UNIVERSIDAD DE OVIEDO

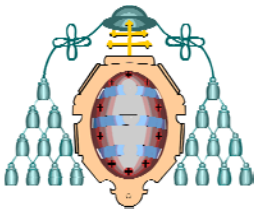
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Tesis Doctoral

«SERGEANT RUTLEDGE», DE JOHN FORD, COMO MITO FILOSÓFICO

Miguel Ángel Navarro Crego

2008



Reservados todos los derechos
© El autor

Edita: Universidad de Oviedo,
Biblioteca Universitaria, 2009
Colección Tesis Doctoral-TDR nº 63

ISBN 978-84-692-8947-1
D.L.: AS.02298-2009

Parte doctrinal
o específicamente filosófica

CAPITULO 11

El problema de la oralidad en el mundo griego

Para poder estudiar la estructura narrativa y la construcción de un mito en la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), es necesario ahora que nos ocupemos previamente de la importancia de la cultura oral, de la oralidad, en el mundo griego. En concreto vamos a referirnos a la revolución que supuso el tránsito hacia la alfabetización y la escritura en el marco de la filosofía de Platón. Comenzaremos esta tarea exponiendo las principales tesis de dos obras ya clásicas sobre el tema, a saber: *Prefacio a Platón* (*Preface to Plato*) y *La musa aprende a escribir*. *Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (*The Muse Learns to Write*. *Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*), ambas de Eric A. Havelock. También presentaremos las críticas a Havelock realizadas por Giovanni Reale y que se encuentran principalmente en la obra *Platón*. *En búsqueda de la sabiduría secreta* (*Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*).

Las tesis de Eric A. Havelock

En el prólogo a *Prefacio a Platón* Havelock expone un plan de investigación que ya en su momento pretendía tener largo alcance. No olvidemos que esta obra se publicó originalmente en 1963. En dicho prólogo su autor anuncia lo siguiente: "Este volumen nace con la esperanza de encabezar una futura serie de estudios encaminados a recoger lo que podríamos denominar el desarrollo de la mentalidad primitiva griega. No se trata, a mi entender, de otra historia más de la filosofía griega, en el sentido normalmente atribuido a la expresión. Todas las civilizaciones humanas se apoyan en una especie de 'libro' cultural; esto es: en su capacidad para almacenar información susceptible de volver a ser utilizada. *En los tiempos anteriores a Homero, el 'libro' cultural griego se almacenaba en la memoria oral* […]. Entre Homero y Platón empezó a cambiar el método de almacenamiento, porque la información se fue alfabetizando y, paralelamente, el ojo fue sustituyendo al oído en el papel del órgano principal utilizado a tal propósito. Los resultados de la alfabetización no se manifestaron plenamente en Grecia hasta el advenimiento del periodo helenístico, cuando —por así decirlo— adquirió fluidez el pensamiento conceptual y su vocabulario alcanzó cierto grado de normalización. Platón, que vivió en pleno centro de esta revolución, fue su heraldo y se trocó en su profeta"[1].

Asimismo Antonio Alegre Gorri, en su prólogo a la edición en castellano de *The Muse Learns to Write* (*La musa aprende a escribir*), contextualiza los trabajos de Havelock dentro del ámbito de los estudios sobre la historia de las

[1] Havelock, E. A. 1994, p. 11. Nota: Citamos por la edición en castellano. Las cursivas del texto de Havelock son nuestras para resaltar la frase que consideramos esencial.

técnicas de la comunicación, considerando además que no son en absoluto secundarios respecto de las obras mucho más conocidas de Marshall McLuhan. En este sentido entiende que no es casual que a los pocos meses de publicarse la obra de McLuhan *La Galaxia Gutenberg*, saliera de las prensas *Prefacio a Platón*. Havelock además introdujo una metodología interdisciplinar en el sagrado recinto de los estudios clásicos y mostró que la oralidad no es sinónimo de primitivismo[2], pues en las sociedades ágrafas "la función de fijación de la memoria colectiva (recuerdos de hechos pasados, normas de conducta, creencias religiosas o saberes prácticos) que en nuestras sociedades incumbe a la escritura, en el mundo de la oralidad primaria se realizaba por otros medios"[3].

Por otra arte es el propio Havelock quien en las primeras líneas de *La musa aprende a escribir* nos confiesa, que la "intención que se persigue con este libro es presentar un cuadro unificado de una crisis que se produjo en la historia de la comunicación humana cuando la oralidad griega se transformó en la civilización de la escritura griega"[4].

Veamos ahora algunas de las tesis que se sostienen en *Prefacio a Platón*. Primero hemos de mencionar que esta obra está dividida en dos partes: la primera contiene diez capítulos y lleva por título general "Los hombres que pensaban con imágenes", y la segunda contiene cinco y se titula "Necesidad del Platonismo".

En el primer capítulo, sobre Platón y la poesía, explica Havelock que *La República* de Platón es de esos textos cuyo título en las traducciones resulta engañoso, pues sólo un tercio de la obra se ocupa de cuestiones de Estado propiamente dichas. Esta obra trata de diversas materias relativas a la condición humana y así en la parte final, en el último y décimo libro, analiza la naturaleza de la poesía[5]. Afirma Havelock que "sin hacer diferencias entre poeta y pintor, Platón pretende demostrar que el artista genera una versión de la experiencia dos veces apartada de la realidad; que su obra es frívola, cuando no peligrosa, tanto para la ciencia como para la moral; que los grandes poetas griegos, empezando por Homero y terminando por Eurípides, han de ser excluidos del sistema educativo de Grecia"[6]."La poesía es una especie de veneno mental, un enemigo de la verdad"[7]. Para el autor de *Prefacio a Platón* estas críticas no van dirigidas contra lo que hoy entendemos por poesía, sino contra algo "mucho más fundamental en la experiencia griega, y más poderoso"[8]. Platón parece apuntar hacia la destrucción de la poesía como vehículo de comunicación, pues ataca la propia forma y sustancia de la expresión poetizada, sus imágenes, su ritmo y su elección del lenguaje poético. Más aún, Platón ataca en el poeta lo que en el presente la gente suele aplaudir: "su registro, su universalidad, su dominio del abanico emotivo humano, su intensidad y sinceridad, su capacidad para expresar cosas que sólo él puede expresar, de revelarnos cosas que sólo él puede revelarnos. Para Platón, todo ello constituye una especie de enfermedad, y no queda más remedio que preguntarse por qué"[9].

Havelock sostiene que para Platón, "la poesía, en cuanto disciplina docente, no plantea solamente un peligro moral, sino también intelectual. La poesía

[2] Alegre Gorri, A. Prólogo a Havelock, E. A. 1996, pp. 12-13.
[3] Alegre Gorri, A. Prólogo a Havelock, E. A. 1996, p. 14.
[4] Havelock, E. A. 1996, p. 19. Citamos por la edición en castellano.
[5] Havelock, E. A. 1994, p. 19.
[6] Havelock, E. A. 1994, p. 19.
[7] Havelock, E. A. 1994, p. 20.
[8] Havelock, E. A. 1994, p. 20.
[9] Havelock, E. A. 1994, p. 21.

confunde los valores humanos, privando al hombre de carácter y despojándolo de toda percepción de la verdad"[10]. Mas por lo que tiene *La Rebública* de teoría de la enseñanza la poesía no es objeto de acusación política, sino intelectual. Según Havelock, Platón no hace una distinción formal entre épica y tragedia, entre Homero y Hesíodo u Homero y Esquilo, con lo cual sus ataques resultan aplicables tanto a la I*liada* como a cualquier representación teatral[11]. La poesía de la que Platón trata "y la nuestra tienen muchísimas cosas en común, pero nosotros hemos modificado el entorno que rodea la práctica de la poesía. En cierto modo, Platón está hablando de una situación cultural de conjunto que ya no existe"[12]. Havelock dedicará buena parte de su libro a desentrañar este misterio.

Por una parte Platón censura los contenidos de la poesía en lo tocante a su actuación como guía moral, pues están plagados de muerte, de incesto, de crueldad, de traición, de pasiones incontroladas, de debilidad, de cobardía y de maldad[13]. Por otra lado Platón critica también el estilo, "manifestando una hostilidad básica hacia la experiencia poética *per se*, así como hacia el acto imaginativo que en tan gran medida constituye nuestra experiencia. Y esto no tiene más remedio que desconcertarnos"[14], concluye Havelock.

Todo comienza a tener sentido cuando nos damos cuenta de que *La República* "constituye un ataque contra el sistema educativo griego"[15]. Así "las sucesivas críticas a la poesía empiezan a encajar a la perfección, cuando nos percatamos de que los poetas son fundamentales dentro del sistema educativo"[16]. Havelock se hace eco del modelo educativo que propone Platón, según el cual, "en el primer nivel se mantienen los estudios poéticos tradicionales, aunque no sin expurgarlos según principios que no dejan de antojársenos curiosos; en el segundo nivel, hay que prescindir de todos los estudios poéticos, sin ninguna clase de ceremonias"[17]. Después de esta introducción las preguntas decisivas que se hace Havelock son las siguientes: "¿cuál es el motivo de que el sistema griego de enseñanza vigente en tiempos de Platón concediera una importancia tan absolutamente crucial a la poesía? […], ¿por qué propone Platón tan curiosas reformas en el campo del estilo poético? ¿Por qué es tan importante la teatralización, y por qué la considera peligrosa? En tercer lugar, ¿por qué se le antoja esencial que la poesía quede totalmente excluida del plan de enseñanza universitaria? […] ¿Cuál es el motivo de que Platón se comprometa tanto y tan apasionadamente en la batalla contra la experiencia poética?"[18].

Por otra parte Havelock observa (en *La musa aprende a escribir*), que los presocráticos inventaron un lenguaje conceptual en el cual se podrían expresar sistemas filosóficos futuros, pero, no obstante, ese lenguaje se había extraído de Homero y Hesíodo y se le había dado una nueva sintaxis no oral[19]. Además, cuando se pregunta ¿por qué se procesó a Sócrates?, observa que "hasta la segunda mitad del siglo V «no había libros de texto ni enseñanza institucionalizada del derecho, de la gestión empresarial, de la agricultura, etc.,

[10] Havelock, E. A. 1994, p. 21.
[11] Havelock, E. A. 1994, p. 23.
[12] Havelock, E. A. 1994. p. 24.
[13] Havelock, E. A. 1994, p. 25.
[14] Havelock, E. A. 1994, p. 26.
[15] Havelock, E. A. 1994, p. 27.
[16] Havelock, E. A. 1994, p. 27.
[17] Havelock, E. A. 1994, p. 28.
[18] Havelock, E. A. 1994, pp. 28-29.
[19] Havelock, E. A. 1996, p. 21.

como tampoco los había para los trabajos artesanales. En efecto, los procesos de educación general tenían que adaptarse a las condiciones de una cultura oral» (Havelock, «Why Was Socrates Tried?», 1952, pág. 100)"[20]. El mecanismo de transmisión de esa educación de generación en generación era el típico de una sociedad oral: la costumbre de la asociación diaria entre adolescentes y hombres mayores que les servían de guía. "El delito de Sócrates consistía en proponer que esa educación se profesionalizase efectivamente, de modo que no fuesen ya la tradición poética y la práctica (*empeiría*) lo que determinaba su contexto sino el examen dialéctico de «ideas»: lo cual no dejaba de ser, obviamente, una amenaza para el control político y social que hasta entonces venían ejerciendo los jefes de las «primeras familias» atenienses"[21].

Además Havelock se hace la siguiente pregunta. "¿No se podía ver la entera misión socrática como una empresa lingüística, impulsada por la transición de la oralidad a la escritura? De ser así, Sócrates mismo jugaba un papel paradójico: era un oralista apegado a la costumbre de su juventud, pero usaba el oralismo de una manera enteramente novedosa, no ya como un ejercicio de memorización poética sino como un instrumento prosaico para romper el hechizo de la tradición poética, en cuyo lugar colocó un vocabulario y una sintaxis conceptuales que él, como conservador que era, trató de aplicar a las convenciones que regían las conductas de un sociedad oral, a fin de reelaborarlas"[22].

Respecto a la comunicación verbal Platón toma a Homero como prototipo del método descriptivo y del teatral[23], y además emplea la palabra *mimesis* tanto para el acto creativo de composición como para la interpretación del actor como mero portavoz o recitador[24]. Pero también la *mimesis* se refiere a la situación de aprendizaje en la que un estudiante aprende los conocimientos porque los repite e imita. Platón critica duramente la *mimesis* como método educativo por el cual el público, que asiste a una representación teatral, queda sometido al embrujo del artista y se identifica con la visión de las cosas que éste da, máxime cuando además el poeta no es experto en la materia que es objeto de su canto[25].

Si Platón se enfrenta a la poesía y al método de la *mimesis* es porque los poetas habían sido los maestros de Grecia y habían representado un papel muy importante dentro del sistema educativo griego. Los poetas tenían gran autoridad porque sus composiciones y sus cantos constituían el "inagotable depósito de conocimientos útiles, de enciclopedia de la ética, de la política, de la historia y de la tecnología, puesta a disposición del ciudadano, para que éste la incorporase al núcleo de su utillaje educativo"[26]. Además la poesía preservaba la formación moral y la tradición, una tradición que era enseñada y memorizada oralmente, y es precisamente a esta función didáctica y a la autoridad que la acompaña a lo que Platón se opone[27]. Porque un poeta, por ejemplo Homero, puede pintar retratos con palabras de un objeto técnico, como una cama, en mil situaciones distintas y confusas sin saber nada de cómo se manufactura una cama. Por todo ello el saber de un poeta es una imitación de segundo grado, una *mimesis* llena

[20] Havelock, E. A. 1996, p. 23.
[21] Havelock, E. A. 1996, p. 23.
[22] Havelock, E. A. 1996, p. 24.
[23] Havelock, E. A. 1994, p. 35
[24] Havelock, E. A. 1994, pp. 36-37.
[25] Havelock, E. A. 1994, pp. 40-41.
[26] Havelock, E. A. 1994, p. 41.
[27] Havelock, E. A. 1996, p. 27.

de majaderías, "puros engaños, cuando se confrontan con la exactitud y fidelidad mecánicas del carpintero"[28].

Resulta evidente que la poesía a la que se refiere Platón tiene como interpretación oral una importancia mucho mayor de la que en principio nos es dado concebir hoy. "La situación cultural descrita por Platón es tal que en ella las relaciones importantes y todas las transacciones vitales válidas están dominadas por la comunicación oral"[29]. Havelock afirma que "si aceptamos la persistencia de la situación oral a todo lo largo del siglo V, habrá que llegar a la conclusión de que también persistiría, en el mismo periodo, una mentalidad oral; por así decirlo, un modo de consciencia y, como más adelante veremos, un vocabulario y una sintaxis que no eran propios de la cultura del libro"[30].

