

# Las relaciones interpersonales en Sergeant Rutledge (*El Sargento Negro*), de John Ford: una visión platónico-aristotélica

Miguel Ángel NAVARRO CREGO\*

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 12 de febrero de 2009

Aceptado: 24 de febrero de 2009

## INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí presentamos pretende abordar las relaciones interpersonales desde un punto de vista filosófico. Más en concreto, desde Platón y Aristóteles. En lugar de un estudio puramente doxográfico, en el que nos limitaríamos a exponer qué dijeron estos grandes filósofos sobre las relaciones interpersonales, hemos preferido aplicar sus teorías a la película *Sergeant Rutledge (El sargento negro)*. Hemos de advertir que limitamos nuestro objeto de estudio, porque sólo podemos comprender a fondo esta película a) si pasamos revista a la dimensión biográfica, militar y política de Ford, por entender que un cineasta de tal calibre determinó con su existencia muchos de los geniales contenidos y mensajes de su abundante filmografía, y más aún tratándose del *western*, género que contribuyó a crear y a elevar a cotas magistrales; b) si también analizamos los marcos sociológicos, históricos y políticos que soportan estructuralmente la trama argumental de la película. Nos referimos a la evolución de los estereotipos Negros en el cine estadounidense hasta 1960, el progreso y las tendencias en los “oscarizados” premios de Hollywood, la historicidad de los “Buffalo Soldiers” y las luchas de los afroamericanos por sus derechos civiles en los Estados Unidos; y c) si después de esta labor, nos centramos en la parte técnica, artística y crítica de *Sergeant Rutledge*. Hemos cumplido también estas tres condiciones, pero proyectamos publicar el conjunto de esta investigación en un libro. Desde aquí expreso mi gratitud al profesor Don Santiago González Escudero, que falleció poco antes de que finalizáramos nuestra investigación.

## TEORÍAS SOBRE LA NARRACIÓN

Antes de entrar en materia es previo y necesario recordar, a través de un experto como David Bordwell, las diferentes teorías básicas sobre la narración. Éste, par-

---

\* Doctor en Ciencias de la Información, Universidad Complutense.

tiendo precisamente de Aristóteles, distingue entre *teorías miméticas* y *teorías diegéticas*. Pues afirma el estagirita:

Pero hay aún una tercera diferencia: el modo con que se realiza la imitación de cada uno de esos objetos. En efecto, se puede imitar con idénticos medios y a idénticos objetos o bien narrándolos —ya por medio de otra persona, como hace Homero, ya por sí mismo sin cambiar de persona— o bien haciendo que las personas imitadas obren y actúen (Aristóteles, 1448a., 1996: p. 227)<sup>1</sup>.

Nosotros no nos resistimos a reproducir por extenso la clara interpretación de Bordwell pues enmarca toda su obra, y así expone lo siguiente:

La diferencia básica es la que hay entre contar y mostrar. La segunda diferencia reside en la forma de contar: ¿habla el poeta por sí mismo o través de un personaje? [...] Emplearé la distinción de Aristóteles simplemente para demarcar dos influyentes conceptos de la narración. Las teorías *diegéticas* conciben la narración como una actividad verbal, literal o análogicamente: el hecho de contar, que puede ser oral o escrito [...] Las teorías miméticas conciben la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar. Obsérvese, incidentalmente, que mientras la diferencia se aplique sólo al “modo” de imitación, cualquiera de las teorías puede aplicarse a cualquier medio. Se puede aplicar una teoría mimética a una novela si se cree que los métodos narrativos de la ficción se parecen a los del drama, y se puede aplicar una teoría diegética a la pintura si se supone que el espectáculo visual es análogo a la transmisión lingüística. La distinción aristotélica nos permite comparar las dos tradiciones principales de la representación narrativa y examinar el modo en que la teoría filmica se ha apoyado en cada una de ellas. (Bordwell, 1996, P. 3)

Vaya por adelantado que nosotros no utilizamos de forma explícita esta distinción en nuestra Tesis, si bien en la práctica y en el proceso deconstructivo y reconstructivo de todas las escenas, secuencias y planos, pudimos comprobar que Ford maneja con pericia ambas teorías narrativas. Y esto de tal forma y con tan compleja maestría que se realimentan mutuamente. El filme, que muchos autores califican habitualmente como un *western judicial* (Anderson, Bogdanovich, Buscombe, Casas, Coma, Cowie, Coyne, Darby, Davis, Ford, Gallagher, Hardy, Everson, Eyman, McBride, Sarris, etc.), emplea en el proceso, en la sala del juicio, multitud de elementos *diegéticos* aclaratorios, mientras que en lo que tiene de *western* de la Caballería Negra, en sus enfrentamientos con los apaches belicosos, opera con la *mimesis* más clásica.

## LA TRAMA BÁSICA DE SERGEANT RUTLEDGE

La acción se sitúa en 1881 en un fuerte militar fronterizo en Arizona. Se celebra un Consejo de guerra para juzgar al sargento de primera Braxton Rutledge (Woody

---

<sup>1</sup> Citamos por la edición de la *Poética* que nosotros hemos manejado en nuestra Tesis, la de la editorial Bosch (Barcelona, 1996, p. 227), con texto, introducción, traducción y notas de José Alsina Clota. Hemos cotejado la cita con la que menciona Bordwell, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 3. Las cursivas del texto de Aristóteles son nuestras.

Strode) del 9.º regimiento de Caballería de los EE. UU., que está formado en su tropa por soldados negros. Se le acusa de violar y matar a la hija de su comandante y además de asesinar a éste. El teniente Cantrell (Jeffrey Hunter) es el defensor, la acusación la ejerce el capitán Shattuck (Carleton Young) y el coronel Otis Fosgate (Willis Bouchey) preside el tribunal. Durante el juicio, el público alborotado desea un linchamiento y las esposas de los oficiales, con la señora Fosgate (Billie Burke) a la cabeza, cotillean y se muestran morbosamente interesadas por el acusado y el crimen sexual. Los testimonios de los testigos sirven para introducir en el filme *flashbacks* que narran la valiente actitud del sargento, que salva la vida a la señorita Mary Beecher (Constance Towers), y también su comportamiento intachable en la lucha contra los apaches renegados, a pesar de haber sido hecho prisionero por el teniente Cantrell. Rutledge es para sus hombres el soldado ejemplar (*Top Soldier*). En el transcurso de las escaramuzas con los indios, el citado teniente va recogiendo pruebas que servirán, no tanto para exculpar al sargento, sino para que el verdadero culpable de los crímenes, un hombre blanco, el aprovisionador del fuerte, se delate. Momentos antes durante el proceso, y después de que Rutledge sea duramente atacado por el fiscal, el acusado afirma que él no podía desertar porque el Noveno de Caballería es su hogar, su libertad real y su propia estimación, y no quiere convertirse en un negro fugitivo como los antiguos esclavos que vagaban por los pantanos, exclamando al final emocionado: “¡Yo soy un hombre!”.

