

DOSIER

Estudio crítico y comparado de *The Quiet Man* (John Ford 1952)  
como mitificación del paraíso perdido en clave heroica

A critical and comparative study of *The Quiet Man* (John Ford, 1952)  
as a heroic mythification of paradise lost

Ruth Gutiérrez Delgado  
Universidad de Navarra  
rgutierrez@unav.es

Recepción: 03/03/2026 – Aprobación: 03/05/2026

DOI.

## Resumen

Este artículo estudia la mitificación que hace *John Ford* de lo irlandés y de Irlanda en su filme más emblemático: *The Quiet Man* (1952). La hipótesis inicial es que John Ford atribuye algunos significados a la tierra de sus antepasados, generando una poesía que sublima el hogar como catalizador del paraíso perdido. Llamaremos mitificación a la fuerza rectora que organiza el relato fílmico en ese caso orquestando simbólicamente aspectos de lo irlandés. En ese trabajo tiene especial importancia el uso del cuento, como expresión privilegiada, en el sentido señalado por Junco. También cabe decir que es posible rastrear la presencia de elementos irlandeses en personajes secundarios, referencias musicales y festivas o hechos históricos que aparecen a lo largo de su filmografía, e incluso ha sido necesario exponer el itinerario poético de *The Quiet Man* como obra adaptada, fundamentando la transformación literaria original hacia el cuento idealizante que es el filme.

**Palabras clave:** John Ford, Irlandés, Film, Antepasado, Relato fílmico.

## Abstract

This article examines John Ford's mythologisation of Irishness and Ireland in his most iconic film: *The Quiet Man* (1952). The initial hypothesis is that John Ford ascribes certain meanings to the land of his ancestors, creating a poetic vision that elevates the home as a catalyst for paradise lost. We shall refer to this as 'mythification'—the guiding force that organises the cinematic narrative in this instance by symbolically orchestrating aspects of Irishness. In this work, the use of the folktale, as a privileged form of expression in the sense indicated by Junco, is of particular importance. It is also worth noting that it is possible to trace the presence of Irish elements in secondary characters, musical and festive references, or historical

events that appear throughout his filmography; indeed, it has been necessary to outline the poetic journey of *The Quiet Man* as an adapted work, tracing the original literary transformation into the idealised tale that is the film.

**Key words:** John Ford, Irish, Film, Ancestor, Cinematic narrative.

We normally think of history as one catastrophe after another, war followed by war, outrage by outrage -almost as if history were nothing more than all the narratives of human pain, assembled in sequence. And surely this is, often enough, an adequate description. But history is also the narratives of grace, the recountings of those blessed and inexplicable moments when someone did something for someone else, saved a life, bestowed a gift, gave something beyond what war required by circumstance.

(Cahill, 1995, prefacio).

## 1. Introducción.

A vueltas de su vida como director de cine y después de varios homenajes tematizados en su idea de 'lo irlandés', John Ford (1894-1973) jamás regresó a Irlanda para instalarse definitivamente. Sin embargo, gran parte de su cine le sirvió para explorar y habitar las esencias de la tierra de sus ancestros y construir, siguiendo el patrón poético de algunos poetas o escritores como Yeats, su '*Innisfree*' soñado. John Ford era hijo de emigrantes irlandeses, pero nació en Estados Unidos. Se puede afirmar que tuvo una doble patria: su tierra natal y su tierra idealizada. Irlanda y lo irlandés constituyen esta última. Al tratarse de la cultura heredada, pertenecieron siempre a la esfera de los relatos familiares, donde radica el hogar. Por tal razón, John Ford cultivó la cultura irlandesa adoptando un modelo estético y moral, la

representación fílmica, sin establecer raíces en la vida cotidiana de una tierra perdida de Europa. Siguiendo la expresión de Lindsay Anderson, Irlanda fue *'the source of a well-loved myth'*.

En este artículo, se estudia la mitificación que hace John Ford de lo irlandés y de Irlanda en su filme más emblemático a este respecto: *The Quiet Man* (1952). La hipótesis inicial es que John Ford atribuye algunos significados a la tierra de sus antepasados, generando una poesía que sublima el hogar como catalizador del paraíso perdido. Llamamos mitificación a la fuerza rectora que organiza el relato fílmico en ese caso orquestando simbólicamente aspectos de lo irlandés. En ese trabajo poético, tiene especial importancia el uso del cuento, como expresión privilegiada, en el sentido señalado por Junco (2020). Como se analizará, la historia que escoge John Ford se transforma en un auténtico cuento de hadas cuya comicidad y aspectos trágicos dotan de madurez adulta a la inspiración nostálgica subyacente. En esa mitificación se encuentran claros elementos de idealización del costumbrismo y del folklore irlandeses en un proceso preciso en el cual se renuevan aspectos traumáticos y se alimentan febril y virtualmente sueños de renovación de la propia vida. Así, las raíces perdidas de la identidad personal del poeta-autor-Ford obtienen (como recompensa) una segunda oportunidad a través de tramas donde también los protagonistas renuevan sus esperanzas.

En primer lugar, como contexto marco para comprender que la mitificación de Irlanda y lo irlandés no es un hecho aislado en el cine de John Ford, es preciso mencionar que en títulos como *The Shamrock Handicap* (1926), *Mother Machree* (1928), *The Informer* (1935), *The Plough and the Stars* (1936), *How Green Was My Valley* (1941), *The Last Hurrah* (1953), *The Rising of the Moon* (1957) o *Donovan's Reef* (1963) lo irlandés trasciende la meramente idiosincrático. También cabe decir que es posible rastrear la presencia de elementos irlandeses en personajes secundarios, referencias musicales y festivas o hechos históricos que aparecen a lo largo de su filmografía, pero exceden los límites de esta investigación. En segundo lugar, ha sido necesario exponer el itinerario poético de *The Quiet Man* como obra adaptada, fundamentando

la transformación literaria original hacia el cuento idealizante que es el filme. A través de su estudio, se observa cómo la vuelta al paraíso perdido, en la versión cinematográfica, exige toda una conversión personal a los protagonistas. Lo cual es una demostración cruda de que, a la par que John Ford fijó una imagen idealizada de Irlanda, también reflejó las complejidades del choque entre la tradición y el progreso, entre la obediencia y la libertad. En lo que respecta a la estilización estética, por ejemplo, el poema de W. B. Yeats *The Lake of Innisfree*, -en homenaje a la isla de Innisfree en Lough Gill-, adquiere realidad en el pueblo ficticio de *The Quiet Man*; a la vez que el filme se basa en un relato de Maurice Walsh. Por ejemplo, en el caso de *The Informer*, resulta curioso que se basara en la obra homónima de Liam O'Flaherty, primo de John Ford y reconocido rebelde político en Irlanda. Por último, si bien la conocida 'idealización' de lo irlandés que se atribuye a Ford podríamos leerla en términos de piedad filial-, como una forma de respeto y admiración por las raíces y la identidad-, lo que nos parece más original es que el *paraíso perdido* no se manifieste en una lograda perfección sino en una entrañable forma de vida imperfecta.

## 2. Eire, White O'Morning y "an irish yarn"

Una de las ideas que más indirecta, aunque agudamente, han explicado lo que podríamos llamar la paradoja fordiana sobre 'lo irlandés', en nuestra opinión, la expuso la profesora Isobel Nì Riain<sup>1</sup>. Experta en irlandés y sociología, hizo la siguiente observación: 'Exiled poets always idealize their homeland, but they never return to settle there permanently'. Ese era el caso de John Ford (1894-1973), y esa la paradoja que encubría algo poderoso mucho más allá del afecto sentimental y nostálgico del hijo de unos emigrantes. Durante su infancia, Ford fue receptor de un

---

<sup>1</sup> La conversación con la profesora Isobel Nì Riain (también conocida como Isobel Ryan) tuvo lugar en julio de 2013 en la University College Cork, a propósito de una investigación ulterior a la realizada durante el periodo doctoral (1998-2003). La tesis fue defendida el 15 de diciembre de 2004. AUTOR (2004). *Lo heroico en el cine de John Ford*. Preprint. Pamplona: EUNSA.

cuento que mitificó la tierra de sus ancestros recreando un paraíso perdido que lo es a causa de la necesidad de emigrar. Ford hizo suyo el cuento y el mito de lo irlandés; y sintió nostalgia del paraíso perdido sin haberlo habitado propiamente.

Al traducir la idea de paraíso perdido simbólicamente en su cine, Ford expresa la condición sagrada de identidad en un nivel universal. Aunque el objeto de aquella conversación con Isobel Nì Riain se buscaba encontrar los rasgos que Ford había definido como irlandeses en su personal representación de la isla de Eire (Erin, en un lenguaje poético que significa *Irlanda, por siempre*), Nì Riain afirmó que esa imagen mitificada estaba muy lejos de la realidad y que, en ese sentido, John Ford había hecho un flaco favor a los irlandeses contando cuentos de viejas que encandilan a los emigrantes en ensoñaciones a las que agarrarse y, en la actualidad, atraen a los turistas. La visión crítica de Nì Riain coincide con Stoneman<sup>2</sup> y otros autores irlandeses (2009: 245) en subrayar que un factor que explica esa fascinación es el fenómeno de la diáspora irlandesa en 'América': "It is precisely because images of a fantasised Irish rural culture come from so far away, geographically and temporally, that they have such potency for others in contemporary contexts" (2009: 246).

En suma, John Ford había mitificado Irlanda para la posteridad a través de un cuento fílmico llamado *The Quiet Man*. Pero, ¿por qué? Aquí se plantea que el mito fordiano de lo irlandés constituye la marca de identidad más íntima del cine de John Ford. Es decir, la forma simbólica de presentar e incluir el rasgo identitario más profundo del cineasta. Si bien, fue y es conocido como director de *westerns*, lo irlandés es el *lugar*, el *topos*, donde John Ford vuelca la expresión de sus preferencias morales y pilares vitales, de lo heroico, en forma de un peculiar homenaje a un hogar imaginario y en forma de rebeldía o de resistencia hacia su nueva patria, Estados Unidos, tras descubrir sus miserias y problemas.

---

<sup>2</sup> Agradezco a los profesores Sean Crosson y Rod Stoneman la animada conversación sobre *The Quiet Man* el 23 de julio de 2013 en el Houston School of Film and Digital Media de Galway.

En concreto, las *reviews* y anuncios publicados en la prensa estadounidense de la época es así como se refieren a la cinta por ejemplo en uno de los periódicos de la época: “John Ford spins an irish yarn, with affection” (*Evening Star*, November 6, 1952).

### 3. Condiciones de acogida del paraíso perdido en el cuento

Para comprender por qué el cuento es una narrativa privilegiada que ilustra bien la idea de paraíso perdido, es necesario abordar sucintamente algunas de sus definiciones. Por ejemplo, Zapata (2007: 26), señala que “un cuento, ateniéndonos a la etimología alemana de la palabra relato, como ‘rumor que corre’ debe conservar la dulzura y el tono acogedor de la palabra que acaricia, de la palabra que llega cálida y suave, rumoreándose, como un rítmico susurro”. Se trata así de un espacio para el ‘encuentro de dos a través de la magia de las palabras que tejen una historia’. Y así se inicia la historia de Sean Thorton en *The Quiet Man*, con el recuerdo de las dulces palabras de su madre contándole dulces recuerdos de la casa de sus antepasados: White O’Morn. La continuidad con la memoria ancestral que se produce en el cuento comunica con lo inefable, lo sagrado. Según Junco, “[...], los cuentos maravillosos, como relatos desgranados de remotos mitos, han podido ser durante siglos medio de comunicación de lo sagrado” (2020: 17). Por otro lado, Junco establece tres rasgos indispensables que podrían ayudar a entender por qué Ford escoge la poética del cuento como lugar narrativo de mitificación del hogar irlandés y lugar sagrado en tanto que *paraíso perdido* familiar: la presencia del folklore, la tradición oral y la aparición de lo maravilloso (a través de la renovación de los protagonistas, en *The Quiet Man*).