En una sociedad prealfabética la conservación y transmisión de la costumbre y de la tradición se recoge en la expresión lingüística, que constituye la memoria viva de los hombres, y de esta suerte, "la única tecnología verbal capaz de garantizar la conservación y la estabilidad de lo transmitido consistía en la palabra rítmica hábilmente organizada según modelos métricos y verbales lo suficientemente únicos como para retener la forma. Tal es la génesis histórica, la *fons et origo*, la causa originaria del fenómeno que aún denominamos «poesía»"[31]. Por eso la memorización de la tradición poética siempre dependerá de la recitación constante y reiterada, y por eso también lo que describe Platón es una tecnología consagrada a la preservación de la palabra[32]. Una tecnología que además se constituye bajo la plena identificación emotiva con la substancia de la expresión poetizada, cuya memorización se requiere del individuo. Así tanto el que recita como el oyente se identifican, por ejemplo, con Aquiles, con su ofensa y su cólera, perdiendo toda objetividad, y es contra esto contra lo que Platón se enfrenta.

Por otra parte tenemos, en estrecha conexión con todo lo anterior, el problema de la génesis y desarrollo de la escritura, que según Havelock llegó a unos cuantos no más tarde del año 700 a.n.e. Así, "los hábitos previos de instrucción y comunicación, junto con sus correspondientes mentalidades, subsistieron mucho después de que el alfabeto hiciera posible la cultura de la letra"[33]. Los poetas posteriores a Homero habían manejado la escritura, pero escribían para ser recitados, escuchados, repetidos y memorizados. Frente a esta mentalidad oral Platón está pidiendo a los hombres que examinen esa experiencia, que la piensen, la reorganicen y se distancien de ella en vez de identificase con ella. Si la historia de la poesía griega había sido también la historia de la *paideia* griega primitiva, es hora ya de preguntarse, como hará el propio Havelock en *La musa aprende a escribir*, si era el surgimiento del platonismo, que significaba la aparición de un extenso *corpus* de discurso escrito en prosa, una señal que anunciaba que la oralidad griega estaba cediendo ante la civilización de la escritura griega, y si la mentalidad oral estaba a punto de ser reemplazada por una mentalidad de la escritura[34]. Pero no adelantemos acontecimientos y veamos a lo que Platón se enfrenta.

[28] Havelock, E. A. 1994, p. 43.
[29] Havelock, E. A. 1994, p. 51.
[30] Havelock, E. A. 1994, p. 53.
[31] Havelock, E. A. 1994, p. 54
[32] Havelock, E. A. 1994, p. 55.
[33] Havelock, E. A. 1994, p. 56.
[34] Havelock, E. A. 1996, p. 27.

Sabemos que los cantos homéricos tienen una urdimbre didáctica y acomodan en su seno toda una serie de materiales educativos de carácter enciclopédico[35], y Hesíodo en la *Teogonía*, a través de la sociedad divina y de la humana como reflejo de la anterior, nos presenta las leyes consuetudinarias y los usos. Para que fuera posible reflejar, en múltiples pasajes de la I*líada* y de la *Odisea*, las relaciones políticas por las que se gobernaba aquella sociedad, o cualquier otro contenido cultural, era necesario el uso de fórmulas inspiradas por las condiciones mismas de la composición oral. Ésta es la conclusión principal de las investigaciones de Milman Parry que Havelock hace suyas. "Mientras contaba su historia, al cantor podían, como decimos nosotros, «faltarle palabras», a menos que tuviera disponible en la memoria una reserva de fórmulas fraseológicas estandarizadas entre las que podía elegir las que encajaran en un contexto dado de su relato. El relato mismo podía ser de libre invención; pero no el lenguaje que se empleaba"[36]. Además esas fórmulas servían para cifrar y expresar reglas y normas proverbiales o aforísticas, que ejemplificaban el cumplimiento del derecho consuetudinario que regía determinado aspecto de las relaciones humanas. Así la necesidad de pagar el rescate para liberar a una hija raptada, el ceremonial de un banquete de la realeza o la suerte que le estaba reservada a una concubina, entre otros ejemplos paradigmáticos[37].

Por otra parte y como "en las culturas orales, los hábitos que la sociedad va atesorando tienden a presentarse bajo el aspecto de técnicas adquiridas"[38], el poeta tiene que componer su relato de forma que pueda incluir dichas técnicas (por ejemplo las prácticas marineras en el canto 1º de la I*líada*). La fórmula del discurso verbalmente preservado en la memoria constituye una situación total en la mente del poeta; "una fórmula integrada por una serie de imágenes típicas que se van siguiendo en la memoria según un orden fijo: Las fórmulas verbales son el instrumento por el que van desplegándose dichas imágenes. No importa que su sintaxis varíe, con tal que se mantengan las imágenes esenciales. En este sentido, también puede hacerse otra observación: cuando se trata de procedimientos mecánicos, los sistemas rítmicos empleados para facilitar la memorización también pueden mecanizarse"[39].

La poesía homérica, en cuanto que es una enciclopedia de la *paideia* griega, es una poesía de preservación de la comunicación, y se preserva aquello que es característico. "La crónica en marcha que Homero va elaborando no es algo que él haya introducido artificialmente en su relato, sino que constituye parte inherente y esencial de su estilo"[40]. El papel funcional de Homero en su sociedad es la de ser cronista y preservador, y por ello ha de esforzarse por mantener la narración en permanente contacto con el aparato social, asentarse en la memoria viviente de quienes integran el grupo cultural. La épica es así un acto de evocación y de recuerdo. Su auténtica musa es *Mnsemósyne*, que simboliza no sólo a la memoria sino al acto entero de evocación, recuerdo, conmemoración y memorización que se cumple en el verso épico. Pero dentro de los límites de la repetición no queda excluida la variedad. Eric A. Havelock lo explica de la siguiente forma:

[35] Havelock, E. A. 1994, C. IV pp. 71-92.
[36] Havelock, E. A. 1996, p. 30, 81-82.
[37] Havelock, E. A. 1994, pp. 79-86.
[38] Havelock, E. A. 1994, p. 87.
[39] Havelock, E. A. 1994, p. 88.
[40] Havelock, E. A. 1994, p. 94.

"La técnica oral de composición poética puede considerarse basada en el siguiente mecanismo: en primer lugar, hay una pauta puramente métrica según la cual los versos sucesivos, uniformes en cuanto a la cantidad, pueden estar compuestos de partes métricas intercambiables; luego hay una vasta reserva de combinaciones léxicas o de fórmulas de extensión y sintaxis variables que están pensadas para encajar parcialmente en el verso métrico, pero que a su vez también están integradas por partes verbales intercambiables dispuestas de tal modo que el poeta pueda —ya por combinación de fórmulas diferentes, ya por combinación de piezas de fórmulas diferentes— alterar su sintaxis sin modificar la métrica. En líneas generales, su técnica artística consiste, pues, en una interminable distribución de variables donde, sin embargo, la variación se mantiene dentro de ciertos límites y las posibilidades verbales, aun siendo muy amplias, no son a fin de cuentas infinitas. O, por decirlo en términos semánticos: las posibilidades de variación en el significado, de alteración de la expresión, son también, a la larga, finitas"[41].

En lo esencial la poesía homérica sirvió en su época para memorizar el aparato social, el mecanismo de gobierno y la educación de los futuros líderes y gestores de la sociedad, por eso el poeta era, ante todo y sobre todo, escriba, experto y jurista, quedando su condición de artista y hombre del espectáculo muy en segundo plano. Como ya se ha dicho, las fórmulas homéricas contenían las leyes, la historia, la religión y la técnica, y la poesía era a la vez funcional, magistral y enciclopédica[42].

En otro orden de cosas hay que exponer, que es Hesíodo el primero que trata de expresar el modo en que el aedo se veía a sí mismo como el significado de su profesión. Su texto delata ya la intervención del ojo lector[43]. Hesíodo defiende su profesión porque todavía no se ha convertido en anacronismo y el vehículo alegórico para tal fin es el "Himno a las Musas", que hace las veces de prefacio a la *Teogonía*. Él emprende la tarea de definir el contenido y el propósito de la poesía y en su verso se percibe un ligero avance respecto a Homero, pues, sin salirse de las convenciones verbales y formularias propias de la oralidad, se reduce el relato al mínimo, aunque no haya el menor indicio de un interés en "escribir" o "leer" ni por parte del cantor ni por parte de la musa o musas[44]. "El contenido del canto de las Musas es enciclopédico y magistral, y abarca el orden emanado del propio Zeus"[45]. Hesíodo trata de comunicarnos su noción de la poesía oral como crónica originaria de la historia y de la moral, modelo general, fuente y apoyo de la tradición del grupo[46].

La esencia del proceso poético radica en que los archivos de la cultura, cuya comunicación es enteramente oral, están en los ritmos y en las fórmulas impresas en la memoria viviente. La técnica de la comunicación oral sostiene el aparato legal y político de la sociedad, pues el rey, fuente de decisiones comunitarias, ha de hallarse en estrecho contacto con la Musa. El poder político se origina en el dominio de la expresión eficaz y ésta tiene que ser "musical". La relación entre el gobernante y los gobernados es pues la relación entre alguien que habla y el auditorio que lo escucha. Hesíodo nos está diciendo que el poder político y el poder sobre las palabras van unidos, por eso el aedo permanece

[41] Havelock, E. A. 1994, p. 97.
[42] Havelock, E. A. 1994, pp. 98-99.
[43] Havelock, E. A. 1994, p. 101. Havelock, E. A. 1996, p. 33.
[44] Havelock, E. A. 1994, pp. 102-103. Havelock, E. A. 1996, p. 43.
[45] Havelock, E. A. 1994, p. 105.
[46] Havelock, E. A. 1994, p. 108.

junto al caudillo cuidando de reformular sus palabras antes de hacerlas públicas[47].

Havelock, al exponer las fuentes orales del intelecto griego, sostiene que la edad perdida cuya memoria se preserva en el relato homérico es la micénica y que ciertamente dichos relatos constituían una enciclopedia viviente en el sentido platónico. Pero lo importante aquí es entender que "cuando Homero y Hesíodo nos describen a los árbitros con el cetro en la mano, comunicando sus decisiones en el ágora, o al rey cuyo dominio de la palabra sirve para resolver una querella o dilucidar una contienda, la estampa que nos están ofreciendo no es micénica, sino contemporánea: Lo que se nos describe es una técnica oral puesta al servicio del gobierno en una comunidad no alfabetizada"[48]. Así un gobernante como Solón no era político por profesión y poeta por accidente, sino que su superior dominio de la composición métrica añadía una eficacia esencial a su función legislativa.

Igualmente el marco histórico era un elemento más del aparato mnemotécnico, pero de la memoria viva se preservaba lo necesario para la existencia presente. Así (por ejemplo en el canto II de la I*líada*), las directrices sobre cómo preparaban la guerra los reyes micénicos sirven de paso para exponer una guía de navegación por el Egeo, tal y como era en el año 700 a.n.e[49]. Las técnicas orales de transmisión de conocimientos se mantuvieron durante mucho tiempo en la educación de los niños y de los jóvenes. Los jueces y generales se elegían entre los hombres con mejor memoria oral, y por eso también se produce una identificación entre inteligencia y poder, entendiendo por inteligencia una excelente memoria y un excelente sentido del ritmo verbal. En este sentido concluye Havelock "que el analfabetismo total de la Grecia homérica, lejos de constituir un inconveniente, constituyó el necesario medio de sustento para el desarrollo del genio griego"[50].

La mentalidad homérica suponía que la memoria popular estaba poetizada en su integridad, ejerciendo esto un control constante sobre los modos de expresión utilizados en el lenguaje coloquial. Igualmente, dentro de esta cultura oral, la comunicación permanente o preservada se representa única y exclusivamente por medio de la saga. Ésta supone el grado más alto de refinamiento, pero la mentalidad homérica no es algo especial sino que es la predominante[51].

Havelock insiste en que "Homero no era un residuo oral en medio de un entorno alfabetizado"[52]. En esta cultura toda la comunicación se conservaba oralmente y si llegaba a escribirse era para poner la escritura al servicio de la propia preservación oral y memorística. "La alfabetización de aquella sociedad sólo se produjo paulatinamente durante los siglos que separan a Homero de Platón. El platonismo, siendo un texto escrito, fue capaz de formular un nuevo tipo conceptual de lenguaje y de pensamiento que reemplazaba la narrativa y el pensamiento orales"[53]. Llegará un momento en que la narrativa y el ritmo, que habían sido el soporte de la memoria oral, ya no sean necesarios. La alfabetización y la adquisición de una mentalidad alfabetizada tal vez tuvieron lugar —sugiere Havelock—, debido a la superior eficiencia fonética del sistema de escritura griega. Hacia el siglo IV a.n.e. el triunfo de la escritura era casi

[47] Havelock, E. A. 1994, pp. 108-112.
[48] Havelock, E. A. 1994, p. 122.
[49] Havelock, E. A. 1994, pp .122-123.
[50] Havelock, E. A. 1994, p. 127.
[51] Havelock, E. A. 1994, pp. 133-134.
[52] Havelock, E. A. 1996, p. 53.
[53] Havelock, E. A. 1996, p. 53.

completo y el propósito funcional del estilo poético oral empezaba a quedarse anticuado[54].

Mientras duró en Grecia la cultura no alfabética toda la transmisión de enseñanzas estribaba en dotar a la comunidad entera de una mentalidad formularia. Así se acudía a las epopeyas tribales utilizándolas como paradigma, pues una sola epopeya servía para recordar toda un área de la historia y de las costumbres. "El lenguaje épico del poeta vendría a constituir una especie de lenguaje de la cultura, marco de referencia y norma expresiva a que habían de atenerse todos los miembros de la comunidad"[55]. En esta sociedad de la preservación oral será la épica la que haga el principal aporte al lenguaje cultural, con lo cual controlando el habla de un pueblo se controlará también su modo de pensar.

En otro orden de cosas hay que decir que el poeta era perfectamente consciente de las técnicas a las que apelaba para proveer a la fijación de la memoria. Sabía también que para controlar la memoria colectiva de la sociedad tenía que acceder al control de la memoria personal de los individuos. "El poeta era portavoz de la Musa, nieto de la diosa Mnemósine, cuyas facultades ejercía"[56]. Para que pudiera establecerse una relación entre el poeta y la memoria individual de cada miembro del grupo era indispensable la presencia audible y visual. La relación se establecía durante el transcurso de una recitación oral. Los oyentes ejercitaban la imitación directa y la memorización se apoyaba en la pura y simple repetición. Cuando se introducía una pequeña variante formularia el esfuerzo necesario para memorizar era ligeramente superior, pero se conservaba la misma imagen esencial empleando para ello palabras y modos sintácticos que no alteraran la situación esencial que se había descrito inicialmente. Además, "el hablante establece un sistema paralelo de repetición, aplicable únicamente al sonido, sin referencia al significado. De él resultará el esquema rítmico, que posee dos unidades de repetición: el pie o compás y el verso"[57].