## **ALMA, RECONOCIMIENTO (MIMÉTICO Y DIEGÉTICO) Y POESÍA EN LAS RELACIONES INTERPERSONALES DE EL BANQUETE, DE PLATÓN**

Nosotros estudiamos el diálogo *El Banquete* como ámbito de ensayo de la propia teoría del alma platónica. Esto nos servirá de puente epistémico para interpretar la obra de Ford.

En la obra de Platón, diseñada como una evocación lejana de una vieja conversación sobre el Amor (lo cual ya nos está diciendo que estamos en el territorio de la memoria y del *mýthos*), el autor reproduce fielmente el lenguaje y el pensamiento de personajes reales; es decir, los caracteres son perfectamente verosímiles (nos referimos como es evidente a Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón, etc.).

En el proceso de construcción de Sócrates como héroe, y de la Filosofía como nuevo saber mediador, tenemos que fijarnos en la relación dramática que existe entre el discurso, o revelación, de Diotima que Sócrates exhibe y la ulterior exposición de Alcibíades que versa sobre el propio Sócrates. Aquí Platón, muy hábilmente, a través de recursos teatrales, dramáticos (y que también se dan en el cine), pasa de la “representación discursiva” (lo que le desveló Diotima al inexperto Sócrates sobre el Amor), al “ejercicio discursivo” de lo que Alcibíades nos revela sobre el propio Sócrates. Tenemos así dos realidades gnoseológicas: en la primera Platón “ejerce una representación”, la de la relación Diotima-Sócrates, y en la segunda “representa un ejercicio”, el del discurso de Alcibíades borracho sobre Sócrates. Estas dos entidades dramáticas apuntan hacia un mismo horizonte epistemológico, el de decir

“la verdad”, y en ellas el nexo común es Sócrates como “daimon mediador”. Se trata pues de un nuevo tipo de héroe para un nuevo tipo de saber: la Filosofía. Además, para que todo esto sea posible, el Amor también aparece desdoblado como elemento mediador, pues Diotima “representa” qué es el Amor y Alcibíades, en cambio, “ejerce” ese Amor (que siente por Sócrates), al decir la “verdad” sobre quien es éste último. El hecho de que Platón presente a Alcibíades borracho es un recurso dramático pero también epistemológico. No sólo porque se acoja al aforismo de que “*in vino veritas*”, sino porque el estado de ebriedad de Alcibíades supone una neutralización de la parte de su alma que podría refrenar (por ejemplo por pudor o por vergüenza), su lengua.

De esta suerte tenemos que Alcibíades va a decir la verdad y la va a decir mediante símiles (Platón. *El Banquete* 214d-215b. 1983: p. 99). A través del recurso dramático de los símiles Platón nos va a presentar quié es Sócrates, por razón del “reconocimiento” que de él hace Alcibíades. Para poder explicar esto con precisión tenemos que recordar las tres partes en las que Platón divide el alma humana. Tradicionalmente, y según cualquier manual al uso de Historia de la Filosofía, solemos verter en español las mismas bajo los nombres de *alma concupiscible*, *alma irascible* y *alma racional*. (Véanse los cuadros citados en Grupo Diacronos. (VV. AA.). 2005, pp. 72, 74).

#### RELACIÓN DEL ALMA EN PLATÓN CON LA VIRTUD, EL CUERPO HUMANO Y EL CUERPO SOCIAL

ALMA	VIRTUD	UBICACIÓN	SOCIEDAD
<b>Racional</b> (logistikón)	Prudencia	Cabeza	Gobernantes
<b>Irascible</b> (thymoides)	Valor	Pecho	Guerreros
<b>Sensual Concupiscible</b> (epithymetikon)	Templanza	Vientre	Comerciantes y artesanos
Síntesis	Justicia	Hombre	Estado

#### LA TRIPARTICIÓN DEL ALMA EN PLATÓN Y SU RELACIÓN CON LA ÉTICA Y LA POLÍTICA

Partes del alma	Psicología	Fisiología	Ética	Sociedad
Alma racional	Ámbito racional	Cerebro	Prudencia	Reyes filósofos
Alma irascible	Emociones	Corazón	Fortaleza	Vigilantes
Alma concupiscible	Pasiones	Hígado	Templanza	Productores

De lo anterior podemos concluir que el recurso de Platón a la exposición de Diotima es *diegético* (aunque sea a través de la narración socrática), y que el ejercicio del Amor que Alcibiades siente por Sócrates está perfectamente construido de forma *mimética*.

## EL BANQUETE Y SERGEANT RUTLEDGE

En principio lo que hay de común entre el diálogo platónico y la película *Sergeant Rutledge* es que ambas composiciones son relatos (*mýthos*), y además que en ellas está presente la doctrina platónica del alma "*thymótica*". Recordemos que el "*Thymos*" es la fuerza del ánimo, aunque Fukuyama lo interpreta como "espiritualidad", "ánimo", "coraje", "entusiasmo", pero sobre todo como "autoestima", "respeto de sí mismo" y "deseo de reconocimiento" (Fukuyama, F. 1994: pp. 17-18, 231-232). Aquí hay que advertir que este autor incurre en una interpretación hegeliana de Platón, a la luz de la lectura que hiciera Alexandre Kojève del pensamiento de Hegel. Pues para Fukuyama el *thymos* conduce a buscar el reconocimiento de los demás (Fukuyama, F. 1994: p. 235).

Por nuestra parte discrepamos de la explicación excesivamente psicologista e individualista de la teoría del alma platónica, presente en la reinterpretación que el mentado ideólogo hace de la "Dialéctica del Amo y el Esclavo" de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. Y ello porque el contexto en el que se manifiesta el heroísmo del sargento de primera Rutledge, en la trama argumental y narrativa de la película, es el mejor ejemplo invalidante de las pretensiones reduccionistas de Fukuyama.

Ya Platón presenta en principio a Alcibiades dramatizando su amor por Sócrates de forma mimética. Por otra parte aquél era un personaje real de sobra conocido en Atenas, precisamente por el carácter *thymótico* de su ambiciosa personalidad política y militar. En estado de embriaguez, y utilizando también símiles (por ejemplo el del sileno y el del sátiro), para referirse a Sócrates, Alcibiades, que es un modelo de *megalothymia*, de una personalidad exaltada que busca glorificación y "reconocimiento" según la fuerza de su *thymos*, reconoce que ante Sócrates ha sentido vergüenza (Platón. *El Banquete* 215e-216c. 1983: p. 101). Que un personaje como Alcibiades, con ese grado de *thymos*, sienta vergüenza ante el filósofo es un recurso que utiliza Platón para magnificar más aún las virtudes de Sócrates.

¿Cómo se perciben todos estos elementos en *Sergeant Rutledge*?