El cuento de hadas pertenece al primer grupo de la literatura folklórica de tradición oral, distinguiéndose de los posteriores cuentos literarios; aun cuando se hayan hecho recopilaciones escritas, siguen perteneciendo al folklore, pues sus rasgos originales perviven a su fijación. [...] Nosotros utilizaremos indistintamente «cuento de hadas» y «cuento maravilloso». La presencia de las hadas no es requisito

indispensable para que le corresponda la denominación; sí, en cambio, la aparición de lo maravilloso en alguna de sus formas. Tomaremos una definición formal para analizar y ajustar sus términos; «cuento de hadas» es un «relato fantástico de origen popular, de transmisión oral, con abundancia de elementos maravilloso» (Junco, 2020: 26).

En ese sentido, la tierra de sus ancestros se presenta, en primer lugar, como una evocación a la tierna infancia. En segundo lugar, lo irlandés sustituye metafóricamente una de las dos partes en que se desdobra el hogar en su cine: a través de la figura de la madre a la que se recuerda y de la tierra ancestral donde habitaron sus antepasados. Los elementos folklóricos aparecen, como se verá, concentrados en las tradiciones, los atuendos y ropajes, las costumbres y la piedad religiosa, que han sido imaginados por el narrador o el narrador-autor. Esto es así a causa de “la relación entre la obra creada y la realidad [...]. Porque un cuento no es escrito por una persona real, sino por una persona ficticia que es el narrador” (Zapata, 2007: 80). Imbert (1995: 41) también pone de relieve la especificidad del narrador fiction en el esquema comunicativo del cuento. Por otra parte, la familia constituye el origen y el fin de la historia, como relato en el que se vuelve al origen fundando una familia. De hecho, Maland (1975) afirma que la familia, como la unidad en tiempos de estrés, aparece siempre vinculada a la madre. Ésta última es una figura poderosa, humilde y fuerte, como vínculo de amor y de compasión hacia los demás. También McBride y Wilmington (1974: 24) son conscientes de la importancia de la familia y de la madre para John Ford:

Las tradiciones que reverenciaba eran las tradiciones tribales, y todas se funden en la imagen de la familia, la forma más pura de sociedad. Para Ford esto era incuestionable. Cuando un periodista francés le preguntó por qué “el tema de la familia era tan importante en su trabajo”, replicó: “Usted tiene madre, ¿no?”

La relevancia e impacto de las madres en la tradición católica y, en particular, en la irlandesa no representa un hecho aislado en John Ford. Por el contrario, el impacto emocional de las madres irlandesas sobre sus hijos constituye una experiencia compartida entre la población de origen en irlandés en los Estados Unidos, convirtiéndose así en referentes morales y trasuntos del hogar (De-Pablo, 2026). Por

eso, lo que resulta genuino en esa representación de la familia y de la voz materna es la forma fordiana de explorarla: remontándose a las raíces. Así la aproximación es rara vez sólo política o sociológica, como en el caso de *The Informer* (1935). Por el contrario, las raíces, como conjunto vivo de tradiciones y buenas costumbres, se presentan como el destino final. Al representar esa 'jerga moral', Ford está transmitiendo un modelo de relaciones humanas basado en la piedad, mucho más radical que el amor. Al igual que Yeats, John Ford construye su 'Innisfree' vivido como una ensoñación necesaria. El *paraíso perdido*, la Irlanda de sus ancestros, es presentada como una solución prescriptiva a los problemas de una sociedad puritana, que actúa con doblez de conciencia en el ámbito urbano, donde se aleja paulatinamente de la naturaleza, de la autenticidad personal y del amor por el prójimo.

Sucede así en *The Informer* (1935), donde la oscuridad de la noche en la ciudad de Dublín y los encuentros con las sombras de seres desconocidos expresan el malestar de la conciencia de Gypo Nolan, su protagonista. En *The Rising of the Moon* (1957) el homenaje mitificantes de carácter político, dibujando una Irlanda que lucha por su independencia. Tanto la ciudad y su deshumanización como la independencia de Irlanda aparecen referenciados en *The Quiet Man*. A Ford le interesaba subrayar la nota rebelde irlandesa, el amor a la familia, la humildad y el espíritu de sacrificio en *How Green Was My Valley* (1941). En *Donovan's Reef* (1963) específicamente se potencia el espíritu de camaradería y queda explícita la alusión a la luz en el nombre de la isla Haleakaloha, que significa casa del sol. Yeats añoraba esa misma luz cercana al rumor de las aguas tranquilas que llegan a la orilla del paraíso. Como indica el poema de W. B. Yeats *The Lake of Innisfree*, -en homenaje a la isla de Innisfree en Lough Gill-, que adquiere realidad en el pueblo ficticio de *The Quiet Man*:

Me pondré en marcha, en marcha hacia Innisfree:  
Allí me haré un bohío de ramajes y barro;

Nueve surcos de alubias tendré, y una colmena;  
 Y en el soto, con música de abeja, estaré solo.  
 Voy a ponerme en marcha, en marcha hacia Innisfree:  
 Allí he de ver el día crepuscularmente,  
 Y la medianoche es un fulgor de estrellas,  
 Y es un púrpura la luz del mediodía, y las alas del zorzal  
 Llenan la tarde de trinos.  
 Voy a ponerme en marcha, en marcha ahora, pues  
 Siempre, a la noche y al día,  
 Oigo el agua del lago con su suave y dulce rumor  
 Bajo la orilla y en lo hondo del corazón.

#### 4. Una aproximación general a *The Quiet Man*, 1952

Se trata de una comedia cuya aceptación entre los intelectuales supuso un revés interpretativo (Urquijo, 1996: 291; MacKillop, 1999: 169-181) que permite observar la cualidad de lo heroico, desde una óptica de un enredo tragicómico con aspecto de ensoñación. Por ejemplo, según Mitry (1960: 220): "Sin duda, la agradable sorpresa que dio a la crítica después de tantas desilusiones ha hecho que sea sobrestimado, pero no le regatearemos categoría. *El hombre tranquilo* es la mejor película que John Ford ha hecho desde *Pasión de los fuertes*". Así conecta con otro de los rasgos que menciona Junco: "Lo que pasa en el cuento debe ser irreal para preservarlo de la relativización histórica y de la consideración singular; lo irreal privado de cumplimiento aquí y ahora, puede considerarse ideal, proyecto, estímulo interior". (2020: 77).

Por otro lado, *The Quiet Man* es una obra adaptada de un relato corto de Maurice Walsh, 1933, lo cual indica una disposición literaria al cuento desde la fuente principal. Este dato la convierte en una película representativa dentro de la obra de John Ford, dado el gran número de *films* adaptados de relatos cortos. En ese sentido, puede servir de ejemplo general para comprender la lógica de la adaptación fordiana en su conjunto. La reincidente participación del guionista Frank S. Nugent - y la influencia del escritor Richard Llewellyn- en éste y otros trabajos de John Ford

permite sistematizar algunos rasgos dominantes de sus colaboraciones. Según MacKillop (1999: 173-174), Gallagher (1988: 534) y Eyman (1999: 396-397), fue Richard Llewellyn, escritor de *How Green Was My Valley*, quien adaptó primero el relato de Maurice Walsh ofreciendo un primer borrador para el guión de *The Quiet Man*. Pero Llewellyn no apareció en los títulos de crédito, así como tampoco Michael Killanin, quien participó en la co-producción de la película. Tal y como se confirma en los archivos de la Universidad de Austin en Texas, parece que Llewellyn trabajó en el primer borrador del guión de *The Quiet Man*, en 1951, aunque el trabajo definitivo recayera en manos de Frank S. Nugent, por cuestiones políticas, según McBride, (2001: 512-513).

Como estrategia válida para reconocer algunas formas heroicas en el proceso de adaptación, se estudian dos aspectos: la fidelidad al espíritu de la obra primigenia y al argumento del relato corto y la omisión, invención o potenciación de ciertos rasgos frente a otros, en el guión y en la película, que acaban conduciendo del cuento al mito. Respecto a esto último, se puede afirmar que *El hombre tranquilo* empieza siendo un cuento y acaba siendo un mito de Irlanda: el de las madres sacrificadas, el del paisaje poético, el de sus gentes nobles y risueñas, en concreto, el de Innisfree. Pese a la fidelidad al espíritu de la obra adaptada, *The Quiet Man* se centra, sobre todo, en explotar y en aportar determinados aspectos dramáticos y estéticos a la historia de Maurice Walsh. La historia contada por John Ford se independiza de sus homólogas (relato y guion), creando un mundo propio irlandés que apunta al heroísmo y al sentimiento. Los elementos más voluminosos, valles, prados, la vieja casa familiar, las calles, el río en el *film* de Ford no son necesariamente los puntos álgidos del texto de Walsh, y no siempre se corresponden con el guion de Nugent. En general, los elementos que permanecen del relato adquieren una forma distinta en la película. De manera que parte de la creatividad del equipo fordiano en la obra consiste en recrear un 'lugar poético' (*'a poetic place'*) en el sentido apuntado por Ryan (2002: 267):

People who have a strong attachment to particular geographical features such as rivers, mountains, an island, have a touchstone on which to base their emotions. The concrete thing gives them food for imagination which may never be called for if they stay at home all their lives; however, if they leave their mountain or river or island, then the geographical becomes imaginative and the heart begins to long for, imagine and recreate islands, rivers and mountains.

Por ello, la organización de los hechos, de los asuntos, de la historia (pragmaton systaxis- πραγμάτων σύνταξις) también se presenta de manera distinta debido a la mirada sentimental, anhelante, del protagonista: donde se combinan lo imaginario, la nostalgia del recuerdo materno y la fe en sus palabras. Sean Thornton invade con su mirada purificada el paraje de Innisfree, y, en particular, la casa donde nació: White O'Morn. Ya no es la visión de un adulto a vueltas de su vida la que se impone en la historia. Antes bien, al llegar al pueblo, es la mirada ilusionada del niño que fue la que revive al encontrarse con el lugar poético del cuento hecho realidad. Es una visión mitificadora imposible de combatir. Como es lógico, en ese orden de cosas estético, existe menos distancia entre el guion de Nugent y el *film* de Ford que entre el relato y la película. Esto es debido, en parte, a un hecho ajeno a razones poéticas y estéticas (entender el guion como base necesaria de la película) y relacionado con el modo de trabajar de Ford, al que Frank S. Nugent se amoldó no sin dificultades. Como indica Anderson respecto al tratamiento del guion (2001: 409-410) ...

Es algo que varía. En *El hombre tranquilo* apenas hizo cambios: alguna frase aquí o allí, algunos cortes al principio y la eliminación de una secuencia que se encontraba justamente antes y que conducía a la carrera. (El corte tuvo que ser suplido por el relato de la voz del narrador). Estos cortes se hicieron después de que la película se hubiera rodado. [...] Sé también, pues así me lo han dicho otros guionistas y su propio *script*, que en el caso de los guiones que rodaba por encargo, de aquéllos en los que no había intervenido, era mucho más radical...

Además de la organización narrativa y la trasposición emocional en la estética, el talante cómico del filme cambia el sentido de esos rasgos. Por lo tanto, Ford pone una imagen -realiza la écfrasis del mito- al relato; da sentido a ese mismo relato, la vincularlo a la memoria emocional materna, al hogar y mitifica finalmente la cultura irlandesa.