En el efecto métrico también hay variación dentro de la identidad, pues la memoria rítmica se repite constantemente. "Todo el lenguaje —afirma Havelock— procede de una serie de reflejos corporales. El lenguaje métrico surge cuando estos mismos reflejos se van produciendo según patrones especiales, mientras todos los restantes reflejos entran en funcionamiento en paralelo. «Héctor ha muerto» es una fracción de lenguaje que se articula por mediación de un complejo juego de movimientos en que toman parte los pulmones, la laringe, la lengua, los labios y los dientes —que han de combinar su operación—, todos ellos, de un modo muy sutil pero inconsciente, adaptándose con toda exactitud a un determinado patrón. Basta con repetir la frase para que quede marcado un ritmo. No obstante, los ritmos consistentes en la repetición sostenida de un grupo de palabras no permiten la inclusión de nuevas frases. De modo que la carga principal de la repetición pura y simple —que la memoria necesita como estímulo— se transfiere a un patrón métrico carente de significado propio, pero que se adhiere con tenacidad a la memoria; lo cual hará posible el añadido de nuevas frases, con tal que encajen en el patrón acústico. Así, las posibles combinaciones de movimientos efectuados por los pulmones, la laringe, la lengua, los labios y los dientes se ven seriamente restringidas, al igual que las posibles combinaciones de palabras y frases

[54] Havelock, E. A. 1994, p. 135.
[55] Havelock, E. A. 1994, p. 138.
[56] Havelock, E. A. 1994, p. 143.
[57] Havelock, E. A. 1994, p. 145.

habladas. Los requisitos de la memoria se cumplen de manera elemental mediante la práctica de una estricta economía de posibles combinaciones de reflejos. Hay una pléyade de cosas que en modo alguno pueden expresarse en lenguaje métrico —de lo cual resulta que tampoco podrán pensarse"[58].

La cita es larga, lo sabemos, pero no es baladí, pues recoge la concepción que Havelock tiene de los mecanismos de transmisión de la oralidad; concepción muy influenciada por otra parte por los estudios sobre la oralidad radiofónica y su retórica en el siglo XX. Así este autor confiesa, en *La musa aprende a escribir*, que en *Prefacio a Platón* llegó "al extremo de comparar la poesía griega antigua con una «grabación en directo»"[59].

El lenguaje métrico y la melodía instrumental se combinan para contribuir a la memorización verbal. Por lo demás la regularidad de los mecanismos psicológicos de todo el proceso de transmisión oral, orientados hacia dicha memorización, producía un efecto hipnótico placentero en los oyentes, por lo que la recitación de la enciclopedia tribal se convertía también en un acto de esparcimiento de la tribu, de entretenimiento elevado. Las intenciones de las epopeyas homéricas son pues bifocales: por un lado son recreativas, siendo la poesía el producto de un arte elaborado para entretener; y por otro se constituyen como funcionales, pues son un método de conservación de la enciclopedia de las costumbres sociales, leyes consuetudinarias y convenciones que constituían la tradición cultural griega de la época en la que se compusieron los poemas. En conclusión la Musa es a la vez la voz de la enseñanza y la voz del placer[60].

Ahora que conocemos el gran poder que el aedo ejerce sobre su auditorio podemos anticipar también que es esto mismo lo que tanto le preocupaba a Platón. Asimismo Hesíodo es consciente de ese poder, el que tienen las Musas para encantar y reconfortar. En las fórmulas de invocación a las Musas que aparecen en la *Teogonía* la expresión poética se identifica con algo que fluye por sí mismo, como un río, y se enfatiza el automatismo de la ejecución. Hesíodo es también el primer griego que intenta racionalizar tanto el proceso como la recitación poética, subrayando el placer que las Musas proporcionan, además de señalar los poderes hipnóticos y curativos de la poesía[61]. En torno a esto añade Havelock, que "los efectos evocadores que describe Hesíodo —y que se prefiguran como un don de las Musas— no eran una transfiguración espiritual, sino un conjunto de mecanismos psicosomáticos explotados con un propósito muy definido. Su utilización efectiva requería un extremadísimo grado de virtuosismo en el manejo de los ritmos, tanto verbales como musicales y corporales. Un aedo singularmente magistral podía conseguir que tal efecto fuera todavía más acusado, lo cual lo situaría por encima de los restantes poetas en lo que a fuerza se refiere"[62].

Respecto a lo anterior hay que señalar que, cuando los requisitos de la memorización oral dejen de ser predominantes en Grecia y los objetivos funcionales de la poesía, en lo tocante a la educación, se transfieran a la prosa, será cuando surja el concepto de inspiración poética. También se originará el preconcepto de que la poesía es un arte y no un instrumento de formación docente. Serán los filósofos los que, aplicados a la tarea de elaborar un nuevo tipo de discurso más conceptual que poético, relegarán la experiencia poética a

[58] Havelock, E. A. 1994, p. 146.
[59] Havelock, E. A. 1996, p. 56.
[60] Havelock, E. A. 1994, p. 149. Havelock, E. A. 1996, p. 90.
[61] Havelock, E. A. 1994, pp. 149-151.
[62] Havelock, E. A. 1994, p. 152.

una categoría no conceptual, no reflexiva y no racional[63]. Si Platón impugna el puro placer de la experiencia poética es en la medida en que su ataque a la poesía se dirige contra algo que para él no es mero esparcimiento, sino formación docente, pues como ya se ha dicho el lenguaje poético (por ejemplo el de Homero), es un lenguaje de almacenamiento confeccionado oralmente a fin de conservar y trasmitir los conocimientos enciclopédicos de su época[64].

Mientras duró la cultura de la oralidad el proceso de aprendizaje no era tal y como nosotros lo concebimos hoy en día, sino que era un acto continuo de memorización, repetición y recuerdo. "Durante la recitación se recababa la ayuda de toda una serie de reflejos motores repartidos por el conjunto del cuerpo, para hacer más eficaz la memorización y el futuro recuerdo. Dichos reflejos, a su vez, provocaban una liberación emotiva en las capas inconscientes de la personalidad, las cuales, al entrar en juego, aportaban a la mente consciente un considerable alivio de la tensión, la angustia, el miedo, etc. En esto consistía el placer hipnótico de la recitación, por el cual el público quedaba bajo el control de aedo, pero que era, en sí, simple ejecutor del proceso pedagógico. En última instancia, cabe afirmar que el placer se ponía al servicio de la continuidad cultural, como cualquier otra herramienta"[65]. Se produce así una íntima asociación entre enseñanza y placer sensual. Mas cuando cambie la técnica de la comunicación, con el advenimiento y expansión de la escritura, la condición psicológica fomentada por la cultura oral dejará de ser posible. Igualmente, si todo lo anterior se acerca a la verdad, la preocupación de Platón por la patología emotiva de la recitación poética tiene pleno sentido en la época en que le tocó vivir, como lo tiene el que utilizara el término *mimesis* para designar los diferentes aspectos de la experiencia poética que hoy en día consideramos por separado. Y esto aunque la palabra "imitación" no traduzca adecuadamente lo que Platón desea expresar, pues en la recitación poética, tal y como se practicaba en Grecia, no había original.

El aedo recitaba la tradición y los oyentes la escuchaban, la repetían y por el recuerdo la asimilaban. Aquél representaba los dichos y los hechos de los héroes, se los apropiaba, ahogando su personalidad en la recitación. A su vez los oyentes recordaban aquello en lo que habían participado a través de las palabras del aedo. En algunos aspectos muy importantes de este proceso las pautas de conducta del aedo y de sus oyentes son idénticas, produciéndose una repetición continua de hechos rítmicos y una identificación emotiva. Ahora sí podemos comprender que Platón elija el término *mimesis* como el más adecuado para definir tanto la representación como la identificación, tanto la psicología del artista como la de quienes le escuchan[66].

Platón ataca la representación o recitación de la poesía y también su contenido. Entonces es importante entender que las reglas mnemotécnicas de la comunicación oral, de la oralidad poética, eran de dominio público. La tradición era así recordada por toda la población, luego tenía que revestir una forma que permitiese una fácil memorización. Los mecanismos que se ponían en movimiento, para esa comunicación y memorización, consistían en actividades del sistema nervioso comunes a todos los seres humanos normales y no sólo de los especialmente superdotados. Los reflejos corporales que se requieren para toda esta actividad son ya en sí mismos una forma de acción y de *praxis*. "El contenido del *epos* tiene por consiguiente que consistir, con preferencia sobre

[63] Havelock, E. A. 1994, p. 152.
[64] Havelock, E. A. 1994, p. 153. Havelock, E. A. 1996, p. 90.
[65] Havelock, E. A. 1994, p. 153.
[66] Havelock, E. A. 1994, p. 155.

otras posibilidades, en toda una serie de hechos"[67]. Por el contrario la transmisión de ideas y conceptos se producía en condiciones de inmovilidad física. Además "ni la representación ni la identificación emotiva tienen sitio en el proceso cogitativo propiamente dicho. Pero son esenciales, en cambio, en el proceso rítmico mnemotécnico —y lo único que puede representarse es la descripción de unos hechos—. Las palabras sirven de estímulo para que el oyente se identifique con «ellos», pero sólo cuando «ellos» expresan sentimientos y pasiones referidos a situaciones activas"[68].

En estrecha conexión con lo anterior hay que indicar que la saga, para que desempeñe su cometido comunitario como modelo válido de la ley y de la costumbre, ha de ocuparse de hechos no sólo señalados, sino también políticos, y los que aportan dichos paradigmas son los héroes. "En última instancia, la razón del paradigma heroico no es romántica, sino funcional y técnica"[69]. Además "en la tradición oral no cabe un lenguaje refinado capaz de analizar la historia en términos de causa y efecto, porque este lenguaje no puede confiarse al proceso de memorización"[70]. De igual forma ya se ha apuntado que la memorización depende de una técnica de comunicación oral que tiene unos ritmos biológicamente placenteros[71]. Asimismo la utilización de los dioses, en la saga oral, permite la expresión de las relaciones causales en una forma verbal identificable por los oyentes. Havelock resume todo el proceso afirmando que "según la psicología de la memorización y del registro oral, el contenido de lo que se memoriza ha de trasladarse a hechos. Los cuales, a su vez, presuponen un actor o agente. Éstos han de escogerse entre la gente notable, con relevancia política, porque el contenido de lo preservado tiene que poner gran énfasis en las leyes públicas y privadas. Serán, pues, héroes. Todos los fenómenos no humanos se traducen, por vía metafórica, en un conjunto de acciones; y este traslado se opera, por lo común, haciendo que los correspondientes hechos y decisiones sean obra de agentes especialmente representativos —es decir de los dioses—"[72].

El contenido del registro poético es una inacabable serie de acciones y también una inacabable serie de nacimientos y muertes, que en su aplicación metafórica a los fenómenos se convierten en sucesos y acontecimientos. La saga —en su más pura forma oral—, trataba más frecuentemente de hechos, pero considerada desde el punto de vista de la crítica posterior es en lo esencial la crónica de una serie de sucesos. "Para el proceso rítmico-memorístico no hay más lenguaje válido que el del acto y el suceso […] Las unidades fundamentales de la enciclopedia tribal son conjuntos de hechos y sucesos"[73].

Conjuntamente con lo anterior hay que señalar que, aunque la memoria rítmica era capaz de albergar una gran variedad de relatos episódicos breves, necesitaba también una *paideia* coherente, un *corpus* consuetudinario semiconsistente que se transmitía de generación en generación. Además los poetas eran conscientes de su función didáctica, del impacto emocional de la poesía y de la música que empleaban, enorgulleciéndose por el placer que producían en los oyentes, placer que era el acompañamiento necesario de la instrucción. Por todo ello, y dada la cohesión de la estructura grupal, se hacía

[67] Havelock, E. A. 1994, p. 162.
[68] Havelock, E. A. 1994, pp. 162-163.
[69] Havelock, E. A. 1994, p. 163.
[70] Havelock, E. A. 1994, p. 164.
[71] Havelock, E. A. 1996, p. 109.
[72] Havelock, E. A. 1994, p. 166.
[73] Havelock, E. A. 1994, p. 168.

necesario un gran relato compendio de todos los relatos breves. Así las pautas de conducta, tanto públicas como privadas, por muy multiformes y variadas que fueran, quedaban recopiladas y dispuestas para poder ser repetidas a voluntad[74].

En la difícil tarea de la evocación, del recuerdo, el aedo profiere una invocación a las Musas, simbolizando así la necesidad que tiene de la memoria y de su capacidad para preservar ésta. Toda la sintaxis contribuye a este hecho (por ejemplo para narrar el llamado "catálogo" que integra la segunda mitad del Canto II de la I*líada*). Se recurre también a exponer los hechos relativos al linaje de los héroes, de tal manera, que "la adición narrativa está empleada para situar al héroe en el contexto del gran relato del aedo, como si éste estuviera constantemente experimentando la necesidad perentoria de regresar a su relato, incluso mientras nos está ofreciendo algo que resulta ser una lista"[75]. El aedo utiliza la relevancia narrativa como clave para poner en movimiento toda una serie de datos tradicionales. "La información del catálogo sólo puede registrarse y ser vehiculada por la memoria viviente en cuanto forma parte de un gran episodio que la sugiere y que a ella nos conduce"[76]. En conjunción con esto hay que señalar, que "en la oralidad primaria el especialista oral, sea bardo, sacerdote o vidente, reviste continuamente sus instrucciones memorizables de unas formas que han sido elaboradas para causar placer, de modo que la instrucción misma se fija en la memoria social por vía indirecta, al ser traducida a ejemplos activos. Se debería observar que los ejemplos que tienden a predominar son, de hecho, aquellos en que se deja de cumplir la instrucción: la acción que de ello resulta se hace «heroica» o «trágica» (o en el caso hebreo, «pecaminosa»), pero no por ello menos eficaz como advertencia que guarda y conserva la «lección» subyacente"[77]. Por lo demás la dinámica narrativa tenía prioridad para imponer su embrujo sobre la memoria rítmica, antes de cargar sobre sus hombros con la tarea de la memorización. "La información no puede existir independientemente: si logra acceder a la memoria, es sólo porque viene sugerida en el gran relato del que forma parte. Los catálogos de la épica —que a veces se definen como «elemento hesiódico»— suelen estudiarse como si constituyeran el más antiguo estrato de tradición en los poemas"[78].