Desde el primer momento en que vemos a Rutledge desfilarse por los soportales del edificio en el Cuartel General, y entrar en la sala en la que se va a celebrar el Consejo de guerra, lo percibimos como un soldado erguido de aspecto marcial, que sin inmutarse y con total seriedad se identifica militarmente ante los miembros del tribunal. Todos los encuadres de Ford y la iluminación que se emplea están pensados para dar relieve a su imponente figura y para resaltar la serena gravedad de su semblante. Lo mismo se percibe cuando es humillado por la acusación, que ejerce el capitán Shattuck, y que lo señala censurador con su enguantada mano blanca. Además frente a las inculpaciones sin fundamento de éste vemos que en la estación

de Spindle se comporta como un bravo, protegiendo a la señorita Beecher tras acabar con un apache enemigo. Pero no sólo esto, sino que a través del guión del filme, de los diálogos, entendemos que se trata de un soldado experto que sabe evaluar con precisión y reciedumbre una situación de peligro y salir airoso de ella.

Si algo muestra también Ford, que conocía muy bien la vida militar por su experiencia en la Segunda Guerra Mundial, es cierta brusquedad en los modales de Rutledge; sin embargo éste se disculpa educado con Mary Beecher, explicándole que ha sido sargento durante mucho tiempo. Su actitud con Mary es, además de correcta, protectora. Ford está así construyendo de forma mimética y con precisión, un carácter, un personaje, que pronto mostrará su dimensión heroica. De nuevo el director en las siguientes escenas presenta la sobriedad y seriedad del busto de Rutledge, frente al racismo mojigato de Cordelia Fosgate y el racismo despectivo del doctor Eckner, que describe la violación y muerte de Lucy Dabney. Por otra parte, cuando declara como testigo la propia defensa, es decir el teniente Cantrell, vemos en su evocación que Rutledge es reducido a su vieja condición de esclavitud, como si le hubiesen robado toda su dignidad, pues Ford enfatiza el encuadre de las esposas que atenazan los musculosos brazos del sargento negro. Frente a esta situación la señorita Beecher, que ha pasado toda la noche en la estación de tren con Rutledge, “reconoce” la dignidad de éste, pues afirma decidida que el sargento le salvó la vida (elemento *diegético*).

## EL THYMOS EN LOS PERSONAJES DE *SERGEANT RUTLEDGE*

Llegados a este punto tenemos que matizar que desde una perspectiva dramática, a la hora de trazar Ford y sus guionistas los caracteres de los personajes del filme, la fuerza del *thymos*, del ánimo, del coraje y del sentido de la dignidad, tienen que estar presentes en varios de ellos de forma notable y no sólo en el propio Rutledge. Así por ejemplo, gracias al *thymos* de la señorita Beecher, Cantrell sabe y nos queda recalcado a los espectadores, aunque ya lo habíamos visto en el transcurso de la acción, que Rutledge no sólo no la atacó sino que le salvó la vida y la protegió (*proceso de narración mimético y diegético en conjunción*). Si Mary Beecher hubiese sido una mujer pusilánime, no nos habríamos enterado de este importante dato. He aquí pues un signo más de “reconocimiento” de la valentía del sargento. Éste, para mayor muestra de sacrificio y abnegación, intenta proteger y no involucrar a la tropa en los crímenes que a él le imputan y por eso les da la orden de que no lo traten más como el “soldado ejemplar” (*más subrayados diegéticos*). Ésta es su forma de mostrarse generoso con sus camaradas. Más aún, les recuerda que son del Noveno de Caballería y que sus hechos hablarán algún día por todos ellos y hablarán claro. Con esta actitud vemos cómo Braxton Rutledge, ahora prisionero de sus propios compañeros y en una difícil situación, no rebaja un ápice su firmeza y fortaleza de carácter, pues su magnífico *thymos* no le hace olvidar que sigue siendo un soldado del Noveno. Sólo por un momento, con sentido comedimiento, asume que se ha metido en un problema con el que no puede luchar: “asunto de mujeres blancas”, dice con algo de pesar mientras mira las cadenas que le tienen maniatado. Con esta secuen-

cia Ford está también simbolizando (*subrayando casi de forma diegética*), que este tema es uno de los caballos de batalla que somete a la minoría afroamericana en los Estados Unidos. El problema del racismo blanco con base en el temor a la sexualidad de los Negros.

Cuando Cantrell y Rutledge dialogan, en la estación de Spindle, comprobamos de nuevo la dignidad del sargento (que Ford destaca constantemente a través del encuadre y la iluminación). Además, el teniente reconoce su gran valor en el combate y se presta a ayudarlo. Pero incluso en estos momentos, Rutledge declina tal ofrecimiento para no perjudicar la reputación de su superior. Esto acaba por exasperar al teniente, que ahora está dispuesto a creer la versión de los hechos que le cuente el sargento (sobre los supuestos crímenes que se le atribuyen). Igualmente el propio *thymos* del teniente se manifiesta en la sala del juicio cuando el fiscal le acusa por confesar que dio crédito a las palabras de Rutledge. Además, la superior fortaleza de ánimo (*thymos*) de éste se evidencia cuando cabalgando al lado del teniente en busca de la partida de apaches renegados, y tras manifestar que no quiere comparecer ante un Consejo de guerra, expone en tono de protesta un airado discurso que parece una soflama política, refiriéndose al presidente Lincoln y al hecho de que ellos (los Negros) todavía no son libres (*lo diegético se da aquí a través de un proceso mimético*). Cuando Cantrell le advierte que le matará si intenta escapar, Rutledge le contesta con sequedad y firmeza que eso es exactamente lo que tiene que hacer. De esta forma el *thymos* del sargento se reconduce una vez más por la vía del sacrificio, asumiendo, incluso prisionero, los deberes que le competen como soldado.

De igual forma en la película vemos la constante valentía de Rutledge, que protege a la señorita ante el ataque apache y se lanza al galope para frenar al desbocado caballo del soldado Moffat. Cuando éste, moribundo, se queja de que están locos por combatir con los blancos en la guerra del hombre blanco, Rutledge le reconforta diciéndole que luchan para sentirse “orgullosos”, como lo estarán de él (se refiere a Moffat), algún día sus tres hijitas. Es evidente pues que la *narración diegética* (en el soldado) se manifiesta como amarga consigna ideológica de denuncia y en Rutledge como un mensaje de esperanza. Aquí sí que está muy claro que el *thymos*, no sólo del sargento sino de todos los soldados afroamericanos tal y como éste lo interpreta, se manifiesta como “orgullo”.

Con gran habilidad, Ford nos presenta a un Braxton Rutledge humano, y no sólo heroico, porque cae en la tentación de desertar. Las cábalas que éste hace mientras se fuga, y que se nos muestran como reflexiones narradas en off (*otro subrayado diegético*), indican que está intentando convencerse de que ha de huir y que desde ese momento lo que le suceda al Noveno ya no le concierne. Incluso, en estos momentos Ford retrata a Rutledge con una inmensa dignidad. Mas cuando éste ve que los apaches se preparan para tender una emboscada vuelve sobre sus pasos, atraviesa el río bajo las balas indias y alerta a la patrulla. De nuevo estamos ante el Rutledge heroico. Los bisoños soldados lo saludan como el soldado excelente que es y éste, de nuevo en su medio, les da órdenes de abrir fuego durante la refriega.