Es también necesario plantear el lugar que ocupan los protagonistas de la película en la acción global de la historia: junto a Sean Thornton (John Wayne) y Mary Kate Danaher (Maureen O'hara) actúan un conjunto de personajes de tipo coral. Cada uno de ellos representa personalmente una voz dentro de la historia y un tipo humano 'irlandés'. Sin caer en la estereotipación, John Ford reúne un puñado de personajes a los que atribuye un rasgo sintético de lo irlandés. La manera de integrarse en la trama, en su conjunto, hace que los personajes secundarios tengan más protagonismo que en el relato y refuercen el sentido político de la comunidad social, no sólo como un tema dentro de la película, sino como parte de la finalidad mítica. La tumultuosa y problemática historia de amor entre Sean Thornton y Mary Kate Danaher podría entenderse como un pretexto dentro de la historia. Sin embargo, lo cierto es que es condición del cuento de hadas. En ella se cumple la promesa de felicidad que guarda el paraíso perdido. Según Junco aparece "la idea de recompensa y de re-unión para disfrutar de la dicha es una boda, vuelta al hogar y disfrute de los tesoros" (2020: 79). Así el paraíso perdido es un lugar abierto a la renovación, a la vida. Esta reinterpretación de *El hombre tranquilo* no niega que el personaje de Sean o el de Mary Kate tengan un especial protagonismo en la película. A través del filtro de la relación amorosa, se trasluce la fuerza política de la tradición y de las costumbres irlandesas y cómo esa relación crea la comunidad de Innisfree, como marco estético y como marco para el heroísmo.

Así la representación genuina que hace Ford del espíritu irlandés trae consigo una visión particular del heroísmo con aires nostálgicos. El hábito heroico pasa a significar un estado ideal de *vivir* la vida ordinaria presente en la idiosincrasia y costumbres de Innisfree. *Lo irlandés* se convierte en un tono, un tema, unos personajes y un espíritu, y, en su lado más cultural, a *lo irlandés* parece vincularse la salvaguarda de las costumbres y tradiciones populares, como legado sapiencial, lazo con lo sagrado.

John Ford se concentra en plasmar la *imagen* que tiene de *lo irlandés*, como una forma de vida. En el mismo sentido, Ford parece rescatar, Gallagher (277-278), McBride, (510), Casas (272-273 y 286) su memoria personal. *Lo irlandés* se presenta como punto de referencia imaginario, como vivencia personal y como lugar común en el cine. De la comparación de los tres documentos -relato, guion y película-, se pueden extraer algunas características sobre el carácter exigente, ideal y épico que toma lo heroico, denominado 'homérico', en la historia de *The Quiet Man*.

## 5. El relato de Maurice Walsh

La primera versión de *The Quiet Man* es un relato de cinco páginas (10, 11, 80, 81 y 83) que apareció publicado el 11 de febrero de 1933, en el *Saturday Evening Post*. El guión de la película se basó en el texto publicado en el semanario. Sin embargo, como señala MacKillop, en su análisis sobre el *film*, parece que la película muestra más conexiones con una segunda versión del relato que con la primera. Maurice Walsh publicó esa versión revisada y ampliada de *The Quiet Man* en su obra recopilatoria titulada *Green Rushes* en 1935.

En primer lugar, describiremos someramente los puntos álgidos y significativos de las dos versiones del relato, y, en segundo lugar, se confrontarán después con el 'relato' de la película de John Ford, a fin de exponer las razones por las que el mito del regreso a casa como 'paraíso perdido' subsiste en todas las versiones y de manera más creativa, en la película de John Ford.

## 6. La versión de 1933

Como ya se adelantó, la primera versión de *The Quiet Man* es más breve que la segunda por su publicación en prensa. La brevedad del texto nos permite indicar fácilmente algunas pautas significativas del relato. La historia está dividida en tres

partes distinguibles y similares a los tres actos de un guion. El relato cuenta la historia de un irlandés que regresa a Irlanda después de probar suerte en Estados Unidos durante quince años. A la vuelta, este irlandés descubre que no tiene nada: un gran propietario le ha arrebatado las tierras de sus familiares. Pese a ello, el protagonista no reclama su propiedad, se asienta en el pueblo, y fija su atención en una mujer, que resulta ser la hermana del gran propietario. Después de una serie de maquinaciones, el protagonista se casa con ella, -sabiendo que apenas recibirá la dote correspondiente a su matrimonio-. Juntos llevan una vida apacible, sin más aspiraciones. Pero el carácter orgulloso de su esposa rompe la paz del hogar: ella le exige que reclame la dote a su hermano. Así estalla un enfrentamiento latente entre los dos hombres. Descendiendo a detalles, el primer acto consiste en la presentación del protagonista de la historia: el *endeble* Shawn Kelvin. Maurice Walsh retrata a un hombre que ha sufrido trabajando en los hornos de Pittsburgh, y que ha probado suerte en el negocio del boxeo. Se trata de un hombre experimentado en los trabajos rudos que oculta su rudeza bajo una apariencia débil (Gallagher, 1988: 280-284). A su llegada al pueblo de Knockanore, Shawn descubre dos asuntos relevantes para la historia: él es 'el último de los Kelvin' y un gran propietario del lugar llamado Big Liam O'Grady se ha apropiado de sus tierras. Por una parte, la identidad y origen del protagonista ganan sentido, al adelantar el conflicto futuro del personaje y, por otra, aparece el antagonista y enemigo de la paz de Shawn, Big Liam.

En este primer acto, la acción recae básicamente en estos dos personajes contrapuestos. Sin embargo, en segundo plano, se advierte la presencia de Ellen O'Grady, futura esposa de Shawn, -la cual adquirirá mayor protagonismo en el segundo y tercer actos-, la viuda Carey, además de algunos amigos de Shawn, en concreto, Matt Tobin. Los personajes secundarios tienen un protagonismo funcional en el desarrollo de la trama, asumiendo la voz de la opinión pública. En esencia, el 'pueblo' de Knockanore Hill se indigna ante la actitud resignada y apática de Shawn:

no entienden la reacción de ese irlandés y esperan que reclame lo suyo, como es justo.

Junto al desconcierto en torno al altercado de las tierras de los Kelvin, se observa una constante temática: el enfrentamiento entre dos fuerzas rivales de distinto rango y poder, la de Shawn Kelvin y la de Big Liam O'Grady, cuyos intereses se encuentran tarde o temprano. El desequilibrio entre los dos oponentes recuerda al contencioso bíblico entre David y Goliat, en su sentido más tradicional. No en vano, en el texto son frecuentes algunas referencias a Shawn, con expresiones que confirman este enfrentamiento y la desigualdad entre los personajes. Se destaca una diferencia importante entre ambos: frente al '*small man*' o '*the little Yankee*' (Walsh, 1935: 80) que es Shawn aparece el 'Big' Liam, 'the big man', "a great, raw-boned, [...] with the strength of an ox and a heart no bigger than a sour apple", "a man of iron" (SEP: 11). El autor señala también el don de palabra, la prudencia y la inteligencia de Shawn Kelvin, en las conversaciones con sus amigos, cualidades admiradas por su esposa y que contrastan con la rudeza y brutalidad de Big Liam O'Grady (Walsh, 1935: 80).

A partir del segundo acto, la historia irá construyéndose en torno al chantaje y al orgullo femeninos. El dato importante es que el enfrentamiento sembrado en el primer acto se manifiesta ya como un conflicto vinculado a la tradición y al matrimonio, a través de Ellen O'Grady. En la segunda parte se narra cómo es la vida de los Kelvin, consolidando la idea de hogar placentero y venerado. Durante las pacíficas jornadas junto al fuego, no faltan la cortesía, la caballerosidad y la consideración de Shawn para con su esposa, la admiración que va creciendo en Ellen y a la vez, su rabia contenida debido al orgullo que la corree. En salvaguarda de su esposo (y de su honra propia), Ellen no soporta que nadie humille ni empequeñezca a Shawn, pues, llamada a ser el nuevo paraíso, conoce su grandeza personal. Y el único que ha humillado a Shawn es su hermano, Big Liam O'Grady.

Big Liam personifica la injusticia, la falta de escrúpulos y el despotismo, habiéndose apropiado de las tierras de Shawn y usando a su hermana como moneda

de cambio matrimonial. Liam O'Grady sólo atiende a sus maquinaciones económicas. Big Liam actúa como un hombre sin escrúpulos: sabedor del interés de Shawn por su hermana, usa esa baza para desembarazarse de ella y así poder casarse con la viuda Carey, que exige que, en el hogar, sólo haya una mujer. La descripción del personaje ofrece otras pistas: Big Liam parece ser un hombre irascible, tendente a 'perder los estribos' con facilidad. Ha divinizado el dinero y usa a su hermana como ama de casa, impidiendo que se casara en alguna ocasión. Dicho esto, el autor ficticio expone el objetivo de Liam: aunque no es partidario del matrimonio, estaría interesado en casarse, si encontrara un buen partido: por ejemplo, una viuda rica.

Shawn Kelvin, sin embargo, representa la lealtad, la mansedumbre y el desinterés de un hombre que no quiere sufrir más peleas. Al buscar el paraíso perdido está buscando la paz para su corazón. Por eso no gasta energías en reclamar lo suyo. Por ello, es imprescindible no perder de vista la importancia de la actitud 'pacífica' de Shawn, en su versión fordiana, a través de Sean Thornton, ya que constituye la esencia conflictiva de la historia y la que da sentido a la nostalgia que mueve al regreso al hogar físico, desde el hogar virtual poético. Esta actitud adquiere unos matices más agresivos, que responden a una caracterización diferente del personaje, y que, por ende, promueven la necesidad de ser heroico en *The Quiet Man*.

## 7. Ordenación de los hechos en el relato

Tal y como anticipa Matt Tobin, como prolepsis literaria, uno de los amigos de Shawn, el final del segundo acto consiste en la resolución del conflicto entre Shawn y Big Liam. 'Me gustaría estar el día en que Shawn Kelvin pierda los nervios', es decir, el día en que Shawn Kelvin reclame por fin lo que le pertenece -tierras y dote- y, por ende, haga justicia a los Kelvin y a su esposa. Aunque, como sigue diciendo el mismo Tobin, ese día perjudicará a Shawn, debido a la fuerza de su oponente. Big Liam es el peor de los contrincantes posibles.

Desde el punto de vista dramático, la boda con Ellen O'Grady re-une en el sentido indicado por Junco (2020) a Shawn y a su cuñado. Esa tendencia a reunir explica un elemento del destino de Shawn del que no puede escapar.

## 8. La fuerza de Shawn Kelvin y el defecto del héroe

La breve caracterización de Shawn Kelvin se detiene en su constitución física, la de un hombre de complexión endeble, por debajo de la media, aunque musculado. Shawn muestra además una tara en su hombro, causada por su trabajo o quizá por su afición al boxeo. Se define su carácter reservado 'poco dado a hablar de sí mismo y de las cosas que hace' (también 'endeble', en tanto que apocado). Llegados a este punto, Maurice Walsh introduce un matiz de tipo dramático al explicar cómo el carácter de Shawn cambió al emigrar a los Estados Unidos: de ser alegre antes de partir se volvió un hombre taciturno. Así la vuelta a Irlanda se vincula con la búsqueda de la felicidad. Sin embargo, el pasado de Shawn pesa de tal modo en su carácter que la industria y el boxeo afloran en su manera de mirar y de moverse. El hecho de evocar dos rasgos -uno físico y otro moral- en el inicio del relato anticipa de algún modo su importancia poética en el desarrollo de la acción del tercer acto. Este recurso podría considerarse también como un modo de aislar *visualmente* al protagonista, una práctica narrativa que facilita la representación cinematográfica, al detenerse en detalles puntuales de la acción. Ambos, industria y boxeo, son el bagaje de Shawn y sirven de contraste con la vida que persigue a su regreso a Irlanda. El tiempo transcurrido en Pittsburgh -la vivencia personal de Shawn- más que un recuerdo es el origen de su regreso a Irlanda. Como atribuye Propp (449) al héroe del cuento maravilloso, Shawn oculta su fuerza física durante el desarrollo de la historia, en su aparente insignificancia, y muestra su determinación moral a no combatir. El destino del personaje -su esposa- empieza a marcarse en el relato en el momento en

que no puede negarse a luchar por complacer a Ellen -y a los habitantes de Knockanore- por dignidad y por las tierras que le pertenecen.