Por otra parte los datos o supuestos que aportaba el aedo tenían que expresarse siempre como sucesos temporales y se fijaban en la crónica como episodios inconexos o separados, pero revistiendo cada uno de ellos el carácter de completo y satisfactorio dentro de una serie que los aglutina. Por último, los hechos y supuestos independientes se expresaban de un modo que les permitía conservar un alto contenido de sugerencia visual, pues toman vida como personas o cosas personificadas que son capaces de actuar con toda viveza ante los ojos de la mente. Además, en el mundo de la oralidad la tradición se enseña mediante la acción y no mediante ideas o principios. Al mismo tiempo la inclinación natural de los seres humanos a divertirse suscita fiestas comunes y sentimientos comunes que son compartidos por todas las sociedades orales, y que proporcionan las debidas situaciones en las que se produce la instrucción. Así la fiesta se convirtió en ocasión para la recitación épica, el canto coral y la danza, porque el auditorio oral participaba no sólo escuchando pasivamente y memorizando, sino participando activamente en el lenguaje usado. Palmeaban,

[74] Havelock, E. A. 1994, p. 169. Havelock, E. A. 1996, p. 109.
[75] Havelock, E. A. 1994, p. 171.
[76] Havelock, E. A. 1994, p. 172.
[77] Havelock, E. A. 1996, p. 111.
[78] Havelock, E. A. 1994, p. 172.

bailaban y cantaban colectivamente como respuesta al canto del cantor[79]. En resumen: este tipo de conocimiento, elaborado dentro de la memoria tribal por el proceso poético oral, tiene las limitaciones que Platón considera características de la "opinión" (*doxa*). Pero Havelock concluye también que este tipo de discurso, propio de la cultura oral, señala el grado máximo de refinamiento al que era posible llegar dentro de dicha cultura, lo cual implica que en ella no existía el "conocimiento" tal y como nosotros lo entendemos ahora[80].

Como complemento a todo lo anteriormente expuesto, hay que recalcar que la saga está integrada por hechos y acontecimientos en los que no se establecen relaciones de subordinación entre actos principales y actos secundarios, pues el orden verbal se atiene al temporal. "Lo característico del registro rítmico es que sus unidades de significación estén constituidas por momentos de acción o de acontecer vívidamente experimentados"[81]. También hay que indicar que la tradición moral recogida en los cantos orales, dentro de las unidades de memorización, no sólo es repetitiva, sino que recoge versiones distintas y, hasta cierto punto, contradictorias, si se las juzga con criterios actuales de coherencia lógica. Además, por razones mnemotécnicas, era indispensable que toda epopeya estuviera integrada por hechos que se presentaban no sólo de forma plural e independiente, sino también lo más visualmente posible. Para facilitar el esfuerzo psicológico que supone el acto de recordar los acontecimientos, se presentaban de manera que guardaran cierta correspondencia con el tipo de orden secuencial a que nos tiene acostumbrada la vida cotidiana. Otro "método de incitar la memoria podía consistir en la semejanza visual entre los componentes de la crónica: que un agente se pareciera a otro, que determinada proeza se pareciera a alguna otra…"[82]. Así, la épica tuvo que apelar a este tipo de ayuda psicológica para poder transmitir la enciclopedia tribal, es decir, se recurre a las imágenes para que la memoria retenga con la máxima eficacia, ya que en su comienzo, una imagen "es una porción de lenguaje enunciada de modo tal, que fomente la ilusión de que tenemos ante los ojos el suceso de que se nos habla o la persona que lo protagoniza"[83]. En conclusión —afirma Havelock— "las técnicas directas de memorización eran todas acústicas, y todas apelaban a la aceptación rítmica en la escucha"[84].

Las cosas comenzarán a cambiar con la llegada de la escritura, y hay que recordar que en la historia de la palabra escrita griega el primer texto, compuesto en su totalidad como tal texto, quizá sea el de Hesíodo[85]. Igualmente, "a principios del sigo IV a. C., los intelectuales que sabían leer y escribir empezaron a prestar atención al acto mismo de la memorización, considerada como una técnica necesaria que había que aprender"[86]. Este reconocimiento va unido al hecho de que dichas técnicas orales van poco a poco quedándose obsoletas.

Como complemento a todo lo expuesto hasta ahora debemos explicar con Havelock, que "hay que comprender la unicidad del caso griego, que justifica la necesidad de una teoría especial de la oralidad griega. «Las epopeyas

[79] Havelock, E. A. 1994, p. 173. Havelock, E. A. 1996, pp. 111-112.
[80] Havelock, E. A. 1994, pp. 173-174.
[81] Havelock, E. A. 1994, p. 177.
[82] Havelock, E. A. 1994, p. 178.
[83] Havelock, E. A. 1994, p. 179.
[84] Havelock, E. A. 1994, p. 180.
[85] Havelock, E. A. 1996, p. 113.
[86] Havelock, E. A. 1996, pp. 114-115.

homéricas, consideradas como registros de la palabra oralmente conservada (…) cumplen los siguientes criterios de autenticidad: a) fueron inventadas en una sociedad exenta de todo contacto o contaminación con la escritura; b) la sociedad era política y socialmente autónoma, tanto en el período oral como en el de la escritura, y poseía, por consiguiente, una firme conciencia de la propia identidad; c) en tanto que la responsabilidad de conservar esta conciencia incumbía al lenguaje, ese lenguaje originalmente tenía que ser sin excepción materia de recuerdo oral; d) en el momento en que este lenguaje se llegó a transcribir, el invento necesario a tal fin fue obra de los hablantes del lenguaje dentro de la sociedad misma; e) la aplicación del invento para transcribir todo lo que fuese a la vez hablado y conservable, permaneció bajo el control de los hablantes griegos» (Havelock, 1978ª, pág. 339)"[87].

Asimismo hay que indicar que hay suficientes consideraciones razonables que apuntan a que el alfabeto no fue aceptado de buenas a primeras, sino que tropezó con unas resistencias que fueron paulatinamente debilitándose, como se puede determinar combinando un gran número de pruebas indirectas[88]. Los nuevos escritos, en pergamino o papiro, y que contienen los primeros textos que hoy consideramos como de gran literatura, se entendían en la época como una continuación de las prácticas orales. Además es importante observar que los griegos del siglo VI y V a.n.e., usaban los nombres de Homero y Hesíodo como si designasen a dos socios dedicados a la empresa común de la instrucción, más que a la del entretenimiento. Es el caso de Jenófanes, Heráclito, Herodoto y Alcidamante. Los dos filósofos recién citados y después Platón condenarán lo que aquéllos hacían[89].

Igualmente, "la teoría especial de la oralidad griega requiere, por tanto, la conjetura de que hubo un largo periodo de resistencia al uso del alfabeto después de su invención, con las conjeturas correspondientes de que a) las formas de lenguaje y pensamiento de la oralidad primaria, consideradas como tecnología de almacenamiento, perduraron hasta mucho después de la invención del alfabeto (de hecho, hablando aproximadamente, y de forma atenuada, hasta la muerte de Eurípides), y que b) el carácter de la literatura clásica griega, su unicidad histórica, no se puede entender sin tener en cuenta este hecho. En el caso griego nos vemos entonces ante la siguiente paradoja: a pesar de que el alfabeto estaba destinado por su eficiencia fonética a sustituir la oralidad por la escritura, la primera tarea histórica que se le asignó fue la de dar cuenta de la oralidad misma antes de que fuera sustituida. Dado que la sustitución fue lenta, se continuaba usando el invento para consignar por escrito una oralidad que se iba modificando lentamente hasta convertirse en un lenguaje propio de una civilización de la escritura"[90]. La oralidad sobrevivió también en las obras maestras de la composición épica, didáctica, lírica, coral y dramática propias de la literatura escrita en el apogeo de la Grecia clásica, pues dicha literatura estaba compuesta desde sus inicios en verso y no en prosa.

Explica Havelock que las primeras excepciones atestiguadas son todas ellas obras escritas en jónico, originándose la prosa escrita griega allende el mar, lo cual coincide con la conclusión, universalmente admitida, de que la invención del alfabeto no tuvo lugar en la Grecia continental europea[91].

[87] Apud. Havelock, E. A. 1996, pp. 121-122.
[88] Havelock, E. A. 1996, p. 123.
[89] Havelock, E. A. 1996, p. 125.
[90] Havelock, E. A. 1996, pp. 125-126.
[91] Havelock, E. A. 1996, p. 128.

En conjunción con lo anterior hay que decir, que "en un momento dado, a finales del siglo V antes de Cristo, empezaron a surgir griegos capacitados para hablar de sus «almas» como poseedoras de un yo o de una personalidad autónoma: no como fragmentos de la atmósfera ni de la fuerza vital del cosmos, sino como entes, como substancias reales. Al principio, este concepto sólo estaba al alcance de los más refinados"[92]. Se suele relacionar este descubrimiento con la vida y enseñanzas de Sócrates, identificándolo con el cambio radical por él introducido en el significado de la palabra griega *psyche*. No obstante esta noción deriva del esfuerzo conjunto de autores tanto contemporáneos como anteriores a Sócrates, así cabe citar a Heráclito y a Demócrito. Sin embargo lo más importante es entender la relación que existe entre el descubrimiento de la *psyche* y la crisis de la cultura griega, dentro de la cual se produce el reemplazo de la tradición oral memorizada por un sistema de enseñanza y de educación enteramente distinto. Es aquí donde hay que contextualizar el paso de la mentalidad homérica a la platónica, y será en la obra del propio Platón (más concretamente en su *República*), en donde hallaremos las pruebas[93].

La tradición oral consistía, como ya hemos visto, en la aceptación de los relatos sin que los oyentes se planteasen dudas al respecto. La posibilidad psicológica de la aceptación y de la memorización, por parte del educando, era posible gracias a un mecanismo de autosometimiento a la función poética, y en segundo lugar, éste se identificaba con las situaciones y los hechos relatados en la representación del aedo. "Así, pues, su receptividad a la tradición posee —desde el punto de vista de la psicología interna— un cierto automatismo, contrarrestado, no obstante, por la capacidad directa y sin trabas que el educando tiene para la acción, como fruto de los paradigmas que antes ha absorbido. No ha de plantearse el porqué de nada"[94].

Por otra parte, y mientras duró el predominio de la cultura oral, en la lengua griega no había palabras válidas que expresasen el convencimiento de que hay un "yo" y que ese "yo" es una cosa y la tradición otra. "El «ego» griego, para alcanzar este género de experiencia cultural (que a partir de Platón se va haciendo posible, hasta convertirse en algo normal) tiene que dejar de identificarse sucesivamente con toda una serie de vívidas situaciones narrativas polimórficas; tiene que dejar de revivir toda la escala de sentimientos en que se ven envueltos los héroes de la epopeya: el desafío, el amor, el temor, el odio, el miedo, la desesperanza y la alegría. Tiene que dejar de escindirse en una interminable sucesión de temperamentos. Tiene que aprender a alejarse y, mediante un esfuerzo de pura voluntad, llegar a un punto en el que pueda decir: «Yo soy yo, un pequeño universo autónomo, capaz de decir, de pensar y de hacer con independencia de lo que tengo en la memoria». Ello supone la aceptación de una premisa: la de que existe un «yo», un «alma», una consciencia que a sí misma se gobierna y que en sí misma halla los motivos de sus propios actos, sin necesidad de acudir a la imitación de la experiencia poética. La doctrina de la psyche autónoma surge en contrapartida al rechazo de la cultural oral"[95].

La cita es larga pero es muy clarificadora del cambio radical que supondrá el descubrimiento del "yo pensante".

---

[92] Havelock, E. A. 1994, p. 187.
[93] Havelock, E. A. 1994, pp. 187-188.
[94] Havelock, E. A. 1994, p. 188.
[95] Havelock, E. A. 1994, p. 189.

Asimismo, y en estrecha relación con lo anterior, la Grecia de los tiempos de Platón descubre también la actividad del pensamiento puro. Según Havelock, "hay algo nuevo en el aire, en un momento no posterior al último cuarto de siglo V a. de C.; y es una novedad que sólo puede describirse con estas palabras: el descubrimiento del intelecto"[96]. Dicho en términos modernos es posible ya identificar el "sujeto" en relación con un "objeto" por "él" conocido. Platón, al enfrentarse a la experiencia poética, se impondrá la tarea de demostrar dos postulados básicos: "el de la personalidad que piensa y conoce y el del conocimiento conocido y pensado"[97]. Por todo esto la polémica de Platón con los poetas es esencial y fundamental para la elaboración del sistema platónico. La experiencia poética de la oralidad es intraducible a esos nuevos postulados, y por eso cuando Platón "ataca la poesía, lo que deplora es precisamente su dinamismo, su fluidez, su concreción, su particularidad"[98]. Esto no habría sido posible si él mismo no hubiese aprendido a leer y escribir, y si el rechazo de los poetas no estuviera íntimamente vinculado a la afirmación de la psicología del individuo autónomo.

En conexión con esto Havelock piensa que ya Sócrates de Atenas, en una fecha tan temprana como el año 430 a. C., se habría propuesto como objetivo el hacer que la mente se entienda a sí misma, tratándola como una entidad autónoma y separándola de los sentidos. Por su parte Platón en la *República*, cuando censura los relatos narrados por los poetas, se ocupa del contenido de los mismos, pero también estudia el "medio" en que se comunican. Es en este contexto cuando aparece el concepto de *mimesis*. Platón no lo emplea sólo en sentido estilístico, pues con él se refiere al artista como imitador, ya que se identifica psicológicamente con el tema que está narrando[99].

Havelock sostiene que Platón "se aproxima bastante al concepto de personalidad interna estable, organizada en torno a sí misma y autónoma (estabilidad incompatible con la práctica de la educación poética) […] —y añade—. Sin duda alguna, ya en las primeras páginas de *La república* se da al término *psyche* su sentido socrático."[100] Este término y la doctrina en que se apoya son explicados por Platón (en el libro IV de la *República*), después de que las virtudes fundamentales, definidas en un contexto social como atributos de la comunidad política, pasen a considerarse atributos de la personalidad individual. Se invoca aquí, en un contexto alejado del problema de la imitación, al supuesto de que el individuo posee una *psyche* integrada por tres "especies", cuya correspondencia podemos hallar en los tres linajes de la ciudad. Las tres "especies" no parecen tener más valor que el descriptivo. No obstante *psyche* posee facultades o poderes equiparables a nuestra capacidad de "aprendizaje", a nuestro "espíritu" y a nuestro "apetito" o "deseo". Platón expone la doctrina psicológica en la que ha de basarse su doctrina moral. El espíritu o voluntad ha de aliarse con la razón[101]. En todo caso estamos ante una doctrina de la personalidad autónoma capaz de ordenar sus propias facultades de modo consciente, si bien el enfoque de la *República* es doble, pues a veces parece que no hay salvación fuera de la sociedad y otras parece que basta plenamente con el reino interior del hombre. Todo esto afectará a la idea de justicia que se

[96] Havelock, E. A. 1994, p. 190.
[97] Havelock, E. A. 1994, p. 190.
[98] Havelock, E. A. 1996, p. 133.
[99] Havelock, E. A. 1996, p. 135. Havelock, E. A. 1994, p. 191.
[100] Havelock, E. A. 1994, p. 192.
[101] Havelock, E. A. 1994, p. 192.

gesta en el sistema platónico y también a una nueva concepción de la educación alejada de los peligros de la *mimesis*[102].