De este modo llegamos ahora al momento culminante de toda la película por lo que se refiere a la cuestión del *thymos* y a la estrecha relación que éste guarda con

la propia autoafirmación y con el “deseo de reconocimiento”. Mientras Rutledge es acosado por el capitán Shattuck en la sala del juicio, que le acusa de querer comerciar con su valentía para obtener el perdón de sus crímenes, vemos cómo el clima se caldea en dicha sala. La iluminación tenebrista que emplea Ford en esta secuencia así nos lo revela. El acoso va en aumento, ya que el fiscal insiste en que declare por qué regresó con la tropa. Frente a las humillantes conjeturas de la acusación, Rutledge también alza la voz y niega tan degradantes imputaciones. Finalmente, totalmente emocionado, hace una declaración que es toda una proclamación y manifestación de su *thymos*, ya que afirma su propia dignidad, estimación, deseo de “reconocimiento” y en suma humanidad, pues afirma que volvió,

porque el Noveno de Caballería era mi hogar, mi auténtica libertad y mi propia estimación. Y la forma en la que yo estaba desertando no era más que la huida de una negrata que vaga por los pantanos. ¡Y no lo soy! ¿Me oyen? Yo soy un hombre

Estas frases son el ejemplo evidente de cómo el *thymos* se convierte en “deseo de reconocimiento”, ya que Rutledge se niega como “negro” en sentido despectivo (“nigger” en inglés, “negrata” que huye temeroso vagando por los pantanos, cosa que históricamente había sido real durante el período de esclavitud de los Negros en las plantaciones de Luisiana), para afirmarse como soldado leal al Noveno. En este momento culminante, la genialidad de Ford hace que la narración *diegética* y *mimética* se fundan en un único proceso de *anagnórisis catártica*.

Asimismo y frente a esta reacción, se produce también el reconocimiento positivo del teniente Cantrell, que confiesa que, de no ser el sargento su prisionero, lo habría propuesto para una condecoración por el enorme valor que demostró en la lucha contra los apaches en el río. Además, también los miembros del tribunal reconocen en privado las cualidades como excelente soldado que posee Rutledge (nuevas simbiosis *diegético-miméticas*, pues los diálogos sirven para reforzar la acción).

Continuando con el transcurso del filme, ahora también vamos a ver un momento crucial más en el proceso de “reconocimiento de Rutledge” como héroe. Se trata del otro gran clímax de la película. Mientras Mary y Tom en la noche vuelven a intimar los soldados cantan una canción que glorifica al soldado ideal, el “Capitán Búfalo”, una especie de gigante. A través de las explicaciones que sobre este personaje da Tom a Mary el proceso de reconocimiento se mitifica, en el sentido en que se manifiesta como un relato de corte legendario, emparentando a tal figura por analogía con otros héroes de leyenda como Paul Bunyan. A la vez vemos a Rutledge con un porte escultural que se pasea vigilante por todo el campamento nocturno. Es una estampa gloriosa, pues Ford aúna y ensambla, para construir a Rutledge como soldado heroico, elementos musicales (incluyendo la letra), narrativos (por los diálogos), visuales (fotografía que contiene encuadre e iluminación), y teatrales o de dirección de actores (por la pose majestuosa que ejecuta el actor Woody Strode), en un proceso de asociación que contribuye de forma conjunta a la construcción y reconocimiento de dicho héroe y protagonista.

Como confirmación de todo esto vemos que, al día siguiente de la acción que acabamos de mencionar, los soldados novatos también ensalzan y reconocen los

méritos de Rutledge, y, pasándose la palabra de unos a otros, igualmente lo mitifican a su modo, incluso se lo imaginan siendo recibido con todos los honores en la Casa Blanca por Abraham Lincoln. Es como si el proceso de mitificación funcionase por *mímesis*. Sólo la sensatez realista del sargento Skidmore pone freno a estas ensoñaciones. Y ahora, aunque de nuevo el teniente Cantrell tiene la obligación de esposar a Rutledge, éste no pierde su aspecto aguerrido.

En conclusión: Ford construye lo *mimético* a través de lo *diegético* (los diálogos expositivos, pero sin recargo empalagoso y no forzados, engranan con la acción), y lo *diegético* a través de lo *mimético* (la conversación entre Mary y Tom forma parte del rutinario mundo del campamento nocturno mientras Rutledge patrulla esplendoroso). No hace falta insistir en que precisamente por esto John Ford era un maestro, pues sabía convertir los momentos íntimos en lírica poesía plena de heroicidad en lo cotidiano. Es decir la prosa de la vida convertida en poética. Estamos pues ante un desarrollo o procedimiento *dialéctico, diamérico* (García Sierra, 2000, § 34, pp. 58-59) por relación, inserción y coordinación.

Frente a todo esto veremos, sirviendo de contrapunto al final de la película y como desenlace de la misma, que la debilidad del *thymos* (su ausencia más bien), en el verdadero culpable de la violación y asesinato de Lucy hace que éste, el almacenero del fuerte, se delate, ya que Cantrell descubre su juego: querer cargar la autoría de los crímenes a su hijo que murió a manos de los indios. El nerviosismo y la flojedad emocional de Chandler Hubble cuando declara manifiestan su responsabilidad en todo el asunto. Su falta de *thymos* es solidaria de la maldad que ha cometido por debilidad y enloquecimiento (obsesión sexual), y también se manifiesta en la patraña que urde, alegando falsamente que no quiere que cuelguen al inocente sargento por algo que hizo su hijo, cuando es él el que está poniendo a su hijo muerto como escudo para encubrir sus propios delitos.

## LA NECESIDAD DE PERSONAJES MEDIADORES EN LA TRAMA O ARGUMENTO

Después de todo lo referido y de mostrar de que forma obra el *thymos* en quien es realmente el personaje protagonista del filme, el heroico sargento Rutledge, hay que volver a incidir en que en el proceso de elaboración de una trama o argumento (sea en un diálogo como *El Banquete* sea en esta película), siempre son necesarios personajes y caracteres que hagan de mediadores. Así, al igual que en el diálogo platónico el desbocado *thymos* de Alcibíades actúa como mediador, para que podamos conocer la dignidad de Sócrates y su superior *thymos*, tenemos ahora que también en la película de Ford las proporciones heroicas de Rutledge (con el *thymos* que está a su base), y todas sus cualidades y virtudes, sobresalen y quedan apuntaladas por el constante “reconocimiento mediador” del *thymos* de personajes tan vigorosos, decididos y honrados como el teniente Cantrell, que no ha tenido empacho en ejercer la defensa en el Consejo de guerra, y la resuelta señorita Mary Beecher. De esta suerte, la heroicidad de Rutledge es posible por el reconocimiento que de ella hacen otras “pequeñas y más mundanas heroicidades”. Es el caso de Cantrell y Mary como

pequeños héroes mediadores que también están repletos de una gran dignidad. Hemos de decir también que la sustancialidad de las cualidades éticas y morales de personajes como Rutledge, Cantrell y Mary Beecher, desborda el estricto marco psicológico (dentro de las tres partes del alma según Platón), de la simple “fortaleza del ánimo”, pues Rutledge vincula su libertad, dignidad y autoestima al hecho institucional de pertenecer al Noveno de Caballería, es decir al ejército de los Estados Unidos. Lo que queremos subrayar es que virtudes como la lealtad o la valentía no se configuran sólo por el *thymos*, por la fuerza del propio ánimo o coraje. Éste en todo caso, y como sucedía cuando tratábamos de Sócrates como modelo de héroe, es un elemento a priori trascendental, una condición necesaria de posibilidad, pero no explica, por ejemplo, las circunstancias racionales que empujan a un hombre a alistarse en el ejército. En definitiva, el *thymos* no sirve para comprender las determinaciones económicas, sociales y políticas que afectan a los hombres, a su alma, y que sobrevolando su temperamento, carácter y personalidad encauzan la acción humana.