## 9. Necesidad heroica en el relato

Según Ruth Gutiérrez (Gutiérrez, 2019), dos de los rasgos heroicos del protagonista, antes de ser héroe (Gutiérrez, 2012), son precisamente su origen espurio y verse impelido a actuar políticamente. Así Maurice Walsh aborda la tercera parte de la historia destapando el pasado de Shawn y haciendo estallar el conflicto de la dote entre él y Big Liam como un asunto relativo al bien común. La presencia de Ellen, en el encontronazo entre los dos hombres, tensa aún más la situación. O'Grady amenaza y golpea a Shawn, pero él decide irse. Esto motiva que su esposa se avergüence de 'su nombre'. No obstante, y pese a que ella le revele que está embarazada y que ha de hacerle honor, se alejan, mientras Big Liam se mofa de ellos. Los observadores, Matt Tobin incluido, perciben la destreza de Shawn en la pelea. Algo les hace sospechar que Shawn podría haber vencido al hombre grande. Sin embargo, Matt Tobin ha perdido la apuesta por su amigo porque no ha sido así. El pueblo está alerta en la contienda. El colectivo de personajes secundarios ha cerrado filas en torno 'al último de los Kelvin'. Todos, menos su esposa. En este momento Walsh nos muestra a un personaje que sigue resistiéndose a usar la violencia. Ahora bien, en su insistencia ante la petición de la dote, no sólo se reta a su paciencia - mayor que la de Big Liam-, sino que además tiene la certeza de que tarde o temprano, Big Liam cederá. Shawn tiene aún un conflicto más grave que solucionar: complacer a su esposa, haciendo honor a su nombre.

La heroicidad de Shawn es manifiestamente clásica: el arquetipo del débil contra el fuerte, en el que vence el débil, tras destapar una fuerza 'extraordinaria, oculta bajo su apariencia insignificante'. Así es como se presenta Shawn ante Big Liam para resolver definitivamente el conflicto: firme y rotundo. Ha destapado una

habilidad oculta y, lejos de presentarse como un cobarde, se muestra seguro de sí. Para ello, pide a Ellen que le acompañe a la reunión con su hermano. En el encuentro está presente casi todo el pueblo. Aunque Shawn prefiere mantener la conversación en privado por el bien de Big Liam. Shawn exige de nuevo las doscientas libras -la dote- que le debe Big Liam. Éste se niega a dárselas y ante el asombro de todos, Shawn rompe el 'contrato' matrimonial: si no hay dote, no hay matrimonio (Walsh, 1933, p. 81). Frente al enfado, indignación y contrariedad de Big Liam y Ellen, Shawn le devuelve a su hermana. Esto será definitivo para todos: si Shawn no acepta, también está en riesgo su paraíso ganado. Todos reconocen el valor de Shawn, una fuerza especial más eficaz e incontrolable que la del propio 'strong' Liam. "The scandal of his name would not be bounded by the four seas of Erin": se anuncia el escándalo con estas resonancias poéticas que elevan el nivel del discurso generando una atmósfera semidivina. Pero O'Grady le devuelve el dinero, y con él a su hermana. Juntos, Ellen y Shawn queman el dinero en uno de los hornos de trabajo de O'Grady ante el estupor de los presentes. Este gesto enfurece de tal manera a Big Liam que se inicia una tremenda pelea: al fin, aparece el poder de 'Tiger Kelvin' que tumba a Big Liam en el suelo, vencéndole también por la fuerza.

Esta es la demostración definitiva de la fuerza 'celta' de Shawn Kelvin en Knockanore Hill. Walsh termina el relato con la reconciliación de los esposos, en la que Ellen quiere tener la última palabra, remarcando de nuevo este rasgo de dominio: '¡Madre mía, los problemas que he tenido para hacerle un hombre!' Sin embargo, Walsh concluye irónicamente con el comentario del amigo Matt Tobin: "Dios Todopoderoso ya lo hizo por ti" (Walsh, 1933, p. 83). Con esta ironía piadosa se señala el carácter providencialista irlandés y cómo Shawn debía actuar heroicamente para dejar definitivamente su pasado atrás y ganar su auténtico hogar. En resumen, Shawn Kelvin ha arriesgado su vida y roto su promesa personal (de no pelear) para poder construir un hogar junto a Ellen. El precio que paga por ese hogar es una exigencia heroica: vencer al gigante y ganarse el honor de los compatriotas para hacer también honor a su nombre y al de toda su tradición.

## 10. La versión de 1935

La obra donde se incluye el relato ampliado está pensada como una novela episódica, protagonizada por seis hombres y cuatro mujeres. Uno de esos hombres es el protagonista del capítulo dedicado a *The Quiet Man*, Paddy Bawn Enright, al que el autor describe así, en la presentación del libro: "[...] Exprice-fighter, known as 'The Quiet Man', because he hoped to end his days in 'a quiet small little place on hillside,' and was more likely to finish them in a Black-and-Tan ambush;" (Walsh, 1938: III). Walsh presenta también a los otros nueve personajes, pero ni Ellen ni la viuda Carey se cuentan entre éstos. La razón está en que, vista en su conjunto, se trata de una novela sobre la lucha política irlandesa. Y el episodio que se analiza puede entenderse como una pequeña historia personal -la de Paddy Bawn- dentro de una gran historia, *Green Rushes*. Aunque el argumento desarrollado en 1933 se mantiene en la versión de 1935, en esta última se operan algunos cambios significativos de cara a la película de John Ford. Además de los nombres de los personajes, en la versión de 1935, se incluyen algunas referencias topográficas ausentes en la primera, y se enfatiza el sentido político independentista, en las conversaciones, y acciones de algunos de sus personajes.

El relato se divide en siete partes que corresponden dramáticamente con los tres actos del relato anterior. Los personajes aparecen más caracterizados gracias a algunas conversaciones añadidas y en ciertas valoraciones del propio autor sobre el ritmo de la historia. Por ejemplo, en la transición del cuarto al quinto capítulo Walsh señala un punto de inflexión dramático del relato y un rasgo de carácter del personaje: el error o la falta de Ellen, su testarudez y orgullo dan pie a que *haya una historia que contar* (Walsh, 1938: 197).

Aceptando la similitud de los argumentos en ambas versiones, la segunda desarrolla algunos aspectos de las tramas, ausentes en 1933. Pero antes de analizar estos cambios, es preciso hablar de los personajes de la última versión. Tal y como se ha dicho anteriormente, el protagonista se llama Paddy Bawn Enright (Shawn

Kelvin) y su contrincante, Red Will Danaher (Big Liam O'Grady). El amigo Matt Tobin se mantiene en el relato. Sin embargo, su protagonismo es menor a causa de la importancia que adquiere otro personaje cuya presencia se notará significativamente en la película de John Ford. Él es Mickeen Oge Flynn, un activista del Ejército IRA, encargado de movilizar al pueblo en torno a los altercados entre Red Will y Paddy Bawn. A su lado, inseparable en la conspiración política, aparece Hugh Forbes, otro individuo cuya función secundaria en el *film*- es, sin embargo, notable en la historia de 1935. Por último, Walsh introduce a Sean Glynn, otro de los amigos de Paddy y menciona a Archibald MacDonald, también activista en la lucha. En lo que respecta a las dos damas de *El hombre tranquilo*, Ellen O'Grady pasa a llamarse Ellen Roe Danaher, y la viuda Carey no sufre ningún cambio. Estas modificaciones en los personajes sólo resultan interesantes a la luz de la complicación que producen en la trama. Siguiendo el orden de las partes, la primera novedad dramática del relato aparece en el primer acto. Se trata de la mención específica a la lucha política entre ingleses e irlandeses por la cuestión nacional. El protagonista ingresa en las filas del IRA para luchar contra el dominio inglés, y allí conoce a Hugh Forbes y Mickaeen Oge Flynn. Walsh se detiene en detallar la adhesión política del 'último de los Enrighth' y cómo cumple las órdenes del grupo armado con suma diligencia. El carácter de Paddy se desvela antes en la versión de 1935, mostrando ese lado fiero y guerrero que se mantiene oculto hasta el tercer acto, en la versión de 1933.

En contraste con la descripción de su vida ordinaria en el relato primigenio, el de 1935 describe a los amigos de Paddy y la promesa personal que se hace de no revelar a nadie su interés por una Danaher. Los acontecimientos de los cinco actos siguientes son los mismos en adelante. La salvedad se produce por las alusiones específicas a la intervención del 'IRA' -personificado en los amigos de Paddy-, en el asunto de la dote. En síntesis, la versión de 1935 subraya el carácter pendenciero de Paddy Bawn y, por lo tanto, hace decrecer la sorpresa dramática sobre "el lado oculto" de su personalidad. Walsh nos presenta a un personaje que destaca por su contención, una suerte de templanza constante a lo largo de su enfrentamiento con

Red Will Danaher, sino más bien a un hombre entrenado para combatir. Y, por otro lado, la segunda versión de *The Quiet Man* presenta un mayor desarrollo del universo de los personajes, así como de su participación pública en la guerra Enrigh-Danaher.

### **11. El guion de Frank S. Nugent y el film de John Ford**

Desde el punto de vista poético, la causa del cambio entre ambos radica, fundamentalmente, en la composición de los hechos, es decir, en lo que Aristóteles denominó *pragmaton systasis* como la organización de los hechos que componen el mito (*Poética*, 1450 a-b). Este mismo asunto presenta tres aspectos interesantes de las narraciones: el primero es que los mismos acontecimientos, narrados de distinta manera, transforman el sentido del relato en su conjunto; segundo, que el modo y orden en que se cuentan esos hechos y acciones construyen el género (cómico) en la película de John Ford; y tercero, que de las exigencias de la trama -en esa nueva organización de los hechos- depende la actitud heroica o no de las acciones individuales y conjunta de los personajes.

### **12. Diferencias argumentales: Bawn no es Thornton**

En el *The Quiet Man* de Ford se advierte una primera diferencia argumental con el relato de Walsh a raíz de la caracterización de su protagonista masculino. Sean Thornton se presenta con un pasado muy distinto al de su homólogo Paddy Bawn Enrigh. John Ford y su guionista Frank S. Nugent alimentan el subtexto del relato, dándole a Sean un pasado trágico (Eyman, 1999: 396-397). De ahí que el punto de partida de la ficción fordiana difiera del de Walsh. A la vez que se refuerza la biografía de Thornton convirtiéndolo en un personaje controvertido e incierto, se elimina su militancia política en el IRA. Por otro lado, la nacionalidad de Sean

Thornton es distinta a la de Paddy Enright. Mackillop destaca la importancia narrativa de ese cambio en el origen cultural americano de Sean, en el *film*, frente al origen irlandés de Paddy Bawn, en el relato. Según Mackillop, lo que ofrece Ford, a raíz de esa perspectiva, es una visión americanizada de Irlanda, con una distancia poética, apreciación que facilita la comprensión del punto de vista cultural de un hijo de emigrantes frente al de un emigrante. La presencia de Sean en Innisfree es pues la de un *extraño* respecto al resto de los personajes que a la vez ha construido una imagen idealizada del hogar de sus ancestros (Mackillop, 1999: 173-174). El aprecio por la tierra que muestra Thornton está libre de prejuicios y edulcorado por el espíritu bucólico y sentimental que su madre le inculcó a través de las canciones asociadas a White O'Morn.