De igual forma "las parábolas del sol, la línea y la caverna se ofrecen como paradigmas, para ilustrar la relación entre el conocimiento ideal, por una parte, y el conocimiento empírico, por la otra —y están ahí para traernos a la mente la ascensión del hombre desde la vida de los sentidos hasta la vida de la inteligencia razonada, por medio del aprendizaje. No en la implantación de un conocimiento nuevo dentro de la *psyche*"[103]. La educación superior es la técnica de conversión del "pensamiento", y éste es dentro de la *psyche* "la «función» (*arete*) que se halla por encima de todas las restantes; es indestructible, pero tiene que ser objeto de reconversión y reorientación para poder resultar útil"[104]. El alma es una unidad esencial que conserva su absoluta autonomía realizándose plenamente por la capacidad de pensar y conocer. Frente a los datos confusos y a veces contradictorios que nos aportan los sentidos, el alma se ve forzada a dudar e investigar, entrando en acción el pensamiento.

Platón rechaza por completo la *mimesis* cuando ya ha desarrollado la doctrina de la personalidad autónoma y ha identificado su esencia con los procesos de reflexión y cogitación. La tarea que tiene por delante es la de la total renovación del sistema educativo griego. Así, el ataque contra la *mimesis* y el contenido de la expresión poética cobra ahora pleno sentido filosófico. Frente a la patología de la educación poética, que consistía en aprender de memoria y recordar identificándose con todo el proceso, Platón opone ahora "la acción «interior» del hombre, la ciudadela de su propia alma"[105], elaborando un yo dotado de consistencia interior. Platón es pues consciente de que se está enfrentando a toda una tradición cultural.

Respecto a estas cuestiones recién expuestas, cabe preguntarse si el concepto de una personalidad racional autónoma es una causa o una consecuencia del rechazo del embrujo de la memorización. La respuesta es que son fórmulas que se complementan. Si nos interrogamos sobre cómo los griegos pudieron despertar del trance hipnótico de los mecanismos de la oralidad, tenemos que buscar la respuesta remitiéndonos a los cambios experimentados en las técnicas de comunicación. Havelock describe este proceso de la siguiente manera: "Los signos escritos, viniendo en ayuda de la memoria, permitían que el lector se desentendiera en buena medida de toda la carga emocional inherente al proceso de identificación —único capaz de garantizar el recuerdo dentro de los límites del registro acústico—. Con ello quedaba disponible cierta cantidad de energía psíquica, que ahora podía consagrarse a la revisión y reorganización de lo escrito; lo cual no se percibía ya sólo como algo escuchado y sentido, sino como algo susceptible de convertirse en objeto. Se hizo posible, por así decirlo, volver a mirar, echar un segundo vistazo. Y esta separación del yo y la palabra recordada puede a su vez explicar el creciente uso, en el siglo V, de un mecanismo que suele considerarse característico de Sócrates, pero que puede haber sido de uso general como defensa contra la identificación poética y como contribución a que todo el mundo rompiera con ella. Me refiero al método dialéctico, no necesariamente el razonamiento lógico encadenado que hallamos en los diálogos platónicos, sino el mecanismo original en su forma más simple, consistente en solicitar del interlocutor que repita lo que acaba de decir, explicándolo. En griego pueden coincidir los verbos para explicar, decir y

[102] Havelock, E. A. 1994, p. 193.
[103] Havelock, E. A. 1994, p. 193.
[104] Havelock, E. A. 1994, p. 193.
[105] Havelock, E. A. 1994, p. 195.

significar. Esto es: la función original de la pregunta dialéctica consistía sencillamente en forzar al interlocutor a repetir una afirmación ya hecha, dando por sentado que en dicha afirmación había algo insatisfactorio y que resultaría mejorada al expresarse de otra manera"[106].

Igualmente, tanto los sofistas como Platón, cuando reflexionaban sobre lo que estaban escribiendo, dieron lugar a concepciones relativas al comportamiento de la cosa escrita, a sus "partes de la oración" y a su "gramática". "El término *lógos*, de rica ambivalencia, que se refiere tanto al discurso hablado como al escrito (argumento frente a tratado) y también a la operación mental (la facultad de raciocinio) requerida para producirlo, desplegó toda su potencia cuando vino a simbolizar el nuevo discurso prosaico y alfabetizado (si bien disfrutaba todavía de una asociación necesaria con la dialéctica hablada). Poco a poco se formó una distinción que identificaba el *épos* pronunciado del discurso oralmente conservado como algo diferente del *lógos* y (para los filósofos) inferior a éste. De manera concomitante, la sensación del lenguaje hablado como un río que fluye (como en Hesíodo) fue reemplazada por la visión de la fila fijada de letras, y la palabra aislada como escrita, separada del fluir de la elocución que la contenía, alcanzó reconocimiento como «cosa» separada"[107]. Además, cuando el lenguaje se escindió visualmente de la persona que lo hablaba, entonces también la persona, fuente del lenguaje, adquirió unos contornos más nítidos y nació el concepto de individualidad.

En *La musa aprende a escribir* Havelock nos aclara, que "la «personalidad» fue un descubrimiento socrático, o quizá deberíamos decir un invento del vocabulario socrático (Havelock, 1972, págs. 1-18; Claus, 1981). El método lingüístico usado para identificarla y examinarla era originalmente oral, en lo que a Sócrates se refiere. Luego fue «textualizado» por Platón, como decíamos. Pero aun siendo oral, la dialéctica socrática dependía del aislamiento previo del lenguaje, en su forma escrita, como algo separado de la persona que lo pronunciaba. La persona que usaba el lenguaje, pero que ahora estaba separada de él, se convirtió en la «personalidad» que podía descubrir la existencia del lenguaje. El lenguaje así descubierto se transformó en el nivel de discurso teórico denotado por la palabra *lógos* (Havelock, 1984)"[108]. Además dentro del *lógos* residía el conocimiento de lo que era conocido, separado ya del conocedor personal, pero que sin embargo podía entrenarse para usarlo. El símbolo elegido para expresar la personalidad fue *psyche*, que se suele traducir erróneamente por "el alma".

Como complemento a todo lo anterior, hay que explicar que Platón elige la aritmética como disciplina que jugará el mismo papel que la pregunta en Sócrates. Constituye "un ejemplo primario de acto mental no consistente en recordar y repetir, sino en resolver un problema"[109]. Cuando Platón se refiere a números se remite principalmente a la actividad de calcular, que requiere la demostración de razones y ecuaciones simples. Cuando el alma queda confusa, por la aportación de los datos contradictorios de los sentidos y por la descripción poetizada de los fenómenos, la aritmética servirá para resolver el dilema. "Ello es tanto como desafiar a la *psyche* autónoma a que se anexione tanto la experiencia sensible como el lenguaje que le es propio, para remoldearlos ambos"[110].

---

[106] Havelock, E. A. 1994, p. 196.
[107] Havelock, E. A. 1996, pp. 151-152.
[108] Havelock, E. A. 1996, pp. 152-153.
[109] Havelock, E. A. 1994, p. 197.
[110] Havelock, E. A. 1994, p. 198.

En otro orden de cosas hay que destacar que el concepto de personalidad autónoma fue para los griegos, de la época que va de Heráclito a Platón, un descubrimiento personal e íntimo. "La exhortación a conocerse a sí mismo se convirtió en lema sancionado no sólo por el aforismo délfico, sino también por la dialéctica de Sócrates"[111]. Así Platón, en el *Fedón*, bajo la apariencia de relatar la muerte del maestro dramatiza la supervivencia y, por tanto, la existencia del verdadero "Yo" de Sócrates, su *psyche*. Cuando éste se prepara para morir retorna a los usos de la oralidad en los que había crecido. La propia trayectoria previa de Sócrates "había ejemplificado de la manera más dramática posible cuán íntima era la asociación entre la oralidad tradicional y el incipiente mundo de la escritura. Su propia dialéctica dependía del creciente vocabulario alfabetizado; y, sin embargo, él mismo jamás había escrito una palabra"[112]. A partir de todo esto, y en el ámbito de la filosofía, según se hacía más clara la existencia de un "yo" se hacía un esfuerzo paralelo en ponerlo en relación con lo que no es el yo. Havelock entiende que en cuanto a los griegos se refiere, "la existencia del sujeto dio lugar a que se presumiera la existencia del objeto"[113]. Según esto la *República* se mantendría fiel a este doble objetivo.

Por otra parte, para que sea posible la reflexión y el cálculo es indispensable tener unos datos que manejar y organizar exteriores al propio pensamiento. Asimismo, la introducción de la idea de alma dio origen a una revolución mental y cultural que se enfrenta con el hábito de la identificación psicológica, propia de la memorización poética. El "yo" ha de ser separado del poema. La poesía no podía ser objeto de conocimiento porque todo en ella (la estructura, el ritmo, la sintaxis, su trama, etc.), está concebido para una situación en la que el "yo" no existe. En la oralidad poética todo estaba dispuesto para un proceso de identificación y de embrujo. El contenido de la enciclopedia oral se manifestaba en forma de actos, hechos, y acontecimientos. Cuando fue posible "conocer la propia ley" los hechos y los acontecimientos perderán toda su relevancia, descartándose. Ahora se va a producir un proceso de abstracción, pues se busca conocer las cosas "en sí mismas", al margen de personajes o situaciones concretas. Platón en sus obras exhorta a que nos concentremos no en las cosas de la ciudad, sino en la ciudad misma, no en un acto justo concreto, sino en la justicia en sí y por sí misma. El acto mental de aislamiento y abstracción puede también describirse como un acto de integración, de tal suerte que "la cosa *per se*" ha de ser también "una"[114].

Igualmente, y frente a la cultura de la oralidad, en la que lo que sobrevive en la memoria son hechos, acontecimientos y situaciones indisociables de los héroes o los dioses, ahora, dada la integración abstracta, a la ley o a un principio nada puede acontecerles, simplemente son. "La suma de los ángulos de un triángulo es igual a dos ángulos rectos, pero la suma no conquista nada, ni se trata tampoco de tres ángulos que se hayan quedado en dos por alguna catástrofe: nunca hicieron nada; son, simplemente. Semejante afirmación se halla totalmente alejada del modo de decir y de la sintaxis de la saga. En suma: la identidad absolutamente aislada no es sólo una «unidad», sino también un «ser», en el sentido de que su expresión lingüística no está contaminada de modos ni de tiempos verbales. No es acción ni acontecimiento, sino fórmula; por el contrario, toda la sintaxis de que surge el poema empieza ahora a percibirse

[111] Havelock, E. A. 1994, p. 203.
[112] Havelock, E. A. 1996, p. 155.
[113] Havelock, E. A. 1994, p. 203.
[114] Havelock, E. A. 1994, pp. 204-205.

como proceso de «devenir»"[115]. Además, el objeto abstracto de conocimiento tiene que perder no sólo la pluralidad de acción en el tiempo, sino también el color y la visibilidad para convertirse en lo "no visto"[116].

En suma: quien conoce, en su confrontación con lo conocido, está en contacto con un nuevo y completo mundo del conocimiento. Este mundo es sistemático, excluyente y cerrado. "El objeto abstracto *per se* es una unidad, pero también lo es el mundo de lo conocido tomado en su conjunto"[117]. Por eso Platón en la *República* insiste en preguntar qué es la justicia por sí misma, pretendiendo un acto de aislamiento mental, mediante el cual el comportamiento justo en unas circunstancias dadas se traslade y se transforme en un concepto de "justicia". Frente a las sagas de la tradición mnemotécnica se pretende ahora una definición operativa de justicia[118].

Con independencia de que Platón recopile la moral tradicional en vigor, la misma que cantaban los poetas, estableciendo una teoría de la virtud válida para el consumo popular con el fin de conseguir una población dócil y que se comporte bien; lo cierto es, que entiende que el poder político tiene que estar en manos de los intelectuales, según su noción del rey-filósofo. Es por esto por lo que ha de postular la necesidad del conocimiento de "la cosa *per se*": la justicia en sí, la belleza en sí, etc. "Tal es el objeto que la mente (*dianoia*) debe abarcar; y, en su busca de una palabra que describa tal facultad mental, Platón se queda con *gnome*: la «facultad de conocer» que se dirige únicamente a los objetos abstractos en su aislamiento autosuficiente"[119]. Es este aspecto integrador del objeto abstracto lo que primero subraya Platón cuando nos lo propone como objeto de meditación. Cada una de las abstracciones constituye un "ser", tratándose de una situación sintáctica a la que dará el nombre de *ousia*. Los objetos abstractos de conocimiento, tal como se conocen y se definen, son siempre idénticos a sí mismos, inalterables, y todo lo que sobre ellos se diga tendrá que expresarse en términos intemporales. El saber —nos dice Platón—, se dirige por naturaleza a lo que existe, para conocer lo que es el ser[120]. Nuestro filósofo tiene la mirada puesta en la intemporalidad, pues llama "la atención sobre la permanencia de lo abstracto —en cuanto fórmula y en cuanto concepto—, como opuesto al carácter de la situación concreta, fluctuante e inestable"[121].

En relación con esto Platón se pregunta si hay alguna disciplina que sobresalga entre las demás por su valor formativo, en lo tocante a la reflexión sobre tal objeto intemporal. En términos generales replicará, que "será una *mathema* «que pueda mostrar algo de la esencia (*ousia*) siempre existente y no sometida a los extravíos de generación y corrupción»"[122]. El término *ousia*, o "calidad de ser" o "esencia", se emplea para sugerir —siempre según la interpretación de Havelock—, que los diversos objetos abstraídos, principios, fórmulas, categorías, etc., constituyen un área de conocimiento final situado fuera de nosotros. Se trata de un área total de conocimiento, un "mundo", un orden y un sistema poblado de abstracciones, que conectan con una serie de relaciones de conjunto que forman una "superintegración", ya que se obtienen

[115] Havelock, E. A. 1994, p. 206.
[116] Havelock, E. A. 1994, p. 206.
[117] Havelock, E. A. 1994, p. 207.
[118] Havelock, E. A. 1994, pp. 208-209.
[119] Havelock, E. A. 1994, p. 210.
[120] Havelock, E. A. 1994, pp. 211-212.
[121] Havelock, E. A. 1994, p. 212.
[122] Havelock, E. A. 1994, p. 213.

por la integración de la experiencia previa. En este sentido en la parábola de la Línea, donde se localiza la zona de lo inteligible y la región inteligible, percibimos la enciclopedia, en cuanto ámbito, de los objetos conocidos por el sujeto; pero su contenido es invisible y abstracto, al contrario que el de la enciclopedia poética[123]. Platón quiere subrayar también la absoluta diferencia que hay entre lo inteligible y lo sensible en cuanto clase de experiencia, además busca una terminología simple, pero resolutoria, para referirse tanto a los sujetos abstractos conocidos por el sujeto cognoscente como a los objetos de conocimiento. "Platón da por supuesto que la psyche cognosciente ha de convertirse «de algo que deviene a algo que es», o ha de ser «arrancada de lo que deviene para integrarse en lo que es». Con tales palabras se describe la ruptura de unos hábitos mentales inveterados: la recordación y el discurso que se habían venido ocupando de los acontecimientos concretos, de los que «devienen». Queda proclamado el aprendizaje de un nuevo hábito mental, el del pensamiento conceptual puesto en abstracciones extratemporales. De ahí que la aritmética sea «absolutamente apta para atraer hacia la esencia»"[124].