Asimismo, más allá de la doctrina del alma, en el filme queda clara la doble dimensión Ética y Moral que enmarca el progresivo heroísmo de Rutledge. Nos referimos a los dos principales coprotagonistas. Por un lado Mary Beecher, que tiende en todo momento a proteger de forma decidida y cariñosa al sargento y a los soldados heridos, tiene una evidente actitud ética, distributiva e igualitarista, pues busca reforzar la salud, la fortaleza y la firmeza de su protegido a través de su generosidad desinteresada y cordial. Por otro, el teniente Cantrell, a pesar de la simpatía y admiración que siente por el heroico sargento, se rige en exclusiva por las Ordenanzas y por el deber moral de apresarlos y batallar con los apaches renegados. Ford resuelve muy bien esta tensión y se armoniza en el colofón final del filme, cuando la pareja oficializa su amor y su noviazgo después de que Rutledge salga indemne del proceso judicial. (Bueno, 1996, Pp. 15-88)

Queremos de paso dejar también bien claro que la novela que James Warner Bellah escribió a la par que el filme se rodaba (él fue uno de los guionistas junto con Willis Goldbeck), y que se publicó el mismo año de su estreno (1960), no recoge en casi nada la fuerza narrativa, tanto mimética como diegética, que Ford imprime de forma magistral a su obra. La novelita se parece en mucho a uno de los archiconocidos relatos del Oeste que por ejemplo en España firmaba Marcial Lafuente Estefanía (1903-1984).

## **SERGEANT RUTLEDGE COMO MITO FILOSÓFICO**

La película de Ford cumple plenamente con la definición de mito que da Luc Brisson; autor que ha estudiado con total precisión la definición y utilización de la noción platónica de *mýthos*.

El estructuralista Marcel Detienne (con el componente fijista de las invariantes y grupos lógicos de transformaciones por influencia de Lévi-Strauss), reconoce que con Platón nace el estudio epistemológico del Mito, pero que no es posible una enunciación clara pues cada época histórica redefine a su modo la Mitología. Por el

contrario, Brisson defiende que Platón sí hace un uso preciso de la definición de mito en diferentes contextos de sus *Diálogos*. Un mito sería así, para el padre de la Filosofía, un relato inverificable y no argumentativo que tiene una clara función emotiva con fines educativos e ideológicos, en suma políticos, desde la perspectiva de la revolución intelectual y filosófica que se propone en *La República* y en otros escritos (recuérdese el ideal del “rey filósofo”). Pero por supuesto, subraya Brisson apoyándose en Platón, un mito es un tipo de *Logos*, pues tiene su lógica interna y obedece a unos principios de construcción y finalidad que son racionales. (Detienne, M. 1985: p. 105. Además, véanse pp. 63, 103, 105-106, 113, 117, 119-121, 122, 125-126, 129-152, 158-163, 179. Brisson, L. 2005: pp. 7, 16-17. 24-25, 49, 58, 61-62, 73). Véanse, también, 76-77, 79-80, 81, 82, 87, 94, 99, 101, 103, 107-111m, 113, 114, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 125 (nota 74), 130-131, 132, 134, 136-137, 138-139, 141, 145, 147, 148-150, 151, 155, 157, 158, 159-161, 164, 165, 168-172, 173-180, 182, 183-184, 185, 186).

En definitiva un mito es un instrumento de persuasión que se puede y debe poner al servicio de la Filosofía, con fines morales y políticos, lo que quiere decir que se mide por su utilidad con independencia de su valor de verdad o falsedad. No caben pues interpretaciones alegóricas, ya que los mitos tienen vocación de futuro como preámbulos de las Leyes. (Brisson, 20005: 79-82, 86-87, 89, 94, 96-97, 101, 104, 107, 108, 110-113, 120-123, 132, 138, 146-148, 155, 157-159, 163-164, 165-172, 178, 181-186, 200 (nota 119). Igualmente en España, el filósofo Gustavo Bueno ha estudiado la relación entre mito e ideología desde una perspectiva Materialista (a la vez muy platónica y marxista), con conclusiones muy interesantes para el tema que estamos presentando: el análisis filosófico del filme *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960) de John Ford.

Las tesis básicas de Bueno son las siguientes: el *mito* es ya un *logos*, una construcción lingüística, una representación sobreañadida a un campo real; pero que no tiene evidencia inmediata. Existen además mitos luminosos (como el de la *caverna* de Platón), oscurantistas y ambiguos. Desmitificar puede ser, pues, un concepto confuso cuando no se distinguen los tipos de mitos. (Bueno, G. 2003: pp.12-17)

Toda filosofía es una ideología, porque una concepción del mundo sólo puede estar formulada desde alguna parte; pero no toda ideología es filosófica [...] Las ideologías no tienen por qué asumir la forma de mitos, ni siquiera de mitos abstractos [...], sin embargo lo más probable es que los mitos, o las fabulaciones míticas, creadas en los estados avanzados de la civilización, queden incorporadas a algún tipo de ideología. Dicho de otro modo, cada ideología asimilará sus propios mitos. (Bueno, G. 2003: pp.12-17).

La compleja estructura narrativa se estructura a través de doce *flashbacks*, que Ford utiliza como un mecanismo de fina relojería. La película se sustenta en un doble plano: la *parte judicial* (aunque no en exclusiva) es casi plenamente *diegética*, porque la narración avanza aquí a través de diálogos expositivos o acusatorios que juegan con una ambigüedad calculada que poco a poco se va despejando (suspense). Asimismo, la parte de *western* que tiene el filme [y que tanto debe a la tradición de la famosa “trilogía de la Caballería” —*Fort Apache* (1948), *La legión invencible* (She Wore a

Yellow Ribbon, 1949) y *Río Grande* (1950)], es *mimética*, es decir es plena representación de un espectáculo (aunque también hay momentos diegéticos).