Además de las diferencias con su procedencia cultural y el añadido del pasado trágico, la caracterización física de Sean Thornton -más fuerte y locuaz que su homólogo, Paddy Bawn Enright- provoca un cambio significativo en la trama. Este cambio se observa en distintos aspectos a lo largo del *film*. Por ejemplo, de entrada, el enfrentamiento entre Sean Thornton y Red Will Danaher ya no se plantea en desigualdad de condiciones, tal y como se daba en el relato de Walsh. La analogía con la historia de David y Goliat se debilita. Pues las alusiones a la endebles y fragilidad de Paddy se transforman en el carácter 'homérico' de Sean Thornton. Antes bien, la fragilidad -y carácter contenido y caracterizado por una 'low-energy' (Gallagher, 2002: 283) - de Sean proviene de su pasado turbulento en los Estados Unidos.

Red Will y Sean siguen siendo enemigos en el *film* de Ford. El contencioso mítico entre el débil y el fuerte (David y Goliat), donde vence el 'aparentemente' débil, se transforma en una rivalidad entre iguales. Aún cabe destacar un aspecto novedoso de la historia en el *film* fordiano. En el cuento de Walsh, el conflicto moral que se plantea en Paddy es menor por la indeterminación de la causa (*había tenido ya suficientes peleas*). Sin embargo, para Sean Thornton, este conflicto viene provocado por un delito -un pecado- cuya presencia atormenta y tensa al personaje, atenuando

incluso la comicidad de la historia. La acción particular de Sean toma los derroteros trágicos. Y pese a la fuerza de lo cómico, irá proyectándose en la historia el sentido sombrío y auténtico de *The Quiet Man*. Fieles a la atmósfera onírica del *film*, destaca la fantasía o el encanto de la película, floral y verde como una pintura del país. Esa tendencia idílica del cuento de Ford incide también en su sentido virtual construido, soñado. Es más, por ello, es conveniente señalar que gracias al conflicto penoso de Thornton ese envoltorio estético adquiere máxima importancia en la resolución de la historia.

### 13. La distancia cómica de *The Quiet Man*

La paradoja del *film* se trasluce -en apariencia- en el disimulo o discreción con que se narra la historia trágica que acompaña a Sean Thornton: guardada como tabú. John Ford aborda los temas trágicos con tratamiento cómico y alegre, queriendo salvar a los personajes. El tono humorístico permite ‘digerir’ el mal que atormenta a Sean y que tendrá que afrontar tarde o temprano si quiere recuperar el paraíso perdido y establecer un nuevo paraíso junto a Mary Kate Danaher. En cambio, la narración de Walsh es más melodramática en sintonía con el resto de la novela de *Green Rushes*. Para lograr el ambiente alegre, se obvian algunos aspectos de la trama del relato de Walsh, como la referencia expresa al compromiso político de Sean con el IRA. Tan sólo se ofrecen algunos destellos sintomáticos de la causa política feniana en los diálogos de Oge Flynn: ‘Hace una noche estupenda para urdir una traición’ y de Red Will, cuando enfadado por la desfachatez de Sean al devolverle a su hermana (e intuyendo que Michaleen Oge Flynn ha podido aconsejarle): ‘¿Está también el IRA metido en esto?’ Con ese cambio, las aristas de los personajes se suavizan; los perfiles trágicos de sus miserias -incluidas las de Sean- se toman con más conmiseración, haciendo que la *historia en sí* se ría y se compadezca de algún modo también de la representación de sus faltas.

No obstante, hay excepciones. Se observan algunos momentos sombríos en la trama como las salidas a caballo de Sean, ante la negativa de Danaher a la petición de mano de Mary Kate; o la desolación del matrimonio por el tema de la dote. La diferencia entre el carácter taciturno de Sean y el de Paddy Bawn se encuentra en el núcleo de sus motivaciones. La negativa de Sean a luchar supera a la de Paddy, en tanto que ha matado a un hombre. Es decir, Sean se teme a sí mismo, mientras que la promesa de Paddy se refiere sólo a un cambio de actitud.

#### **14. El diálogo de la acción nostálgica**

Retomando las diferencias argumentales, la estructura narrativa es también diferente. De entrada, el relato de Walsh resta importancia a las tierras de los ancestros. Paddy Bawn escandaliza al pueblo de Knockanore por no recuperar su propiedad. Parece que así el protagonista está faltando al carácter y costumbres irlandeses. De algún modo, el pueblo está ofendido por la actitud de Paddy Bawn. En contraste con la indolencia de Paddy, John Ford nos muestra a un Sean Thornton imperturbable y decidido a obtener la casa donde nació. El motivo de sorpresa en el pueblo lo produce el hecho de que la casa, White O'Morn, no tenga ningún valor, de que sea una vulgar e insignificante construcción en ruinas. Sin embargo, algunos se han encaprichado de ella. De ahí la curiosidad de Michaleen O'Flynn -el altavoz del sentir popular de Innisfree- al preguntarle a Sean la razón de su propósito: por qué iba alguien a querer comprar White O'Morn.

La respuesta del protagonista Sean Thornton es contundente: *Él nació allí*. Además de alimentar el subtexto del relato de Walsh, con ello la casa adquiere simbolismo como el lugar sagrado del hogar: donde se acumulan las vivencias de su venerada madre, en el primer acto. Desde el punto de vista narrativo, en las primeras visiones de White O'Morn, en el *film*, Sean recuerda las palabras de su madre, que se escuchan como la voz en off del narrador. Sean está sólo y necesita la

protección y seguridad de aquella casa en la medida en que le recuerda su origen (quién es él) a las cálidas palabras de su madre. Ahora sí: la identidad del protagonista aparece vinculada al paraíso perdido por el que va a luchar. La figura materna ocupa un lugar central en el cine de John Ford (Autor, 2004), como se ha dicho. La madre representa el hogar defendido y unido, figura que, de desaparecer, acaba en la destrucción de la familia. Por eso, aunque muerta, la madre de Sean vive en las paredes de White O'Morn y en el recuerdo que revive Sean al habitarla.

Además de situar al personaje en el lugar físico de su nacimiento, la compra de la casa es causa del origen de otra trama argumental. Se trata de la relación con la viuda Tillane y con Red Will Danaher. Así como Walsh centra la enemistad de Red Will hacia Paddy en su fracaso amoroso con la viuda Carey, Ford y Nugent presentan la rivalidad entre los dos hombres en la compra de White O'Morning. En el cuento de Paddy, la viuda Carey no cumple una función activa sino representativa de los intereses de Red Will. En el caso de Sean Thornton, la viuda Tillane tiene un doble protagonismo: primero, es el juez y árbitro en la compra de White O'Morning y, segundo, es la moneda de cambio para el matrimonio entre Sean y Mary Kate. La importancia de la viuda Tillane se corrobora al final de la historia en su boda -jamás celebrada en el relato de Walsh- con Red Will Danaher.

En la misma línea de la lógica de los acontecimientos, puede entenderse la participación de ciertos personajes en la trama matrimonial. De nuevo, se advierte una diferencia cómica y dramática entre el relato y la película. Paddy Bawn no tiene obstáculos para conseguir a Ellen Roe. Los problemas de Paddy proceden de la intemperancia de su esposa y de la insistencia de ésta al exigir a su marido que recupere la dote por honor. Sin embargo, el equipo fordiano complica la trama de conquista de Mary Kate. Sean Thornton no tiene acceso a Mary Kate Danaher a causa de su hermano. Como venganza y por 'razones prácticas', -Mary Kate mantiene limpio el hogar- Red Will no consiente el noviazgo.

Walsh ofrece un motivo útil en su relato, para la creación de una trama nueva en la película: sin hermana en casa, Red Will puede obtener a la rica viuda Carey. Es decir, el argumento que facilita Walsh es el de que en una casa no puede haber dos mujeres. Ford usa ese argumento en otro lugar de la historia, incrementando así su valor dramático. Sucede que Michaleen O'Flynn y el padre Lonergan con la colaboración inocente de la viuda Tillane tejen una mentira que lleva a Red Will a acceder al noviazgo y boda de Sean y Mary Kate. El casamentero O'Flynn y el sacerdote engañan a Danaher haciéndole creer que la viuda Tillane se casaría con él, si no hubiera ya una mujer -Mary Kate- en la casa. En este caso, la inocencia de Red Will y la simpática -aunque maliciosa- confabulación de los amigos de Sean en la boda conducen la acción hacia una nueva trama. Con ello se da una razón poética – que es irracional en el texto de Walsh- para justificar la negativa de Danaher a entregar ‘las cosas’ de Mary Kate y las 200 libras de dote que le pertenecían. Una vez celebrada la boda y enterado del engaño, ante la indignación de la viuda Tillane, Red Will monta en cólera y se enemista definitivamente con todos. La historia gana en unidad, en la medida en que la concatenación de los hechos se entiende simbólica y causalmente, gracias al protagonismo de los personajes secundarios participando de la acción única de contribuir al matrimonio de Mary Kate y Sean.

Pese a que el *film* se inspira en los argumentos e ideas presentes en el relato, la distancia dramática entre las versiones reafirma cada vez más la tesis de la independencia creativa. Además de estos cambios, el *film* de Ford reduce una de las líneas de fuerza que tensaban la trama de la dote. El texto de Walsh se caracteriza por la insistencia y constancia de Paddy y Ellen Roe por recuperar lo suyo. De hecho, la tozudez de la pareja acaba con la paciencia de Red Will. Sin embargo, en la historia de Ford, esa baza se minimiza para reforzar los problemas entre Sean y Mary Kate, que impiden la convivencia matrimonial desde el principio; este asunto es, sin embargo, más moderado en el relato de Walsh y va creciendo sin la radicalidad que toma en la película.

Como base fílmica, el guion de rodaje está decorado con más alusiones al ambiente y a la caracterización de los personajes que la película. Como dice Marías, el guion atestigua, en otro orden, que la película responde a un diseño y estructura pensados concienzudamente, pese a su sensación de improvisación (1992: 187-193). Su aportación estética se fundamenta en los paisajes que luego se recogerán en el *film* y que en el guion se apuntan de un modo más teórico. Esas recreaciones eliminadas en el *film* aparecen, por ejemplo, en el primer acto de la historia, justo en la escena de llegada a la estación de Castletown, donde se detallaba un pequeño encuentro entre Sean y una señora con sus hijos, en el vagón del tren; también desaparece la primera alusión al carácter vividor y humorístico de Michaleen O'Flynn; así como la demora de Sean en el interior de White O'Morning, en su primera visita a su casa, con Mary Kate merodeando por el lugar. Otras escenas desaparecidas como la de la sorpresa de Mary Kate al ver que Sean no la lleva de vuelta a casa, tras sacarla del tren o la escena de unos hombres alertando de la batalla entre Red Will y Sean no parecen cambiar el sentido de la historia, sino que enfatizan el sentido de la acción. Del mismo modo que se recortaron algunas escenas como las mencionadas, buscando más concisión y síntesis, también se procedió igual con algunos diálogos.

El sentido de esas escenas eliminadas reaparece en otros momentos del *film* como meros destellos o apuntes del carácter de los personajes. Por ejemplo, en los casos de Mary Kate y de Michaleen; el interés de Mary Kate por cuidar la casa del que todavía no es su marido -lo que ella llama prestar un servicio *cristiano*- se reduce a la escena en la que Sean se muda por fin a la casa y la encuentra allí. Con el detalle del tílburí parando sin orden previa en el *Pub* de Pat Cohan o las continuas referencias a su sed, a que está seco, Michaleen queda identificado directamente con su debilidad por la bebida.