Si recapitulamos y resumimos todo lo que hemos expuesto hasta ahora, tenemos que decir que en los tiempos homéricos la cultura griega se basaba en la comunicación oral. El *ethos*, entendido como la expresión lingüística de la ley pública y privada común a un grupo, se aprendía de memoria pasando de generación en generación. En esa época todo el sistema educativo griego —si es que se le puede llamar así—, estaba enteramente al servicio de la transmisión y preservación oral. El propio Platón documenta suficientemente en la *República* el carácter funcional de la poesía y los mecanismos de identificación psicológica y de memorización. Frente a esto, hemos de recordar que la obra platónica se propone la afirmación de un "sujeto" como personalidad autónoma que piensa y conoce, y también la afirmación de un objeto o área de conocimiento que ha de ser abstracta. El platonismo va entonces a sustituir a la vieja experiencia oral y poética homérica. La denominación que Platón va a poner a la experiencia que no es abstracta y que no es filosófica será la de *doxa* u opinión. Lo que él defiende es la invención de un lenguaje abstracto propio de la ciencia descriptiva, para reemplazar el lenguaje de la memoria oral[125].

Para Platón el contenido de la poesía es *mythos*, es decir, lo contrario del *logos* dialéctico. "Todo lo que el *mythologos* o poeta dice es «una narración de cosas pasadas, presentes y futuras»[126]. Platón propone la noción de *mimesis* no sólo para designar la identificación personal del oyente, sino también la representación artística; teniendo claro además que dicha representación poética, si capta ideas o sentimientos, es como reflejo de acciones y situaciones, no como meditación aislada y objetiva. En el libro X de la *República* los actos y acontecimientos poetizados son calificados como enemigos de la ciencia. La poesía se presenta como corrupción del intelecto. La *mimesis* encaja en la parte más baja dentro del símil de la Línea y no puede reproducir más que un aspecto del objeto, nunca su totalidad. Hay un contraste radical entre la imitación y la ciencia (*episteme*). La función del poeta es la de la imitación de una apariencia de virtud. Los hábitos de la *mimesis* tienen como área de su experiencia propia a un conjunto de ilusiones contradictorias. El cálculo, a través de la medición y el número, es lo que permite corregir al alma las distorsiones y contradicciones. El

[123] Havelock, E. A. 1994, pp. 213-214.
[124] Havelock, E. A. 1994, p. 214.
[125] Havelock, E. A. 1994, pp. 219-220.
[126] Havelock, E. A. 1994, p. 221.

atractivo de la *mimesis* es por consiguiente ajeno al pensamiento, pues el contenido de lo poético es acción continua y pasión fluctuante e inconsistente. La poesía ejerce su atractivo sobre una facultad enemiga del cálculo y por razones emotivas el poeta mimético no puede entrar en relación con el cálculo, como tampoco puede distinguir entre lo grande y lo pequeño, pues tanto afirma lo uno como lo otro de la misma cosa[127].

Después de este resumen hay que recordar, que para Platón el *philosophos* ha de considerarse la única fuente adecuada de autoridad política dentro del Estado. Estamos hablando de un tipo de persona que se complace en la sabiduría (*sophia*) y a la que le gusta el estudio (*philomathes*) por encima de cualquier otra actividad. Por el contrario el aficionado a los espectáculos es el que dice de una misma cosa que es y que no es. Platón distingue así entre dos clases distintas de seres humanos: los aficionados a la opinión (*philodoxoi*) y los aficionados a la sabiduría (*philosophoi*)[128].

Platón encuentra insuficiente a la poesía para informar tanto del entorno físico como de la moral humana. Al ser la mentalidad homérica de alcance general su ataque epistemológico es muy intenso, pues la poesía representa erróneamente tanto los hechos físicos como los valores morales. Se ataca entonces el error tal como existía en la sociedad en general. Los hombres aficionados a las artes y a los espectáculos (tomados éstos en el sentido de la poesía), no toleran las abstracciones y están llenos de contradicciones. Por eso son amantes de la opinión. El ataque de Platón no se dirige contra la poesía tal y como puede leerse en un libro, "va contra el acto de memorización, de identificación con la recitación poética, que para él es inseparable del propio poema y que constituye acto total y condición de la *mimesis*"[129]. Se afirma, por una parte, que el contenido de la tradición poetizada es acústico-visual y que la poesía visualiza las situaciones y las cosas de forma concreta, recurriendo al ritmo, al metro y a la música. La poesía describe también las cosas físicas de las que de forma tan variada está poblado el mundo exterior.

Frente a todo esto Platón en la *República* reclama una progresiva definición de una nueva educación científica. Será en este contexto en el que se prescinda por completo de la música y se señale que ha de ser la aritmética la disciplina mediante la cual se obtenga el despertar del alma. La poesía es irracional y no es viable como método de discurso porque recoge la realidad en términos que se contrarrestan entre sí. El comportamiento de un héroe, cantado por un poeta, tan pronto es bueno como malo. Esta contradicción epistemológica lleva a una contradicción psicológica paralela en la *psyche* del oyente, que se identifica con el relato. La poesía percibe lo múltiple y antitético. A este tipo de experiencia que continuamente aprehende el ser y el no ser Platón la denomina opinión[130]. En contraposición, la disciplina del número y del cálculo constituyen el adiestramiento necesario que la mente necesita, para poder abstraer lo inteligible partiendo de lo sensible. Se propone así la dicotomía entre "inteligencia" y "sensibilidad"[131].

La *doxa* (opinión o creencia) da nombre a la mentalidad no abstracta. En el libro X de la *República* se equiparan *doxa* y *mimesis* y en el libro VII *doxa* también es sustituida por *aisthesis*, que Havelock prefiere traducir por sensibilidad. "Opinión", "sensibilidad" y "experiencia mimética" son términos

[127] Havelock, E. A. 1994, pp. 222-223.
[128] Havelock, E. A. 1994, p. 224.
[129] Havelock, E. A. 1994, pp. 226-227.
[130] Havelock, E. A. 1994, p. 229.
[131] Havelock, E. A. 1994, p. 230.

estrechamente vinculados en la estructura argumentativa de la *República*. Asimismo, hay que señalar que el proyecto filosófico de Platón llega a descuidar el objetivo de romper el embrujo mnemotécnico del relato, combatiendo más contra las cosas materiales y sensibles. En todo caso, se cumple en gran medida el objetivo originario de aislar las leyes morales tomadas de la enciclopedia tribal. Hay que señalar además que *doxa* es una buena elección para nombrar la visión que el poeta tenía de la realidad y para dar nombre también a la mentalidad general del mundo griego antes del advenimiento de Platón y su obra[132].

En el capítulo XIV de *Prefacio a Platón* Havelock explica el origen de la Teoría de las Formas. Afirma en primer lugar que los expertos están acostumbrados a hablar de dicha teoría en Platón, "porque el *methodos* de las Formas parece darse por supuesto en diálogos anteriores a *La república*, y porque los fundamentales diálogos posteriores a ésta examinan con frecuencia los significados posibles del término Forma y el modo en que debe o debería usarse"[133]. Si la doctrina platónica es sistemática, en el sentido moderno de esta palabra, es necesario hacer una distinción tajante entre el uso descuidado y la aplicación profesional de la palabra "Forma". Si hasta este momento Havelock no había mencionado dicho término, es porque su estudio se orientaba hacia las necesidades históricas y lingüísticas que llevaron a Platón a modificar la índole de la lengua griega. Esto se demostraría no en las Formas, "sino en el reiterado uso del «ser en sí o *per se*», que es«uno», que «es» y que no puede verse"[134]. La integridad del "ser *per se*" se quiebra, se pulveriza y se dispersa en su expresión pluralizada, presente como principio inferible, aunque no esté de hecho en el discurso homérico porque éste no disponía de los medios lingüísticos para darle nombre. "Ser *per se*" vendría a corresponderse con el término latino "abstracción". "Es decir: este «objeto» sobre el cual tiene que pensar el nuevo «sujeto» consciente de sí mismo, ha sido literalmente «arrancado» del contexto épico, para hallar nacimiento en un acto de integración y de deslinde intelectual"[135]. Platón nos describe (en el libro V de la *República*) lo que el filósofo, y únicamente el filósofo, puede pensar sobre el asunto del "ser en sí", con ejemplos sobre lo bello, lo justo, lo bueno y sus antítesis.

Igualmente, los principios de lo "bueno" o de lo "justo" son para Platón equiparables a dimensiones (grandeza y pequeñez) y proporciones (doble y mitad). Es decir, son equiparables "a las más simples categorías elementales de las matemáticas que utilizamos al ocuparnos del mundo físico"[136]. Para Platón las ciencias no han de estudiarse como materias cerradas, pues su propósito estriba en acelerar el despertar intelectual mediante el cual la *psyche* se trueca de múltiple en única, pasando del "devenir" a la "esencia". Esto supone abandonar el mundo-imagen de la épica y la sintaxis de los acontecimientos narrativos acaecidos en el tiempo, para abrazar el mundo-abstracción de la descripción científica, junto con un vocabulario de ecuaciones, leyes, fórmulas y asuntos situados fuera del tiempo. Frente a la descripción de los cielos (por ejemplo) tomada de los modelos épicos, como en el calendario de Hesíodo, lo que se reclama es un discurso que redistribuya los fenómenos físicos en categorías generales, de modo que puedan expresarse en el lenguaje de la ley

[132] Havelock, E. A. 1994, pp. 231-232.
[133] Havelock, E. A. 1994, p. 235.
[134] Havelock, E. A. 1994, p. 236.
[135] Havelock, E. A. 1994, p. 237.
[136] Havelock, E. A. 1994, p. 238.

natural[137]. La obra de Platón supone un nuevo discurso y un nuevo tipo de vocabulario ofrecidos por vez primera a la mente europea. "En el uso preplatónico (exceptuados, en este aspecto, algunos de los presocráticos), las palabras nunca se habían empleado como sujetos de un *es* intemporal"[138]. Surge el lenguaje de las categorías, de los universales y de los conceptos. "Cabe afirmar que el platonismo, en el fondo, es una invitación a sustituir un discurso imaginativo por otro conceptual"[139]. Para describir los diversos fenómenos del lenguaje, y del esfuerzo mental que designamos como "objetos abstraídos", Platón apela al término que se suele traducir por "forma".

En este mismo orden de cosas Havelock entiende que Platón rechaza el relativismo moral, por lo que los principios de justicia, que describen las relaciones sociales, han de ser en sí mismos independientes de toda invención o de cualquier intento de mejora por parte de los hombres. Por esta razón el acudir al término "Formas" radica en la necesidad de simbolizar el carácter final de las abstracciones morales. "Así, pues, las Formas no son creación del intelecto, y ello quiere decir que los «objetos» representados mediante mecanismos lingüísticos como «ser *per se*» tampoco son creación del intelecto"[140]. Para Platón la estructura y la lógica del mundo exterior es en sí misma abstracta, coherente y finita, constituyendo un sistema cerrado objeto de inteligencia y no de intuición. En sus relaciones con el mundo exterior los sentidos sólo aportan dilemas y contradicciones. Las categorías mentales que utilizamos para comprender el mundo exterior no son dispositivos arbitrarios del intelecto humano. Son, por consiguiente, Formas, cuya existencia real viene garantizada independientemente de nuestra cognición. El bien, la justicia o la dignidad, a las que se apela de forma muy concreta en algunos episodios de las narraciones poéticas homéricas, dan por supuesto ciertos principios de lo bueno y de los justo aplicables a la valoración de cada situación en particular. Estos principios han de expresarse mediante leyes ideales, que sólo "son", y por eso también son Formas. "El hecho de llamarlos Formas dio lugar a un desplazamiento del énfasis principal, que no se pone en el modo de hallarlos y de aplicarlos, sino en su «objetividad» con respecto al «sujeto» que ha de pensar en ellos. A medida que avanza en el uso y desarrollo de la Forma, Platón cada vez se convence más de la existencia de una separación radical entre el sujeto cognosciente y el objeto conocido, pareciéndole además que es precisamente esa faceta de la verdad la que más tiene que situarse en primer plano"[141]. En última instancia "la teoría de las Formas resulta, pues, en una dramatización de la zanja existente entre el pensamiento-imagen de la poesía y el pensamiento abstracto de la filosofía"[142].

Con la Teoría de las Formas Platón inicia una revolución que anuncia el advenimiento de un nivel completamente nuevo de discurso y de experiencia del mundo: la de la reflexión, la ciencia, la tecnología, la teología, etc. Esta teoría fue concebida para afirmar la existencia en los objetos físicos de propiedades y relaciones abstractas. El uso de la palabra griega *theoria* ("visión" o "contemplación"), que se suele traducir por "teoría", denota un nivel de discurso

[137] Havelock, E. A. 1994, p. 239.
[138] Havelock, E. A. 1994, p. 240.
[139] Havelock, E. A. 1994, p. 241.
[140] Havelock, E. A. 1994, p. 242.
[141] Havelock, E. A. 1994, pp. 244-245.
[142] Havelock, E. A. 1994, p. 245.

totalmente abstracto. Platón la utiliza para sugerir "la «contemplación» de realidades que, una vez alcanzadas, están ahí para ser vistas"[143].

Havelock subraya que Platón pertenece al tipo de pensadores en los que cobran vida todas las fuerzas seminales de la época que les ha tocado vivir. Éste imprime sentido e impulso a las corrientes intelectuales de su tiempo, abriendo un nuevo cauce. En su enfrentamiento con la poesía Platón trata de la filosofía como su antagonista y alude a los presocráticos. No se quiere decir con esto que se refiera a todos ellos, pues en su sugerencia los candidatos con más posibilidades son Jenófanes y Heráclito, dada la notable irreverencia con la que éstos se refieren a Homero y Hesíodo. Luego entonces hemos de admitir que los presocráticos, de Parménides a Demócrito pasando por Empédocles y Anaxágoras, se vieron envueltos en una polémica con la poesía similar a la de Platón[144]. Junto con esto tenemos la cuestión del significado de la palabra "filósofo" y de quién la utilizó por primera vez. Havelock apunta que tal vez Heráclito pudo haberla empleado, pero no necesariamente para sí mismo. El filósofo al que se refiere Platón en la *República* es un hombre dotado de energías e instintos especiales orientados hacia la *sophia*, cuya traducción por "sabiduría" acarrea tantas desdichadas y confusas connotaciones como las de la propia palabra "filósofo". La *sophia* no es la experiencia que se obtiene por la representación poética: "es la cognición de las identidades que «son» y que «son para siempre», que son «imperceptibles»; es decir: de las Formas"[145].