Entendemos así que en el filme hay *imitación* y *participación*, dicho sea en claro sentido platónico. Así pues, al estar tan bien trabados los procesos narrativos estamos ante un filme de tesis, con la habilidad de que puede tal vez no parecerlo. La película no influyó con su mensaje antirracista en los ideólogos negros, que ya tenían conformada su posición y que vieron el filme como una obra al servicio del poderío blanco fruto de una perspectiva decimonónica anticuada. Y para otros llegaba muy tarde y era demasiado poco. Sin embargo, en los barrios, en los guetos marginales y poco ideologizados, sí fue visionada y el *diegético* mensaje de Moffat llegó a impactar. Aunque los muchachos se sintieron identificados con el heroico sargento Rutledge, pocos años más tarde, cuando fueron llamados a filas para ir a combatir en Vietnam, muchos recordaron casi las palabras del soldado moribundo. Así a mediados de 1965, en McComb (Mississippi), jóvenes negros, que acababan de enterarse de que un compañero de clase había muerto, distribuyeron un folleto que decía: “*Ningún negro de Mississippi debería luchar en Vietnam por la libertad del hombre blanco hasta que todos los negros de Mississippi sean libres*” (Zinn, H. 2005: pp. 448. Las cursivas son del autor). Es muy posible que estos mismos jóvenes, que los soldados negros que alzaban el puño izquierdo en señal de protesta por no considerar suya aquella contienda, que Muhammad Ali (el boxeador campeón de los pesos pesados que se negó a servir en la “guerra del hombre blanco”), o que Martin Luther King (Zinn, H. 2005: pp. 449-459), que pidió que se parase aquella locura, hubiesen visto todos *Sergeant Rutledge* de John Ford. Si bien su percepción de su realidad socio-política podía ser muy distinta a la que Ford establece, cuando vincula, a través del sargento Rutledge, “orgullo” y “servicio en el ejército”. A los espectadores negros, insistimos, les conmovió más, en el plano ideológico, las realistas palabras del moribundo Moffat que los sueños de “orgullo” del sargento ideal. Lo cual quiere decir de paso que el *thymos* nada tiene que ver con los contenidos (morales, ideológicos y políticos), que dan forma a dicho orgullo humano. Pero lo que nosotros queremos destacar es que este filme, como toda gran obra épica y trágica que se precie, trasciende el marco mítico de su construcción y se consolida como un referente filosófico objetivo, y no sólo ideológico, bien porque se siga la tesis principal que en él se enuncia, bien porque en la praxis se desarrolle la contraria. Por eso son sólo psicológicas e interesadamente reduccionistas las tesis de Fukuyama que ya comentamos.

Igualmente, ¿quién puede negar que *Sergeant Rutledge* sea un mito, si el contenido esencial del mismo versa sobre un héroe que casi es glorificado como un semidiós?<sup>2</sup> Pero la validez de lo que se nos propone en la película depende de un

---

<sup>2</sup> El crítico de cine Joseph McBride se queja de esto y dice: “El físico escultural de Strode, sus enormes ojos y su cabeza rapada hacen que el actor tenga un aspecto sobrehumano [...] Esta idealización es un arma de doble filo, ya que hace que Rutledge parezca a veces más y a veces menos que un hombre”. McBride, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. Madrid. T&B Editores. 2004. (Título original: *Searching for John Ford: A Life*. Edición de St Martin’s Press. 2001).

McBride, J. Op. Cit., p. 665.

Nosotros no hemos estudiado la “dimensión numinosa” de Rutledge dentro del “espacio antropológico” que

horizonte que ya no es mítico, sino ideológico y político. Por todo lo anterior también concluimos frente a Fukuyama y Detienne, y de la mano de Brisson y Bueno, que los mitos son procesos y cursos operatorios racionales íntimamente vinculados a contextos ideológicos y políticos (o religiosos). No se reducen pues a una supuesta “ciencia de la mente”. Las críticas ideológicas que se puedan hacer a la película no restan un ápice de valor a la potencia expresiva del *mýthos* que John Ford edifica. Porque *Sergeant Rutledge* es una construcción canónica, ya que es también un drama, pues hay imitación de personas que obran y que representan una trama (Aristóteles. *Poética* 1448a 1996: pp. 225-227).

Además el filme cumple con todos los requisitos que ya el estagirita pusiese como constitutivos de la tragedia: *argumento, caracteres, lenguaje, pensamiento, espectáculo y música* (Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996: p. 239). Pero todo ello se ensambla en un discurrir de *peripecia* y *reconocimiento*. En definitiva, lo que estamos diciendo es que *Sergeant Rutledge* es una buena obra artística (en sentido aristotélico), porque las acciones y los episodios están determinados y trabados entre sí por la verosimilitud y la necesidad intrínseca de la propia acción, en “atención a los actores”, lo cual, como explica Aristóteles, es de buenos poetas (Aristóteles. *Poética* 1451b. 1996: p. 253). También hay elementos *patéticos*, acciones destructoras que provocan reacciones dolorosas (Aristóteles. *Poética* 1452b. 1996: p. 257). Los personajes son buenos, adecuados a la acción, a la vida misma, verosímiles y uniformes, y además, y esto es lo más importante aquí, la identificación emocionada de Rutledge con el Noveno, en uno de los dos momentos álgidos del filme, produce un reconocimiento que conmueve (Aristóteles. *Poética* 1454a. 1996: p. 267, 269). Como conmueve su porte aguerrido en el fuego de campamento tras la lucha con los indios. Identificaciones que provocan, al modo aristotélico, la purificación o *catarsis* de los afectos por compasión y estremecimiento (Aristóteles. *Poética* 1449b 28 y 1455b 15. 1996: pp. 237, 279).

En el desenlace del filme, que lleva a descubrir al verdadero culpable de los crímenes que se le imputan al sargento negro, intervienen todos los tipos de reconocimiento que el estagirita ya describiese. Cantrell desenmascara emocionalmente “por señales” al señor Hubble, el cantinero del fuerte, y así lo “reconoce”. La crucecita de Lucy, la chica violada y asesinada., y la chaqueta de caza son dichas señales. El intercambio de miradas entre el teniente Cantrell, que ejerce la defensa, y la atenta observación del sargento Skidmore, que ya testificó y ahora parece recordar su sospecha, también son un claro indicio de reconocimiento. Además los espectadores reconocemos las pruebas inculpatorias que recaen sobre el señor Hubble, pues “recordamos” la cruz y la chaqueta que ya hemos visto en escenas anteriores (de la parte *western* y *mimética* del filme). Para mayor perfección, los razonamientos de la

---

en el filme opera. Por ejemplo frente al medio natural o los indios. Quede esto para otro trabajo y agradecemos al profesor Gustavo Bueno Sánchez esta pertinente indicación. Véase Bueno, G. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo. Pentalfa Ediciones, 2.<sup>a</sup> edición (corregida y aumentada). 1996 (mayo). (Primera edición en Pentalfa. Oviedo, 1985). Véase en primer lugar, Bueno, G. “Sobre el concepto de ‘espacio antropológico’”, *El Basilisco*, n.º 5 (primera época), Oviedo, Pentalfa, 1978, págs. 57-69.

defensa (sobre dicha cruz y chaqueta), hacen que el propio cantinero caiga en contradicciones. Hay pues reconocimiento por “razonamiento” (Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996: p. 275), pero también por “falso razonamiento” y “reconocimiento compuesto” (Aristóteles. *Poética*. 1455a. 1996: p. 275). Por otra parte el lenguaje, las expresiones y la entonación (y nos referimos a la versión original de la película), son perfectamente adecuadas. (Impagable el tono de voz del actor Carleton Young como el capitán Shattuck, el muy racista fiscal acusador).