En último lugar, es interesante mencionar algunos aspectos del guión de rodaje. De su construcción se deriva su semejanza con el drama teatral y de su tono,

cierta similitud con el cuento popular. La película se estructura en torno a cuatro quiebras dramáticas, a saber:

Comienzo: Llegada de Sean Thornton. Compra de la casa.

1. Enemistad. Red Will dice no al noviazgo de su hermana con Sean Thornton..
2. El enfado de Red Will ante el engaño matrimonial. *No hay dote.*
3. Problemas matrimoniales entre Sean Thornton y Mary Kate Danaher
4. No hay matrimonio, aquí tienes a tu hermana; luchemos.

Desde el punto de vista de la acción heroica, el comienzo se identifica con cierta novedad. La enemistad de *Red Will* declara el antagonismo y la rivalidad. La negativa de la dote indica la aparición del conflicto. Los problemas matrimoniales hacen retroceder y relanzar la historia a la vez que se da pie a la desesperanza ante la posibilidad de que la unión no fructifique. Del éxito de ese matrimonio depende que Sean Thornton recupere el paraíso perdido que él necesita renovar, pues obtener la casa no es suficiente y Mary Kate Danaher inaugure un nuevo hogar. Por último, se exige una acción heroica: decídete y vence, con la lucha. Pero, además del clásico viaje del héroe, *The Quiet Man* implica coral y retóricamente a todos los personajes, principales y secundarios, dando a entender que todos necesitan recuperar el paraíso perdido.

## 15. Coordenadas retóricas de un cuento popular

*The Quiet Man* resulta ser una película peculiar desde el punto de vista narrativo por su estilo 'fabuloso', por recordar al cuento. Aunque es posible que el rasgo más genuino del *film* (su nostalgia por lo irlandés) proceda de la persona de John Ford, según la entrevista a Frank S. Nugent (Anderson: 406-410), también parece plausible afirmar que en la realidad la narración está entroncada en el árbol genealógico de la tradición. En este caso, se asumió un estilo narrativo muy emparentado con la

tradición oral. Como película enmarcada en la tradición oral comparte los siguientes rasgos:

1. Origen popular: cuento y romance.
2. Carácter épico y función de lo memorable.
3. Comedia heroica y romántica con alusiones al *remarriage* y la renovación matrimonial relacional (Carreño, 2025: 378-380).

El cuento, como relato de creación popular, destaca en especial por el origen folclórico, su relación con la épica oral y con el mito (Propp, 1985). Scholes y Kellogg también han explicado el origen mítico de los cuentos, como narraciones primigenias articuladas al modo tradicional mítico de narrar historias (1968: 12-16). Como sugieren los autores mencionados, las formas míticas tradicionales, en sus versiones más históricas o ficticias, han ido transformándose sin perder un sustrato más o menos estable. Esto es, es posible encontrar los rasgos que perduran de las narrativas anteriores. En ese sentido, tanto el relato escrito de Walsh como el de Ford contienen marcas propias de la narrativa oral. En principio, el relato de Walsh y el *film* de Ford parecen surgir como expresiones de acontecimientos primigenios o remotos envueltos en un halo de misterio. Es decir, estas expresiones o discursos surgían con la intención de narrar, con distancia estética y un sustrato de inverosimilitud, épocas remotas, situaciones explicativas de la razón de un acontecimiento, una costumbre o un hábito moral, el origen de alguien o la causa de ser de algo (Propp, 1984: 529-535). De ahí que, en consonancia con Mackey, pueda hablarse de una línea de estudio que afirma el origen cultural del cuento arraigado en el del mito, entendido como forma sagrada. Con el que compartiría esencialmente sus funciones (revivir una memoria esencial, explicar las razones de un nuevo estado de civilización tras un conflicto) y del que, de manera extensiva, participan todas las narrativas.

En ese sentido, los cuentos se vinculan a ciertos acontecimientos históricos en la medida en que originalmente fueron fuente de los relatos. No obstante, el cuento recurre a lo onírico o a lo legendario y fantástico para dejar en un segundo plano su

historicidad y, en cambio, favorecer la comprensión de la verdad poética (y moral) presente en ese acontecimiento fundante. Lo que tradicionalmente ha recogido la épica consiste en un corpus diverso de formas narrativas orales y/o escritas, que se mueven en la sutil línea que separa lo fáctico y de lo imaginario o ficticio (Scholes y Kellogg, 1964: 13-14). En *The Quiet Man*, las correspondencias entre el "hecho irlandés de la migración" -un suceso histórico- y el modo idealista en el que el relato recoge ese hecho demuestran que lo irlandés está presente en las cualidades de su espíritu, las cualidades y valores traídos a raíz (libertad, alegría, buen humor, amor por las historias, el teatro, las conversaciones, las tradiciones, la Cruz, la naturaleza y la música) y no cómo se fundó la comunidad irlandesa desde el punto de vista histórico. Según lo dicho, la historia que se cuenta en ambos relatos desborda los límites del hecho histórico, como el mismo interés de John Ford, para apuntar a las verdades antropológicas sobre la identidad personal cuando adquiere determinada forma cultural. Más bien se diría que el 'hecho irlandés de la migración' es el contexto cultural (social e histórico) en el que se narra la verdadera historia de Sean o de Paddy: su conflicto dramático. Es entonces cuando cabe designar los relatos como *lugares comunes* dentro del imaginario irlandés.

A ese núcleo estable -que, en la tradición aristotélica se relaciona con la dinámica de las pasiones y acciones humanas- se le ha denominado 'inconsciente colectivo', desde la teoría del psicoanálisis y, en especial, del pensamiento de Jung. A partir de ese concepto y de otros cercanos, algunos autores como Campbell han elaborado una teoría en torno a la ficción como representación de ese 'inconsciente colectivo' que encuentra en los sueños su materia prima. De ahí surge el llamado 'método mítico de análisis' de las historias, aplicado también a los productos cinematográficos, como muestra MacKey (2001: 17), en su reconstrucción del viaje del héroe de regreso al hogar. En líneas generales, la utilidad del 'método mítico' aplicado a la cuestión heroica consiste en encontrar todos los rasgos recurrentes de la aventura del héroe como instancias habituales de los textos, según Villegas (1978: 40-41). De algún modo, en tanto que proclives a aceptar la unidad del relato -y del

texto- y a aceptar unas reglas subyacentes en él, permite trabajar con arquetipos, despojando el objeto de estudio de su sometimiento al tiempo.

Ahora bien, Kirk ha advertido del peligro que subyace a las teorías psicologistas del mito, que, entre otras muchas cuestiones, no acaban de dar razón de la vasta diversidad de mitos, prescindiendo a fin de cuentas de una definición única. La existencia de unas coordenadas específicas y de una articulación concreta de los hechos va unida irremisiblemente al relato. La unidad de acción no sólo puede entenderse en términos estructurales, sino de sentido o 'contenido intencional'. Es más: cabe entenderla como un movimiento o dinámica cuya acción depende de lo representado y que actúa como lo hace una persona que actúe. Respecto de los relatos analizados, para extraer un referente común entre lo dicho por Walsh y lo dicho en el relato de Ford el análisis ha de tener en cuenta la relación entre la articulación de los hechos y el sentido de la acción representada. Esa relación es simbólica. Porque lo que se observa en los relatos de Walsh y Ford es precisamente un trastocamiento de la estructura iniciática propuesta por Campbell y otros autores.

Por ejemplo, aunque en los dos relatos se representa una visión reivindicativa y belicosa sobre el tema de la emigración, también lo es que Sean Thornton no es un emigrante como Paddy. Su dinámica vital (mítica) es diferente y hace distinto *su* relato. Sean busca sus raíces, no la reconciliación con su hogar. Más bien la reconciliación es la causa dramática de Mary Kate Danaher. Desde el punto de vista morfológico, el relato de Maurice Walsh se presenta como una unidad de acción semejante a la fábula o al cuento tradicional, pero para adultos. Sucede que el texto de Walsh se identifica con lo que Propp denomina "cuento novelado" (1984: 523-535). Se trata de una de las transformaciones sociales e históricas que sufre el cuento, según Propp, y que indica la complicación psicológica y de las tramas de una unidad de acción simple. En la tradición que estudia el autor, se advierten dos motivos fundacionales del cuento, a saber: el de la empresa difícil -misión del héroe- y el del

matrimonio, como conquista festiva que inaugura una nueva unidad social; los dos remiten a otro tipo de narración: el romance.

Autores como Anderson (209), McBride (509) o Urquijo (291) han calificado a *The Quiet Man* como 'cuento de hadas', 'cuento romántico', 'fábula', 'relato bucólico', 'fantasía technicolor' o 'ensueño infantil'. Pese a la distancia entre la imagen en la película y la palabra oral, parece que el *film* de Ford tiene más puntos en común con el 'oral verb art', que con el 'written verb art'. La posibilidad de significación de las imágenes en *El hombre tranquilo* y la épica oral son muy afines (Metz, 2002: 79-95).

Respecto al origen folclórico del cuento es necesario apuntar el valor de la tradición oral en (1) el lenguaje y composición formularios, rituales; en (2) la presencia de un narrador, del cantor o del bardo que cuenta la historia; y en (3) una temática específica. La primera de las características que acercan el relato de Walsh al cuento tiene que ver con el lenguaje formulado. Según Scholes y Kellogg, se trata de grupos de palabras que se emplean con regularidad bajo la misma medida, para expresar una idea dada, para reconocer una característica propia y esencial de los personajes (1968: 17). En ese sentido, ya fueron mencionados los calificativos habituales sobre Shawn Kelvin y Big Liam O'Grady, de la versión de 1933. Scholes y Kellogg describen el rasgo de la fórmula como propio de la épica de Homero. No por casualidad, el calificativo de 'homérico' con las connotaciones de épico, heroico, grandioso, es usado en el diálogo de la película de John Ford, a través del personaje que acompaña a Sean en todo el *film*: Michaleen O'Flynn. En concreto, parece que esas fórmulas propias o epítetos de la herencia oral -que, en el de Walsh también están presentes- en el relato cinematográfico, adoptan otras formas como las canciones y los gestos, además de las referencias específicas encontradas en el diálogo.

En cuanto a la presencia del narrador, parece que el texto de Walsh presenta una característica reseñable de oralidad: el narrador-autor del relato se toma licencias expresivas sobre lo que sucede en la acción, alejándose del autor-narrador y convirtiéndose en la autoridad poética. En efecto, no se puede hablar de un relato

oral en el sentido presencial. Sin embargo, el relato afecta a ese narrador que de un modo u otro interactúa con la trama, sin llegar a intervenir en los acontecimientos, interpelando, *simultáneamente*, al lector o narratario. En la película, la cuestión de la focalización y narración se resuelve de otro modo: el primer narrador de la historia es el padre Lonergan, que es testigo parcial y, a la vez, sabe más de lo que saben el resto de los personajes. Según la terminología de Genette -recogida por Graudeault y Jost- podría decirse que la focalización de esta historia es espectral, en la medida en que 'da una ventaja cognitiva al espectador', que causa en ocasiones situaciones cómicas como la confusión de Red Will con la viuda Tillane; también es interna y fija, aunque presenta contradicciones (1995: 137-155). El padre Lonergan aparece como una voz en *off* que comenta la acción y desaparece en otros momentos de la trama, interviniendo en la historia. El padre Lonergan muestra una confianza variable con el espectador en diversas ocasiones de la trama: al comienzo mantiene la autoridad, gracias a que apela al público en un tono jovial y desenfadado, pero desaparece a medida que avanza la historia y se le ve actuar también en ella. La confusión con el padre Lonergan proviene, sin embargo, de la fuente de su conocimiento sobre la vida personal de Sean. La historia contradice a Lonergan en el momento en que se muestra que el único depositario del secreto de Sean es el reverendo Playfair. Ahora bien, contada como recuerdo, el narrador podría haber sabido esa información mucho después. No obstante, la construcción del relato sería menos sólida, si esto último fuera cierto. Además de este narrador, la música como elemento estético -intra y extradiegético- asume el papel lírico del poeta-bardo propio de la tradición oral. Ese lugar es ocupado por el personaje de Dermot Fahy, en la primera escena en el *Pub Pat Cohan*. Se trata de un músico que entona baladas para amenizar, mientras el resto de parroquianos bebe y confraterniza. En el guión de Nugent, Dermot Fahy toca un violín, aunque, en la película, ameniza con un acordeón.