El filósofo es una persona dotada para lo abstracto, una rareza todavía en el contexto de la educación griega del momento. Igualmente *philosophia* sugiere algo que tiene capacidad para orientar a un hombre hacia el estudio, superando la presión del entorno constituida por la tradición poética y su tendencia a la identificación emocional con personajes y relatos heroicos. Frente a esto último el filósofo maneja un lenguaje hecho de abstracciones, que se esfuerza por despojar sucesos y acciones de su inmediatez, haciendo que el análisis razonado sea el modelo básico para la vida. Es en este contexto donde adquieren pleno sentido la vida y la dialéctica de Sócrates. La revolución general que hizo inevitable el advenimiento del platonismo se producirá en el corazón mismo de la Ciudad-Estado y afectará a todo el sistema educativo. Sócrates, aunque había participado en un sentido amplio de la educación homérica, aportó su propia visión de la educación, que consistiría en "intelectualizar": algo que la sociedad en la que vivía conocía muy bien y que rechazaba[146]. "Los sofistas, los presocráticos y el propio Sócrates tenían en común una fatal característica: el deseo de descubrir y llevar a la práctica el pensamiento abstracto. La dialéctica socrática persiguió tal meta con más energía, poniendo quizá mucho mayor empeño en que constituía el único y excluyente camino a seguir por el nuevo sistema de enseñanza. Tal fue la razón de que Sócrates cayera fulminado por el rayo de la opinión pública"[147]. Asimismo, si la poesía ya no podía seguir siendo el vehículo de la enseñanza, y las matemáticas y la dialéctica eran los saberes adecuados para formar analistas, planificadores y críticos, "¿qué iba a ser de la tradición heroica y aristocrática, que sólo mediante la poesía alcanzaba a expresarse?"[148].

[143] Havelock, E. A. 1994, p. 248.
[144] Havelock, E. A. 1994, pp. 256-258.
[145] Havelock, E. A. 1994, p. 259.
[146] Havelock, E. A. 1994, pp. 260-262.
[147] Havelock, E. A. 1994, p. 263.
[148] Havelock, E. A. 1994, p. 263.

Hay que precisar que en Homero *sophia* no significaba "sabiduría", "experiencia" o "sagacidad", sino "habilidad" o "pericia", en el sentido muy concreto en que las posee un artesano. La habilidad y la pericia del aedo radicaban tanto en su capacidad para versificar como para ser maestro, es decir, como autoridad que transmite la experiencia de la tradición. La *sophia* de un aedo era "habilidad de palabra" y "habilidad mental", pero en el sentido que acabamos de indicar. Frente a esto —y siempre según Havelock—, Sócrates entra en la categoría de "hombre inteligente", en el sentido hostil de ser "demasiado inteligente", pues se sirve de un nuevo lenguaje para expresar la experiencia[149].

Matizando más aún las trayectorias semánticas de *sophos* y *sophia*, hay que explicar que los presocráticos empezaron, en principio, sometiéndose a las condiciones de la tradición oral. Una tradición que combatieron pues la identificaban con la multitud, con los "muchos", y con los nombres de Homero y Hesíodo. Si en los presocráticos se atisba una creciente hostilidad hacia los poetas, junto con una preocupación por las insuficiencias del lenguaje y del pensamiento popular, tendremos que admitir una relación entre ambas actitudes negativas, como la hay en Platón cuando identifica poesía con opinión. De todos modos aunque anhelasen la erradicación de lo visual y lo concreto tenían que partir de lo que había, es decir, del lenguaje propio de la cultura oral. Los presocráticos, teniendo además en cuenta que muchos compusieron en verso o utilizaron una prosa llena de sentencias lapidarias, no eran filósofos por designio propio y poetas por accidente. "Muy al contrario: en sus inicios, no cabe concebirlos sino como una escuela de aedos en la que se ofrecía un tipo de educación poética hasta entonces desconocido en Grecia"[150]. En resumen, hemos de recordar que en los periodos homéricos o prehoméricos toda la cultura se apoyaba en la memoria viva de los seres humanos, siendo imposible toda versión escrita. Además, "en el compendio épico de Homero se contiene toda la filosofía y toda la historia y toda la ciencia. La épica es, más que ninguna cosa, un mecanismo didáctico; y, por consiguiente, no tiene mucho sentido considerar que un poeta como Hesíodo sea el «primer» poeta didáctico"[151].

Por otra parte cuando en el siglo VIII a.d.e. surja la nueva tecnología de la comunicación —pues así la denomina Havelock refiriéndose a la escritura—, será posible la preservación pasiva de la cultura, sin tener ya que recurrir a la memoria viva. Al principio las técnicas viejas y nuevas, orales y escritas, funcionaron en paralelo, ya que además no porque se ponga por escrito dejar de ser poesía la poesía. Sin embargo, poco a poco la técnica acústica de la épica se fue quedando anticuada, en cuanto método de conservación, frente a la técnica de la palabra escrita. Se abría así el camino para que la composición de la enciclopedia se hiciese sin el beneficio del ritmo y sin el marco narrativo. Además, al igual que los aedos necesitaban tener oyentes, el desarrollo de la escritura dependerá del número de lectores que exista dentro del grupo lingüístico[152]. La plena alfabetización no se alcanzará hasta transcurridos algo más de trescientos años de desenvolvimiento, y entre Homero y Platón hay varios niveles de dominio de la técnica. La corriente principal de la tradición ateniense siguió apoyándose, en primer lugar, en repetir a Homero, y, en segundo lugar, en la composición de suplementos a Homero, en forma de himnos, odas, corales y tragedias. En todo caso eran obras compuestas por

[149] Havelock, E. A. 1994, p. 264.
[150] Havelock, E. A. 1994, p. 266.
[151] Havelock, E. A. 1994, p. 267.
[152] Havelock, E. A. 1994, pp. 267-269.

escritores pero que no escapaban al control de la comunicación oral, pues se mantenían el ritmo, las imágenes visuales, los acontecimientos y las situaciones concretas. No obstante, con el desarrollo de la técnica alfabética, se hará posible que la preservación de los conocimientos se pueda hacer prescindiendo del ritmo y de la sintaxis de la serie imaginativa. De hecho ambos mecanismos no se suprimieron a la vez y lo más difícil fue desechar el embrujo de la narrativa, pasando a redistribuir la experiencia por categorías y no por acontecimientos. Los primeros "protopensadores" de Grecia —si es que se les puede llamar así—, eran todavía poetas. Las fórmulas que emplean aún son orales aunque su genio ya no lo sea, y acabarán trastocando la mentalidad homérica. De entre todos ellos fue Hesíodo el que rompió con el hechizo de lo concreto y lo sustituyó por la disciplina de lo abstracto. Sus sucesores en esta empresa fueron los primeros presocráticos[153].

La *Teogonía* es un catálogo en que se incluyen los nombres y las funciones de los dioses, distribuidos por familias, y *Los Trabajos y los Días* son también un catálogo pero de exhortaciones, parábolas, proverbios, aforismos, dichos, consejos y casos prácticos entre los que se intercalan relatos. Lo importante es entender aquí que con Hesíodo el catálogo abandonó el camino de la narrativa, pues "los materiales de la enciclopedia tribal, confundidos antes con el río de la narrativa que los acarreaba, pasan ahora a ser identificados como tales, en forma embrionaria, y empiezan a apartarse de la corriente. Está surgiendo, en forma aislada o «abstracta», una nueva visión del mundo"[154]. En este sentido tanto la *Teogonía* como *Los Trabajos y los Días* son algo más que meros catálogos, pues las dos obras se encaminan hacia la integración mental de la experiencia humana en el ámbito del entorno físico y del entorno moral respectivamente. La *Teogonía* es un documento que abre la posibilidad de pensar en términos espaciales. En él hay indicios, en el terreno semántico, del futuro advenimiento de un vocabulario abstracto, además se acerca a lo que es una clasificación en la que se establece una cadena causal. Igualmente *Los Trabajos y los Días* contiene una "protomoral" que constituye un sistema semiabstracto, aunque con constantes recaídas en lo concreto. En todo caso el vocabulario semiabstracto se elabora a partir de la concreción épica. Los primeros cosmólogos griegos son conscientes de que algo está ocurriendo en su uso de la lengua griega. Frente al viejo relato épico que desmenuzaba los fenómenos en historias en marcha, que se mantenían dispersas dentro de los textos concretos, los presocráticos son conscientes de que están integrando dichos fenómenos, extrayéndolos de los relatos y sometiéndolos a pautas[155].

Para Havelock, "los presocráticos, en consecuencia, toman la palabra griega para «una cosa» y la agregan a Dios o a ninguna otra palabra, dejándola suspendida en el neutro singular. Nace así la idea de «unificación», de «esquematización», de sistema, y nace como idea. Los presocráticos comprenden casi de inmediato que ni las palabras de este tipo ni el concepto que representan pueden integrarse en un relato: necesitan expresiones enmarcadas en una sintaxis intemporal. El «uno» solamente «es». Y ese «es» ocupa su lugar de honor junto con el «uno»"[156]. En definitiva, los presocráticos se vieron envueltos en una guerra contra la consciencia y el lenguaje antiguos. Su enfrentamiento dio lugar a una serie de aportaciones al vocabulario del pensamiento abstracto. Nociones como cuerpo y espacio, materia y movimiento,

[153] Havelock, E. A. 1994, pp. 269-270.
[154] Havelock, E. A. 1994, p. 271.
[155] Havelock, E. A. 1994, pp. 271-274.
[156] Havelock, E. A. 1994, p. 274.

permanencia y cambio, calidad y cantidad, combinación y separación, etc., que hoy son moneda corriente, fueron algunas de sus principales aportaciones. También añadieron un mínimo vocabulario referente al proceso mental, como la distinción entre razón y sentimiento o intelecto y sentidos. Esta terminología surge de la actividad introspectiva indispensable para la actividad de integración y abstracción, y del hecho de que los presocráticos percibieron que dentro de la experiencia homérica oral nunca se había intentado nada semejante[157]. En conclusión, y frente a la tradición oral, fueron los presocráticos los que buscaron una nueva sintaxis y un nuevo vocabulario.

En este contexto la genialidad de Sócrates consistió en comprender lo que estaba sucediendo y definir sus consecuencias psicológicas y lingüísticas. Es probable que buena parte de sus energías las invirtiera en definir al sujeto pensante (*psyche*), que empezaba a distanciarse críticamente de la matriz poética, donde toda la experiencia se representaba mediante secuencias visuales. Con este distanciamiento comienza la actividad de pensar "pensamientos" o abstracciones, sin embargo no hay ninguna prueba —afirma Havelock—, de que Sócrates concibiera dichos conceptos como formas. Esto último sería una aportación genuinamente platónica. Sócrates permaneció fiel a la metodología oral, sin escribir una palabra, pero se apoyó en "una técnica que, aunque él lo ignorara, sólo podía alcanzar su pleno desarrollo mediante la palabra escrita (que, de hecho, estaba a punto de poderse utilizar gracias al advenimiento de la escritura)"[158]. La tarea de Sócrates está vinculada al problema educativo en el seno de la ciudad-estado. Sócrates y los sofistas, en un periodo calificado tradicionalmente como "*I*lustración helénica", integraron las áreas de la "política" y de la "ética" al discurso abstracto requerido para el intercambio de argumentos morales. Lo poco que nos ha llegado de los escritos sofísticos basta para hacernos comprender su denodado esfuerzo por alcanzar un nuevo nivel de discurso (*logos*) y un nuevo mundo de conceptos que sirvieran para clasificar tanto los procesos psíquicos (como, por ejemplo, sentimiento, razón, opinión), como los motivos humanos (como esperanza, temor) y los principios morales (la utilidad, la justicia). Con el vocabulario de las ideas surge una prosa de las ideas. De esta suerte todo estaba dispuesto ya para que fuera posible la obra platónica.

La experiencia que los atenienses tienen de su sociedad, de sí mismos y de su entorno, se manifestará ahora de forma organizada e independiente en la palabra abstracta. La disciplina de lo abstracto será el vehículo principal para una educación superior. La paideia homérica se desliza hacia el pasado mientras que la "música suprema" se ha trocado en filosofía. En este sentido será el propio Platón el que capte la disolución de la oralidad a la que Sócrates vuelve (según el *Fedón*), poco antes de morir. "La oralidad a la que Sócrates regresó brevemente se desvanecería ante la presencia del socio más joven que se había vuelto más poderoso, de igual manera que había de desvanecerse Sócrates mismo. Cuando a Platón le llegó la hora de partir, a mediados del siglo IV, la musa griega había dejado atrás todo el mundo del discurso y del «saber» orales. Había aprendido de verdad a escribir, y a escribir en prosa; e incluso a escribir en prosa filosófica"[159].

[157] Havelock, E. A. 1994, pp. 274-275.
[158] Havelock, E. A. 1994, p. 276.
[159] Havelock, E. A. 1996, pp. 155-156.

La crítica de Giovanni Reale

En *Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de los grandes diálogos a la luz de las «Doctrinas no escritas»* (*Per una nuova interpretazione di Platone*), Giovanni Reale aborda, como el título de su obra indica, una reinterpretación de los principales diálogos de Platón a la luz de las investigaciones sobre las "Doctrinas no escritas". Estas investigaciones fueron llevadas a cabo, principalmente, por la Escuela de Tubinga, de la mano de Hans Krämer y Konrad Gaiser. En este sentido es necesario recoger las propias tesis de Reale al respecto, aunque sea de forma genérica y resumida, por cuanto dichas tesis estarán presentes en la crítica de Reale a la doctrina de la oralidad desarrollada por Havelock, que nosotros acabamos de exponer. La doctrina de la oralidad de Reale (y su interpretación de Platón), choca en bastantes aspectos con la de Havelock. Veamos pues algunas de estas ideas[160].

Giovanni Reale acepta la teoría epistemológica de Kuhn, según la cual las ciencias tienen períodos de ciencia normal y períodos de ciencia revolucionaria. Las revoluciones científicas suponen cambios profundos en las comunidades de científicos y en el modelo mismo de concepción de la ciencia. A esto último se le denomina cambio de paradigma. Estas tesis son expuestas por Thomas Kuhn en *La estructura de las revoluciones científicas* (1962). Lo que hace Reale es recoger la noción de paradigma de Kuhn y aplicarla a las diferentes tradiciones de estudio de la obra platónica[161].