En definitiva, el final de la película evoluciona *in crescendo* en un proceso de “adecuación” (idea de verdad típicamente aristotélica), donde todas las piezas van encajando (incluida la del subrayado diegético de las anotaciones de Cantrell sobre la chaqueta de caza y la talla del difunto hijo del tendero del fuerte). Por eso tiene razón Umberto Eco, cuando afirma que de la narratividad de los *westerns*, como los de Ford, la *Poética* aristotélica ya dijo todo lo que cabe decir<sup>3</sup>.

Por último, afirmamos que John Ford, que como católico irlandés y desclasado no era racista y que vio morir a los Negros en las playas de Normandía, entendía que no se podían negar los derechos civiles y políticos a los afroamericanos. Por eso dirigió con entusiasmo esta obra y por todo lo dicho a *Sergeant Rutledge* le conviene a la perfección la siguiente sentencia de Aristóteles: “*Por ello la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía canta más bien lo universal, y en cambio la historia lo particular*”<sup>4</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Lindsay. *Sobre John Ford. Escritos y conversaciones*. Barcelona, Paidós Ibérica, S. A. 2001. (Título original: *About John Ford*. Plexus Publishing Limited, Londres, 1981).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Barcelona. Editorial Bosch, edición bilingüe. 1996. (Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota).
- BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Madrid, Editorial Fundamentos, 2.ª edición. 1983. (Edición original: *Movie Magazine Ltd*. London, 1967).
- BORDWELL, D. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona, Paidós, 1996.
- BRISSON, Luc. *Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?* Madrid, Abada Editores, S. L. 2005. (Edición original: *Platon, les mots et les choses. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?* Librairie François Maspero, París, 1982, Éditions La Découverte, París, 1994).
- BUENO, Gustavo. “*Sobre el concepto de ‘espacio antropológico’*”, *El Basilisco*, n.º 5 (primera época), Oviedo, Pentalfa, 1978, págs. 57-69.

<sup>3</sup> Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Editorial. Barcelona, Debolsillo, Random House. Mondadori. 2005. (Título original: *Sulla letteratura*. R. C-S. Libri, S. p. A., Milán. Bompiani, 2002. Traducción al español de Helena Lozano Miralles), p. 260. Citamos por la edición española.

<sup>4</sup> Aristóteles. *Poética* 1451b. Barcelona. Editorial Bosch. 1996, p. 249. Las cursivas son nuestras. Véase también Gustavo Bueno en *El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b*. Oviedo. Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del curso 1980-81), 1980 (octubre), 112 págs. Bueno en dicho trabajo analiza el par individuo-historia, y todas sus variantes, desde un punto de vista gnoseológico. En lo que atañe a la poesía son muy importantes las conclusiones (pp. 95-102 y principalmente la 101-102).

- . *El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b*. Oviedo. Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del Curso 1980-81). 1980.
- . *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Oviedo. Pentalfa Ediciones, 2.ª edición (corregida y aumentada). 1996 (mayo). (Primera edición en Pentalfa. Oviedo, 1985).
- . *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*. Oviedo. Pentalfa Ediciones. 1996, (julio).
- . *El mito de la Izquierda. Las izquierdas y la derecha*. Barcelona, Ediciones B. 2003.
- BUSCOMBE, Edward (editor). *The BFI Companion to the Western*. British Film Institute, London 1988, Published by Da Capo Press. New York, 1991.
- CASAS, Quim. *John Ford. El arte y la leyenda*. Barcelona, Editado por Dirigido por, S. L., 2.ª edic 1998, (1ª edic. en 1989).
- COMA, Javier. *Diccionario del western clásico*. Barcelona. Plaza & Janés Editores. 1992.
- . *La gran caravana del Western. Las 100 mejores películas del Oeste*. Madrid. Alianza Editorial 1996.
- COWIE, Peter. *John Ford and the American West*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers. 2004.
- COYNE, Michael. *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*. London, Published by I. B. Tauris & Co Ltd. 1997.
- DARBY, William. *John Ford's Westerns. A Thematic Analysis with a Filmography*. North Carolina. McFarland & Company, Inc., Publishers. 1996.
- DAVIS, Ronald L. *John Ford. Hollywood's Old Master*. University of Oklahoma Press, Norman. Publishing Division of the University, U.S.A. 1995.
- DETIENNE, Marcel. *L'invention de la mythologie*. Éditions Gallimard, 1981. (Edición en castellano. *La invención de la mitología*. Barcelona, Ediciones Península. 1985).
- ECO, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona. Editorial Debolsillo, Random House Mondadori 2005. (Título original: *Sulla letteratura*. R. C-S. Libri, S. p. A., Milán. Bompiani, 2002. Traducción al español de Helena Lozano Miralles).
- EVERSON, William K. *The Hollywood Western*. Publicado en inglés por Carol Publishing Group, 1969 y 1992. (Barcelona. Edición española en Ediciones Paidós Ibérica, S. A 1994).
- EYMAN, Scott. *Print the Legend. La vida y época de John Ford*. Madrid. T&B Editores. 2001. (Edición original *Print the Legend: The Life and Times of John Ford*. Edición de Simon & Schuster, Nueva York, 1999).
- EYMAN, Scott / DUNCAN, Paul (Ed). *John Ford. Filmografía completa. Las dos caras de un pionero 1894-1973*. Barcelona. Editorial Taschen. 2004. (*John Ford: The Complete Films*. Taschen Loc Team, original Print in Italy, 2004).
- FORD, Dan. *Pappy: The Life of John Ford*. Da Capo Press edition, 1998. (Edición original en Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, c1979).
- FUKUYAMA, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*. Barcelona. Editorial Planeta. 1992, en Planeta de Agostini, 1994. (Título original, 1992: *The end of History and the last man*).
- GALLAGHER, Tag. *John Ford. The Man and his Films*. California. University of California Press, Beerkeley and Los Angeles. 1986.
- GARCÍA SIERRA, Pelayo. *Diccionario filosófico*. Fundación Gustavo Bueno, Oviedo, Pentalfa Ediciones. 2000.