La voz del narrador tiene rasgos de la tradición oral que explican, por ejemplo, el uso del pasado remoto en el relato, combinando el estilo directo con el indirecto, o la presentación introductoria del protagonista, Paddy Bawn Enrigh, como foco del interés de la historia. El comienzo resulta especial porque asienta el carácter memorable de todo el relato, al describir someramente a Paddy Bawn como 'el último de los Enright' (fórmula), el 'hombre pacífico' que da título al texto y que protagonizará la hazaña principal del relato.

## 16. Carácter épico de la acción

Con el llamado tono épico se hace referencia a cierto carácter ejemplar y elogioso que adopta la historia, gracias al tratamiento que recibe principalmente el protagonista y al modo de presentar el motivo de su conflicto, con indignación. Desde el inicio del relato de Walsh, se pueden apreciar algunas características concretas de ese tratamiento. Por ejemplo, el protagonista queda aislado narrativamente. En cuanto a su procedencia, ni Shawn ni Paddy se presentan como caracteres superiores o inferiores a la media: son los últimos de una tradición que puede desaparecer; ni se distinguen especialmente por gozar de abundantes cualidades ni por pecar de demasiados defectos. Son, aparentemente, hombres normales y corrientes, cuya superioridad aún es indeterminada. Sin embargo, lo habitual en la épica es que la acción principal recaiga en seres con condiciones especiales, seres superiores. Shawn o Paddy son arquetipos simbólicos de las preocupaciones de un colectivo que se identifica con sus traumas y conflictos: cada relato es un reflejo localizado de una historia más general y costumbrista de Irlanda. También sucede, como en el caso de Sean Thorton, que los personajes demuestran una superioridad moral, intelectual, y, en el último caso, física que colma las expectativas sembradas al inicio de los relatos. De estos personajes, la comunidad espera algo grande, es decir, una hazaña que *recuerde* la grandeza del objetivo propuesto y haga grandes a los compatriotas. Así

como, en correlación, se espera una superioridad especial del *sentido* de la película en su conjunto, al final de la historia. Este tipo de expectativas se manifiesta a lo largo de la trama, por ejemplo, en el orden de las convicciones de Paddy y de Sean. Para Paddy Bawn es más importante su tranquilidad espiritual que la ancestral reverencia a la tierra de los antepasados; así mismo, concede más autoridad a la opinión de Ellen Roe sobre la cuestión matrimonial (la tiene en cuenta a ella), antes que a la costumbre que lleva a su hermano a pactar una boda de absoluta conveniencia; advertir aquí resonancias del drama griego clásico no resulta en apariencia osado, dadas las similitudes de los conflictos.

La peculiaridad del conflicto entre Paddy y Red Will, junto a Ellen Roe radica en el modo en que se resuelve dramáticamente y no en la presencia misma del conflicto. Como tales los dos conflictos planteados, en tanto que manifestación de voluntades distintas, hubieran terminado *sin solución* en la mentalidad trágica griega. Así pues, adquiere más valor el *continuum* de los hechos que muestra una serie de acciones repetidas (o hábitos) como el ingenio y la paciencia de Paddy, tensando la historia hasta el final e implicando a las gentes de Knockanore Hill en el drama. La tensión, en el caso de Sean Thornton, no conduce la historia a la destrucción del personaje, a causa del conflicto planteado por Mary Kate. Antes bien, puede afirmarse que el término de la historia *finaliza*, según lo previsto. Es decir, el talante pacífico y conciliador de Sean -y también de Paddy- construye el espacio de triunfo, a través de sus acciones: no a través de sus deseos sino de sus hechos. Pero, desde el punto de vista de las gentes del pueblo, Sean triunfa porque se decide a pelear con Red Will Danaher: el aprecio por las trifulcas, las apuestas, los retos y los desafíos también conforma el espíritu mítico irlandés, así como orienta la organización de los hechos. Así como el conflicto trágico implicaba, de un lado, la imposibilidad de 'éxito' de las partes, en los relatos de Paddy y de Sean, es posible encontrar un planteamiento temático elevado -en el sentido apuntado por Aristóteles para la tragedia griega: pelear significa haberse llegado a perdonar así mismo. Esa

superioridad también es temática, en tanto que define la posesión del hogar como un lugar que define la identidad de cada uno. Sin perdón la identidad está dañada. Luego sólo si Sean se perdona a sí mismo, habrá pelea y obtendrá lo que significa realmente *White O'Morning*. Aquí se manifiesta cómo el paraíso perdido es una vuelta a la inocencia primigenia: una búsqueda de perdón que conduce al estado inicial de gracia.

A su vez, cabe dar una respuesta a las objeciones sobre la pervivencia cultural y el grado de afinidad social con las conductas de Paddy y Sean, si sólo se entendieran históricamente. Es decir, con independencia de la aceptación de estos modelos de conducta en la época en que se presentan, es posible hablar de una perdurabilidad superior, que permite identificar esas conductas como propias, pasado el tiempo. El drama convence necesariamente de la idoneidad del curso que han seguido las acciones de sus personajes, si se muestra como un relato vivo y honesto. En el caso del *film*, la presencia física de Sean Thornton marca, de entrada, un tipo de superioridad que afecta también a su condición moral. Para Sean, su fuerza y violencia se convierten en un arma de doble filo. Sin ellas, no puede resolver el altercado con Red Will -no podría enfrentarse a él-; pero por culpa de esa fuerza desmedida mató a un hombre, suceso que lo hace débil en el presente además de culpable de un delito, como he dicho. De nuevo, la presencia de una debilidad predispone la historia en su conjunto a cubrir una necesidad concreta buscando una solución radical: *que Sean Thornton se cure de su dolencia*.

Con todo, el personaje omite esa parte de su pasado a lo largo de la historia. Se siente avergonzado. Sin embargo, es necesario que la causa de su hándicap personal emerja en algún momento para que el drama aflore y halla, propiamente, una historia que contar. Será a través del sacerdote protestante. El señor Playfair comparte con Sean la afición al boxeo, deporte del que es un gran seguidor. El reverendo Playfair establece una complicidad especial con Sean, desde que le reconoce como 'Tornado Thornton'. En una segunda ocasión, Sean busca el consejo del reverendo y entonces Playfair se convierte en el depositario del secreto de Sean y

en su consejero particular en el conflicto con Mary Kate. La mancha vital de Sean Thornton es similar a la vida turbulenta de Ethan Edwards en *The Searchers*, esto es, la razón de ser del personaje y el sentido último del relato.

En suma, la marca de lo trágico se cierne sobre Sean Thornton, como corresponde a una tendencia habitual poética: el empeño por dar cuenta de la existencia del mal personal y de sus exigencias, derivaciones y de cómo *poéticamente* el relato puede mostrar la mejor decisión narrada para vencerlo. La historia de este hombre es desgraciada, sin embargo, el tono 'feliz' de la comedia indicará, desde el inicio, que los cauces cómicos van a resolver el desastre espiritual de Sean. Es decir, el éxito personal de Sean Thornton está anticipado desde la primera escena de la película.

## 17. Función de lo memorable

John Ford propone una solución genuina y propia de su poética al drama de Sean Thornton y a todo *El hombre tranquilo*. Para entender el proceso cinematográfico de esa resolución final, es necesario reconsiderar el estudio de El Estagirita sobre el mito o ficción, como la representación de una única acción. El manido -pero no menos significativo- lema de la necesidad de la *eudamonia* poética presenta un cauce feliz (Aristóteles, *Poética*, 1448b: 24-25) en el drama fordiano y en el relato de Walsh. A hacer más compacta la historia contribuyen el tono cómico de los personajes - retratados al estilo de la farsa-, en uno, y el costumbrista, en el otro; además facilitan argumentalmente la esperanza heroica y permiten el éxito irrevocable de la acción emprendida, y depositada parcialmente en el protagonista.

Conviene indicar que, en esa tesitura poética, en ambos relatos la evocación épica va más allá de la presentación del personaje principal. Y así resulta especial la referencia a la tierra (materializada en los brillantes y verdes paisajes) y a las gentes de Knockanore Hill o de Innisfree, como si de dos personajes más se trataran. Es

decir, pese a que la historia gira en torno a ese irlandés, de algún modo, las gentes de Knockanore Hill y de Innisfree son homenajeadas, como estirpe de ese paraíso perdido del que proceden los protagonistas. Y, de algún modo, merecen el respeto de él por ser depositarios del *origen propio*. Del mismo modo, Paddy y Sean se ganan el respeto de sus paisanos en el enfrentamiento con Red Will. La tierra, por su parte, representa el origen visible, así como la esperanza de Paddy y de Sean de crear un hogar. Sin una casa donde instalarse o un terreno donde sembrar las verduras -en el caso de Sean, las flores- Paddy no puede encontrar la paz del corazón que tanto ansía. La motivación de Sean, pese a las diferencias con Paddy, es la misma: quiere White O'Morning. Así se expresa el especial respeto por la tierra irlandesa y la patria como pasado y futuro personales.

Como indica Mackillop, la inoperancia de Paddy inquieta a los habitantes de Knockanore Hill. Así un asunto, en principio, particular se convierte en un asunto público. El regreso de Paddy a Irlanda no concluye con una vuelta al hogar, dado que ha perdido la tierra de sus ancestros. En su lugar, Paddy sustituye su casa por la tierra irlandesa, cuestión que no parece importarle demasiado. Ésta es una de las diferencias argumentales entre el texto literario y el *film*. En el último, la casa es el objeto buscado por Sean, sin el cual el personaje andaría perdido y vagando, como hasta el inicio de *The Quiet Man*. Para poder hacerse con lo suyo, Paddy tendría que enfrentarse al nuevo propietario, Red Will Danaher, por la fuerza. Sin embargo, como se indicaba, aunque Paddy Bawn Enright ha sido víctima de una injusticia, no va a denunciarla. A través del narrador ficticio, el relato se encarga de rectificar la reputación de Paddy: "Él ha tenido ya suficientes peleas y lo único que desea ahora es encontrar la paz." (Walsh, 1933: 10). Aquí aparece una de las notas características sembradas al comienzo del relato: su espíritu pacífico. Se verá cómo la actitud paciente y antibelicista de Paddy construye el drama implicando al pueblo y sus expectativas respecto de él. La resistencia de Paddy a pelear motiva y da sentido a la historia, como impedimento visible en el orden político de Knockanore Hill.