- GONZÁLEZ ESCUDERO, Santiago. “Las condiciones de la comunicación en la Retórica de Aristóteles”. *Revista Studia Philosophica*. J. Velarde, J. A. López Cerezo, J. A. de la Pienda (editores). Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía, Servicio de Publicaciones. 1998, pp. 213-229.
- . “Los símiles de la comunicación humana en Platón”. *Revista Studia Philosophica* II. J. Velarde, J. A. López Cerezo, J. A. de la Pienda (editores). Oviedo, Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía. 2001, pp. 249-268.
- GRUPO DIACRONOS (VV. AA.). *Historia de la Filosofía*, Oviedo, Eikasía Ediciones, Sociedad Asturiana de Filosofía, 2005.
- HAVELOCK, Eric. A. *Prefacio a Platón*. Madrid, Ediciones Visor. 1994. (Edición original. *Preface to Plato*, Harvard University Press, 1963).
- . A. *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Barcelona. Ediciones Paidós. 1996. (Edición original. *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1986).
- HARDY, Phil. *The Encyclopedia of Western Movies*. Minnesota, Woodbury Press. 1984.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del Espíritu*. Madrid. Fondo de Cultura Económica, (quinta reimpresión en España). 1982. (Título original, *Phänomenologie des Geistes*).
- LÉVI-STRAUSS, Claude *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido* (México, F. C. E. 1968, original en francés, 1964). *Mitológicas II. De la miel a las cenizas* (México, F. C. E. 1972, original en francés, 1966). *Mitológicas III. El origen de las maneras de mesa* (México, F. C. E. 1970, original en francés, 1968).
- . *Mito y Significado*. Madrid. Alianza Editorial. 1987. (Título original: *Myth and Meaning*, University of Toronto Press, 1978).
- MANCHEL, Frank. “Losing and finding John Ford’s ‘Sergeant Rutledge’”. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, June, 1997. Disponible en Internet a través de Google en: [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2584/is\\_n2\\_v17/ai\\_20032586](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n2_v17/ai_20032586) (Página consultada el 14-8-2007). También en [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2584/is\\_n2\\_v17/ai\\_20032586/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n2_v17/ai_20032586/print) (Consultado el día 8 de mayo de 2005).
- MCBRIDE, Joseph y WILMINGTON, Michael. *John Ford*. Madrid. Ediciones JC. 1984. (Edición original en Martin Secker and Warburg Limited Edition, 1974).
- MCBRIDE, Joseph. *Tras la pista de John Ford*. Madrid. T&B Editores. 2004. (Título original: *Searching for John Ford: A Life*. Edición de St Martin’s Press. 2001).
- NAVARRO CREGO, Miguel Ángel. “EE. UU: ‘¡Por el Mito hacia el Imperio!’”. El cine y el ‘mito del Héroe y de la Libertad’”. *Revista digital El Catoblepas*, n.º 33, 2004 (noviembre), p. 11. Disponible en Internet a través de Google en: <http://www.nodulo.org/ec/2004/n033p11.htm> (Página consultada el 14-8-2007).
- PLATÓN. *Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laques, Portágoras*. Introducción general por Emilio Lledó Iñigo. Traducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo, C. García Gual. Madrid. Editorial Gredos, primera edición 1981, 2.ª reimpresión. 1985.
- . *Protágoras*. Edición bilingüe. Comentario de Gustavo Bueno. Traducción del griego por Julián Velarde Lombraña. Oviedo, Clásicos El Basilisco. Pentalfa Ediciones 1980.
- . *Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. (Traducciones, introducciones y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F. J. Oliveri y J. L. Calvo, revisadas por José Luis Navarro y Carlos García Gual). Madrid. Editorial Gredos, (3.ª reimpresión). 1999.

- . *Protágoras, Gorgias, Carta Séptima*. Introducción, traducción y notas de Francisco Javier Martínez García. Madrid. Alianza Editorial, S. A. (El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma). 1998.
- . *El Banquete, Fedón, Fedro*. Barcelona. Editorial Labor, S. A.), en Ediciones Orbis, S. A. 1983. (Traducción de Luis Gil).
- . “*Symposium*”. A translation by Seth Benardete with Commentaries by Allan Bloom and Seth Benardete. Chicago. The University of Chicago Press., 2001.
- . *República*. (Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan). Madrid. Editorial Gredos, S. A. 1986.
- . *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. (Traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luís Cordero. Textos revisados por Carlos García Gual y Fernando García Romero). Madrid, Editorial Gredos. 1988.
- . *Timeo*. Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Biblioteca de iniciación filosófica. Buenos Aires. Ediciones Aguilar. 1963.
- . *Las Leyes*. (Edición de José Manuel Ramos Bolaños). Madrid. Ediciones Akal. 1988.
- SARRIS, Andrew. *The John Ford Movie Mystery*. Bloomington & London. Indiana University Press. 1975.
- WARNER BELLAH, James. *Sergeant Rutledge*. London. Corgi Books (Transworld Publishers Ltd.) 1960.
- ZINN, Howard. *La otra historia de los Estados Unidos (Desde 1492 hasta hoy)*. Hondarribia. Ed. Argitaletxe HIRU, S. L. 2005 (Título original: *A People's History of the United States: 1492 to present*. 3.<sup>a</sup> edición).

## RESUMEN

El autor de este trabajo quiere celebrar el cincuenta aniversario del estreno del filme *Sergeant Rutledge* (El sargento negro), mostrando cómo se desarrollan las relaciones interpersonales en esta película. Estudia la ontología y gnoseología del filme, para comprender por qué John Ford es un auténtico poeta clásico desde la perspectiva de Platón y Aristóteles. Además, la película es un verdadero mito filosófico, constructor y transmisor de aquello que Aristóteles llama en la *Poética* (1451b) “lo universal”. Por último, esta obra de Ford es crucial como vehículo de una tesis antirracista e integradora de los afroamericanos, en el contexto de sus luchas por los derechos civiles en Estados Unidos en la década de los cincuenta y sesenta del siglo XX.

**PALABRAS CLAVE:** John Ford, *Sergeant Rutledge*, Sargento Negro, Platón. Aristóteles, mimesis, diégesis, thymos, relaciones interpersonales, mito filosófico.

## ABSTRACT

The author of this article wishes to celebrate the 50th anniversary of the première of *Sergeant Rutledge*, showing how interpersonal relationships are developed in this film. He studies the ontology and gnoseology of the film, to understand how John Ford is a real classical poet from the perspective of Plato and Aristotle. The film is also a true philosophical myth, which builds and transmits the so-called *Poetics* of Aristotle (1451b), “the Universal”. This work of Ford is essential as a vehicle of an anti-racist and integrating view of Afro-americans in USA, in the context of the civil rights' fights of 50' and 60' decades of XX. century.

**KEY WORDS:** John Ford, *Sergeant Rutledge*, Plato, Aristotle, mimesis, diegesis, thymos, interpersonal relationships, philosophical myth.

## RÉSUMÉ

Ce travail veut célébrer le cinquante anniversaire de l'étréne du filme *Sergeant Rutledge*. En étudiant l'ontologie et l'épistemologie du film, nous arrivons a comprendre pourquoi John Ford est un poète authentique classique selon la perspective de Platon et d'Aristote. De plus, le film est un vrai mythe philosophique, constructeur de cela qu'Aristote appelle dans la Poétique (1451b) l' "universel". De la même manière, cette oeuvre de Ford est cruciale comme véhicule d'une thèse antiraciste et intégrative des Afro-Américains dans le cadre de leurs luttes pour les droits civiques aux États-Unis dans les années cinquante et soixante du XXe siècle.

**MOTS CLÉ:** John Ford, le *Sergeant Rutledge*, Platon, Aristote, la mimésis, diégésis, thymos, les relations interpersonnelles, mythe philosophique.