Junto a la tierra, también se evoca a la gente irlandesa que, con la éfrasis del mito fordiana, acaba mitificado. El pueblo irlandés aparece retratado como un colectivo, de genio aguerrido, destinado a padecer los sufrimientos de la migración, y a sobrevivir en las épocas de escasez, de conquista, de sumisión o explotación. Como caso concreto de sufrimiento, el drama de Paddy es el de la migración que significa abandonar por fuerza mayor la tierra que te vio nacer. América es no obstante la tierra prometida: donde hará fortuna. La historia de *The Quiet Man* puede considerarse como un relato costumbrista, en torno a un emigrante irlandés, que regresa a Irlanda buscando el descanso. Pero con regresar Sean no tiene suficiente. El descanso se convierte en un objetivo difícil. Parece que, como promesa personal, Paddy no puede reaccionar ante la injusticia y evita cualquier clase de pelea. Sean por su parte se niega a pelear sin explicitarlo con palabras: sólo con la actitud paciente en esas ocasiones en las que Red Will lo desafía, como si se tratara de una tentación.

De algún modo, la pelea adquiere un estatuto superior en el drama fordiano. Esto es, puede entenderse como motor de la acción y nudo poético. En la historia de *El hombre tranquilo*, la pelea como lugar y acción se convierte en un rito inseparable del conflicto principal de Sean, como se ha dicho. Además, se convierte en tema tabú para los protagonistas de los dos relatos. Detengámonos especialmente en la afición al boxeo de Sean Thornton. Según Roth, para Ford las peleas cumplen cuatro funciones dentro de las películas: son el modo único de asegurar la supervivencia de la comunidad; envuelven al individuo y a la comunidad, en un solo ámbito; declaran a la cultura como modo de estabilizar el caos y cumplen la función ritual para el paso a una nueva situación social (Roth, 1983: 38-43). Esto último significa la adquisición de un estatus redefinido y superior. Quizá como ha indicado Eyman, pelear en sí era lo más importante frente a ganar.

Roth considera que la pelea es, por un lado, un rito de rivalidad y enemistad - desde el punto de vista temático- y, por otro, un rito de transición (dramática y

estética). Las peleas, en efecto, podrían considerarse como ritos que indican la lucha necesaria para vencer; pero también pueden ser signos visibles de coordinación y tensión dramáticas, más allá de las funciones concretas que cumple en *The Quiet Man*. Según Roth, hacen concesiones al humor, establecen cierta separación sexual y son buscadas en sí mismas, como lugar para la integración de la comunidad. Sucede que la pelea fordiana, entendida como rito, puede destensar, según la ocasión, el curso del discurso, así como facilitar el crecimiento de la acción, mejorando sintomáticamente el sentido de lo narrado. Y como elemento aglutinante de la acción, es decir, como vínculo entre la comunidad y el personaje forastero, la pelea-ritual redonda en la afirmación sobre la implicación del pueblo en la búsqueda del paraíso perdido.

A propósito de la rivalidad que se contempla en toda pelea, aparece uno de los significados más directos del término. La pelea es una exhibición o demostración de fuerza bruta, defensiva y/u ofensiva. De ahí su carácter social. Originariamente la pelea puede ser fruto de un desacuerdo manifiesto hacia algo: una forma más de concretar y regular la violencia más brutal; pero la mayoría de las veces, la oposición es contra alguien (o sí mismo), en último extremo y no contra nada. La lucha entre héroes en Ilión o la batalla ingeniada por Odiseo contra el Cíclope manifiestan la grandeza -y elevación- de los personajes a través de la acción socialmente. Sean Thornton hace gala de su poder de púgil desentrenado, al retar a Red Will, al final de la historia. No lo hace en privado sino ante el pueblo de Innisfree que le ha seguido desde la estación de Castletown hasta los hornos donde trabajan Red Will y sus hombres.

El drama se tensa hasta culminar en el reencuentro con Danaher y, alertado ya de antemano, en varias ocasiones de rechazo, el pueblo debe asistir al espectáculo. De lo contrario, ni la historia personal de Sean Thornton ni el tradicional romance con Mary Kate hubieran sido relevantes dramáticamente. Es decir, en la medida en que los dos conflictos implican a la comunidad, el curso social de Innisfree depende, para bien o para mal, de los logros de Sean y Mary Kate. La vivencia particular

adquiere un papel importante en el sano mantenimiento de la paz y el orden del pueblo. Se crea la concordia que facilita el buen funcionamiento del pueblo, en el sentido puramente clásico.

Tanto Sean Thornton como Paddy conocen el poder de sus puños, en especial, Sean. Y por ello, pese a sufrir el insulto o padecer la humillación, los dos rehuyen el enfrentamiento. Ahí se destaca la importancia de la motivación de estos personajes. Antes que velar por su orgullo, prefieren evitar el daño al contrincante. Lejos de luchar por dinero, Sean lucha para hacer justicia, reubicar al despótico Red Will y demostrar que quiere ganar ese paraíso perdido que involucra a Mary Kate y ahora *es Mary Kate*.

Aunque Jaeger afirma que "El hombre ordinario, en cambio, no tiene *areté* [...]. La *areté* es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante", (1993: 21) el caso de Sean Thornton contradice este supuesto en el mundo cristiano. Señorío, poder y virtud o *areté* iban unidos. Sin embargo, ni Sean Thornton ni Abraham Lincoln pertenecen a la nobleza o aristocracia sociales en sus mundos posibles. Antes bien, conforman una aristocracia espiritual y particular dentro del universo cinematográfico fordiano. El señorío particular se genera en el dominio de sí del que hace gala Sean Thornton -antes de la gran pelea se ha resistido a varios embates por parte de Red Will, desafiando a Sean y 'ofendiéndole', en ese sentido explicado-.

## 17. El lugar de la esposa: Mary Kate Danaher

Recordando la escena del relato primigenio, Paddy Bawn se fija en Ellen Roe Danaher, en la iglesia de Knockanore Hill. La primera información que obtenemos de ella es por referencia al interior del templo, rezando y recogida en su diálogo con Dios. El *film* de Ford acentúa algunos rasgos más de la futura esposa de Sean,

haciendo que aparezca como en una estampa pastoril e idílica, pastoreando ovejas por los campos cercanos a Innisfree. También aprovecha el hecho del encuentro en la iglesia como el lugar idóneo en el que el hombre se une a lo sagrado. En el movimiento de vuelta a casa, Sean vuelve a través de la esposa que espera y que lo une, de alguna manera, con 'lo sagrado'. La imagen de la esposa difícil se encarna muy bien en Mary Kate Danaher, por eso, más que la fierecilla domada, sólo se puede hablar de otra tradición de equilibrio y reunión: los esposos son dos iguales y en ellos no funciona la relación de dominio de uno sobre el otro. En *The Quiet Man*, el personaje de Mary Kate es la depositaria de lo sagrado: la fuente abierta a la vida que conecta con la trascendencia. Su lugar como esposa recuerda y hace presente el origen y renueva la vida de Sean Thornton. Con su alianza, se resuelve el principal conflicto de la historia. Como afirmó el propio Ford (Anderson, 1981: 206), se trata de una historia de amor maduro con vicisitudes que logran encarar nuestro pasado original en gracia.

## 18. Conclusiones

Con este artículo llegamos a las siguientes conclusiones que permiten definir el paraíso perdido como una promesa de felicidad también terrenal. En primer lugar, la película *The Quiet Man* y los relatos en los que se basó muestran una relación íntima entre el hogar, como depositario de la identidad original, y la recuperación del paraíso perdido. Esa Irlanda es que abandonaron sus padres buscando su porvenir en los Estados Unidos y es auténtica, no un sucedáneo. En ese sentido, como poeta, John Ford no idealiza lo irlandés gratuitamente o sin sentido, sino que mitifica los elementos esenciales de una Irlanda transmitida con devoción en el seno familiar. En su imaginación, Ford prolonga esa verdad poética fuera de sus fronteras y sacándola de los límites de su imaginario. No necesita adobar la palabra de sus padres con invenciones que serían algo así como mentir. Más bien despoja de lo accesorio el

relato y encuentra en la historia de *The Quiet Man* los mimbres para seguir renovando el paraíso perdido, como mundo posible espiritual eterno.

En segundo lugar, según *The Quiet Man*, la necesidad de volver al *paraíso perdido* exige la búsqueda humilde del perdón. Al tratarse de una historia de matrimonio adulto, cada uno de los protagonistas deberá renunciar a un pasado que le impide crecer como matrimonio abierto a convertirse en un nuevo hogar, es decir, en un *nuevo paraíso*.

Y, por último, en medio de la imperfección de este mundo, lleno de luces y sombras, como se manifiesta en la película de John Ford, el relato como representación, confirma que es posible acometer una acción voluntaria llena de belleza y heroísmo que signifique un aumento de libertad, de novedad y no de mera restitución. Esta nueva forma del paraíso, con entronque en la tierra, entretiene y hace sonreír al dueño sagrado del paraíso, como a los habitantes de Innisfree. Pues Éste ha advertido expectante que esa novedad inesperada (el fruto de la libertad) vestirá reluciente en esos brillantes jardines del paraíso.

## Referencias.

- Anderson Imbert, Enrique (1995). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel.
- Anderson, Lindsay. (2001). *Sobre John Ford. Escritos y conversaciones*. Barcelona: Paidós.
- Aristóteles (1999). *Poética*. Madrid: Gredos.
- Cahill, Thomas. (1995). *How The Irish Saved Civilization. The Untold Story of Ireland's Heroic Role from the Fall of Rome to the Rise of Medieval Europe*, New York: Anchor.
- Carreño Aguado, Julen. (2025). *El personalismo fílmico de John Ford. Una antropología de la relacionalidad*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Crosson, Sean & Stoneman, Rod. (2009). *The Quiet Man...And Beyond. Reflections on a Classic Film, John Ford and Ireland*. Dublin: The Liffey Press.

- De-Pablo, Gabriel (2026). "Presenciar la injusticia y no hacer nada es el peor crimen". Luchas, anhelos y decepciones del comunista norteamericano Bill Bailey (1915-1995)". En: *Racionalidad, cultura y transformación social*. Dykinson.
- Gallagher, Tag. (1988). *John Ford. The Man and his Films*, University of California Press.
- Gutiérrez Delgado, Ruth. (2004). *Lo heroico en el cine de John Ford*. Tesis doctoral.
- Gutiérrez Delgado, Ruth. (2019). "El origen del héroe: nacimiento, misión y necesidad". En *El renacer del mito: héroe y mitologización en las narrativas*. Salamanca. Comunicación social.
- Gutiérrez Delgado, Ruth. (2012). "El protagonista y el héroe. Definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico". *Ámbitos*, 21.
- Jaeger, Werner (1993). *Paideia: Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Junco de Calabrese, Ethel. (2020). *La presencia de lo sagrado en el cuento de hadas*. Pamplona: Eunsa, 2020.
- Mackey-Kallis, Susan. (2001). *The Hero and the Perennial Journey Home in American Film*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MacKillop, James (ed.) (1999). *Contemporary Irish Cinema. From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*. New York: Syracuse University Press.
- Maland, Charles J. (1975), *American Visions: The Films of Chaplin, Ford, Capra, and Welles*. Arno Press.
- McBride, James & Wilmington, Michael. (1984). *John Ford*. Madrid: Ediciones JC.
- McBride, James. (2001). *Searching for John Ford*, St. Martin 's Press.
- Metz, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación del cine*, I y II, Barcelona: Paidós.
- Propp, Vladimir (1984). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Propp, Vladimir (1985). *Morfología del cuento*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Roth, Lane. (1983). "Ritual Brawls in John Ford's Films", *Film Criticism* 7, 3, spring, 38-43.
- Ryan, Isobel. (2002). "Poetic Place and Geographical Space: An Analysis of the Poetry of Máirtín O Direáin", *Irish Studies Review*, Vol. 10, No. 3, 267-274.
- Urquijo, Francisco Javier. (1996). *John Ford*. Madrid: Cátedra.
- Villegas, Juan. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta.
- Zapata Ruiz, Teresa. (2007). *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento: un recorrido teórico sobre sus características literarias*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.