A partir de una indicación de Georg Gadamer, Reale anticipa que hay básicamente dos "paradigmas hermenéuticos" en la interpretación de Platón. El primero sostiene la autonomía y la autarquía total y decisiva de los escritos platónicos, el segundo afirma que hay una correlación estructural y esencial entre lo escrito y lo no escrito, de tal suerte que es necesario hacer una referencia a lo no escrito para entender todo lo escrito por Platón. De forma más concreta Reale nos habla de cuatro "paradigmas" desde el siglo IV a. C. hasta nuestros días. El primero, nacido con el propio Platón y consagrado por sus discípulos más directos, que es predominantemente teórico y en el que se acentúa la preeminencia de las "Doctrinas no escritas" sobre los escritos platónicos. El segundo "paradigma" sería el neoplatónico, de naturaleza marcadamente teórica, pero basado sobre todo en los escritos que se interpretan de forma muy alegórica. En éste se utilizan elementos fundamentales de las "Doctrinas no escritas". El tercero, representado principalmente por Schleiermacher, da una preeminencia casi absoluta a los escritos platónicos y excluye o limita fuertemente la importancia de las "Doctrinas no escritas". Por último, el cuarto "paradigma" es el propuesto por la escuela platónica de Tubinga, "que sitúa en primer plano las «Doctrinas no escritas» junto a los escritos platónicos, y las presenta como globalmente necesarias para poder comprender adecuadamente los mismos escritos, tanto desde el punto de vista histórico como desde el punto de vista doctrinal. Los escritos de Platón no contienen «todo Platón»"[162].

---

[160] La obra a la que nos referimos es *Per una nuova interpretazione di Platone*, editorial Vita e Pensiero, Milán, 1997. (Edición española a cargo de la editorial Herder, Barcelona, 2003). La obra que específicamente dedica Reale a la cuestión de la oralidad, enfrentándose a las tesis de Havelock, es *Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*, Rizzoli, Milán, 1998. (También editada en España por Herder, Barcelona, 2001).

[161] Reale, G. 2003, C. I, pp. 3-30, C. II, pp. 31-74, C. III, pp. 75-111. Citamos por la edición en castellano.

[162] Reale, G. 2003, p. 36. Para lo anterior, pp. 32-36.

Reale pasa revista a las principales doctrinas interpretativas de Platón de los tres primeros paradigmas, antes de entrar en la fundamentación del cuarto. Comenta también a los más importantes estudiosos de Platón del siglo XX. Subraya la importancia que Jaeger dio a la *Carta VII* después de que ya en 1919 Wilamowitz Moellendorff reivindicase su autenticidad. Apunta además que "la *Carta VII* reservaba una sorpresa aún mayor, que sólo la Escuela de Tubinga supo destacar adecuadamente: y es que en dicha carta Platón revela la esencia de las «Doctrinas no escritas» y, además, explica las razones por las que desea que sigan siendo no escritas. Entender la *Carta VII* (junto con el final del *Fedro*) se convierte, pues, en requisito necesario para comprender las obras de Platón"[163]. Reale cita a Nietzsche para apoyar este nuevo paradigma y como crítica a Schleiermacher. "«Toda la hipótesis [de Schleiermacher] está en contradicción con la explicación que hallamos en el *Fedro*, y se sostiene mediante una falsa interpretación. En realidad, Platón dice que lo escrito sólo tiene significado para el que ya sabe, como un recordatorio para la memoria. Por eso, el escrito más perfecto debe imitar la forma de la enseñanza oral: precisamente con objeto de recordar el modo como el que conoce ha llegado a ser conocedor. Lo escrito debe ser "un tesoro para suscitar el recuerdo" de quien escribe y de sus compañeros filósofos. En cambio, para Schleiermacher lo escrito debe ser el medio, que es *el mejor en segundo grado, para conducir a la sabiduría al que no sabe*. El conjunto de los escritos tiene pues una finalidad propia general de enseñanza y educación. Pero, según Platón, en general el escrito *no tiene una finalidad de enseñanza y de educación, sino solamente la finalidad de suscitar el recuerdo de quien ya está educado y posee conocimiento*. La explicación del pasaje del *Fedro* presupone la existencia de la Academia, y los escritos son medios para suscitar el recuerdo de quienes son miembros de la Academia». —Después de esto añade Reale—, Nietzsche no habría podido decir más ni mejor"[164].

Para Giovanni Reale, y siempre siguiendo la nomenclatura kuhniana, el nuevo paradigma es una fuerza revolucionaria que inicia una fase de "ciencia extraordinaria". De entre las principales consecuencias que esto supone destaca, que "el nuevo paradigma implica una «reorientación gestáltica» estructural, es decir, un cambio de la figura (*Gestalt*) según la cual se ven los datos. De ser un simple apéndice (más o menos importante), las «Doctrinas no escritas» transmitidas por la tradición indirecta *pasan a convertirse en el armazón y el eje de sustentación de los diálogos*"[165]. Gaiser y Krämer aceptaron el planteamiento en términos kuhnianos expuesto por Reale. Para fundamentar todo esto se mencionan los "autotestimonios" de Platón y los testimonios de sus discípulos. Además las "Doctrinas no escritas" son igualmente esclarecedoras de buena parte de la *Metafísica* de Aristóteles y del pensamiento neoplatónico[166].

Como fundamento del nuevo paradigma las principales tesis que sostiene Reale, al estudiar los "autotestimonios" de Platón en el *Fedro*, son las siguientes.

La escritura no aumenta ni la sabiduría ni la memoria de los hombres. Lo escrito es inanimado, no es capaz de comunicar de modo activo y además no puede ayudarse a sí mismo ni defenderse por sí solo de las críticas, necesitando siempre de la intervención activa de su autor. Mucho mejor y mucho más

[163] Reale, G. 2003, pp. 65-66.

[164] Nietzsche, F. *Gesammelte Werke. Vierter Band: Vorträge, Schriften und Vorlesungen 1871-1876*, Múnich, p. 370. Apud. Reale, G. 2003, p. 68. Las cursivas del texto de Nietzsche son de Reale o del propio Nietzsche.

[165] Reale, G. 2003, p. 71. Las cursivas del texto son de Reale.

[166] Reale, G. 2003, p. 73.

convincente que el discurso escrito es el discurso vivo y animado que se mantiene en la dimensión oral. La escritura implica una buena parte de "juego", mientras que la oralidad dialéctica es bastante más seria y sus resultados son mucho más validos. La claridad y la perfección pertenecen al ámbito de la oralidad y no al de la escritura. El filósofo es aquel que habiendo compuesto obras escritas sabe qué es la verdad, siendo capaz de auxiliarlas y defenderlas oralmente cuando es preciso, además puede demostrar que lo escrito es de "menor valor" y que las cosas de "mayor valor" no las confía a la escritura, pues las reserva exclusivamente para la oralidad[167].

Reale documenta ampliamente estas tesis a partir del *Fedro* y de la *Carta VII* de Platón. Presenta después las numerosas ventajas que se obtienen de la relectura de los diálogos platónicos, a luz de las "Doctrinas no escritas" transmitidas por la tradición indirecta. Nos recuerda, "que la forma dialógica en que están redactadas casi todas las obras de Platón tiene su origen en la forma socrática de filosofar. Para Sócrates, filosofar significa examinar, probar, curar y purificar el alma: y esto, en su opinión, sólo podía hacerse mediante el diálogo directo, que enfrenta alma con alma y permite poner en práctica el método irónico-mayéutico"[168]. Platón intentó reproducir por escrito el discurso "socrático", imitando sus peculiaridades, es decir, reproduciendo su incesante interrogar. Nace así el *diálogo socrático* del que probablemente Platón fue el inventor y sin duda su mejor representante. Para Reale (y para los miembros de la Escuela de Tubinga), "los diálogos platónicos *nunca* se proponen como objetivo reflejar *conversaciones reales*, sino que representan modelos de *conversaciones ideales*, es decir*, modelos de comunicación filosófica coronada por el éxito*, *o bien concluida sin éxito.* Esta idealización de la conversación implica que cada vez se va definiendo más una *metodología*, que asume claramente una función reguladora, probablemente vinculada de forma muy precisa a las discusiones que se desarrollaban en la Academia. En concreto, los diálogos presentan *discusiones dialécticas magistralmente organizadas*, en las que el método del *elenchos*, es decir, *el método de la búsqueda de la verdad mediante la refutación del adversario*, alcanza a veces la perfección"[169].

Queda claro, entonces, que para Reale las "Doctrinas no escritas", transmitidas a nosotros por la tradición indirecta, son capaces de aportar a los escritos platónicos esas "ayudas" que necesitan para su mejor comprensión, de tal suerte que la grandeza y el valor de los diálogos de Platón no disminuyen, sino que aumentan gracias a la correcta interpretación de las citadas doctrinas, que ponen especial énfasis en la oralidad dialéctica[170]. Por nuestra parte lo que ahora nos interesa es precisamente la teoría de la oralidad que sostiene Reale y su confrontación con la de Havelock. Con posterioridad tendremos que estudiar cómo el problema de la oralidad afecta a la gestación, construcción y desarrollo de la película de John Ford que estamos estudiando. Por el momento tenemos que empezar remitiéndonos a la obra de Giovanni Reale*, Platón*. *En búsqueda de la sabiduría secreta* (*Platone. Alla ricerca della sapienza segreta*).

En la obra recién citada Reale reexpondrá por extenso las tesis principales de Havelock sobre la oralidad, que éste desarrolla en *Prefacio a Platón* (*Preface to Plato*), y que nosotros ya hemos presentado. Reale subraya, ya al principio de su

[167] Reale, G. 2003, pp. 76-77. Para una exposición extensa y razonada a partir de los textos de Platón véase pp. 77-111.
[168] Reale, G. 2003, p. 112.
[169] Reale, G. 2003, pp. 114-115. Las cursivas del texto son de Reale.
[170] Reale, G. 2003, C. IV, pp. 112-134.

obra, que las mencionadas tesis de Havelock entran en neto contraste con las propuestas por las escuelas de Tubinga y Milán, en lo referente a la interpretación de Platón a la luz de las "Doctrinas no escritas". También afirma que, para que Havelock pudiese sostener algunos de los corolarios de su tesis, tuvo que silenciar los testimonios sobre sí mismo que Platón nos brinda en el *Fedro* y en la *Carta VII*. No obstante, Reale reconoce que "la gran idea central del libro de Havelock permite comprender por primera vez de manera casi perfecta las razones del choque frontal de Platón con la poesía tradicional y, en particular, con Homero"[171].

Del mismo modo se recalca que la tesis de Havelock, según la cual la *República* de Platón es mucho más que un escrito político, no es algo totalmente novedoso. Al igual que Havelock, ya Jean-Jacques Rousseau había considerado la *República* como la obra maestra de pedagogía más grande de todos los tiempos. Werner Jaeger habría retomado y desarrollado esta misma línea de investigación. Además las tesis que afirman la importancia de los poemas homéricos, como fuente de conocimientos históricos, morales y jurídicos de los griegos, también tienen un claro precedente en la *Ciencia Nueva* de Vico. Pues éste habría reconocido la importancia que tiene el verso homérico para las técnicas de memorización, así como el papel fundamental desempeñado por la imitación[172].

Por otra parte, y frente a las conclusiones de Havelock, Reale nos recuerda con presteza que "en realidad, sin embargo, Platón criticó la escritura; además, defendió firmemente la oralidad, colocándola claramente por encima de la misma escritura en virtud de su valor y de su capacidad comunicativa"[173]. Platón defendió, por un lado, la escritura, presentándose incluso como el verdadero maestro del correcto arte de escribir, pero no obstante —afirma Reale—, comprendió al mismo tiempo las razones por las cuales la escritura puede fallar en la comunicación de sus mensajes, sobre todo cuando se trata de los mensajes últimos de la filosofía. Platón habría negado la "autarquía" de los escritos, que siempre necesitan de una ayuda individualizada. De esta suerte se habría anticipado de manera intuitiva a algunos conceptos que sólo la hermenéutica de nuestro tiempo ha puesto de relieve[174].

La oralidad que Platón defiende es totalmente distinta de la poético-mimética que combate. A partir de la obras de filósofos como Tales se habría desarrollado una "oralidad dialéctica" que alcanzaría su cumbre con Sócrates. Platón polemiza contra la poesía de Homero y Hesíodo, contra la tragedia y la comedia, pero a la vez crea una nueva forma de poesía, la filosófica, mediante una forma de dramaturgia dialéctica. Él se enfrenta a los mitos "pre-filosóficos", pero al mismo tiempo recupera el mito mismo, refundándolo en un plano nuevo en sinergia dinámica con el *logos*, de manera tal que el mito en la obra platónica tiene una importancia verdaderamente extraordinaria[175]. Para Reale, Platón "considera incluso su obra maestra, la *República*, y, en general, la totalidad de sus escritos en cierto sentido como un «mito», y lo dice con una claridad inequívoca, contrariamente a lo que muchos continúan creyendo"[176].

Reale reprocha a Havelock la utilización de un concepto de "abstracción" equivocado y deudor de la filosofía moderna, y que éste aplica al pensamiento

[171] Reale, G. 2001, p. 22. Citamos por la edición en castellano.
[172] Reale, G. 2001, p. 23.
[173] Reale, G. 2001, p. 24.
[174] Reale, G. 2001, p. 24.
[175] Reale, G. 2001, p. 25.
[176] Reale, G. 2001, p. 25.

platónico en oposición al mundo de la "representación por imágenes y mitos". Según Reale "abstracción" en Platón tiene un significado completamente distinto. Por eso afirma, que "Havelock termina siendo víctima (y no pocos estudiosos lo son junto a él) de prejuicios que son propios de cierta forma de mentalidad «cientificista» moderna, ya obsoleta. Y a tales prejuicios se conectó toda una serie de presuposiciones históricamente ya insostenibles, tal como se verá"[177]. No obstante, se reconoce a Havelock el mérito de haber comprendido las razones por las cuales Platón consideró necesario terminar con la cultura poético-mimética, como lo era por excelencia la homérica, e imponer una nueva forma de cultura, la "filosófica", si bien la novedad revolucionaria de Platón es más rica y compleja de lo que deja entrever el reduccionismo de tipo "cientificista" de Havelock y sus seguidores[178].

Destaca Reale el hecho de la coexistencia de las dos técnicas de comunicación: la oral y la escrita, pues de una cultura analfabeta no se pasó a una alfabetizada más que muy lentamente, dándose una relación de subsidiariedad de una técnica respecto de la otra. Se cita un estudio de Oddone Longo, y concretamente su comentario a un fragmento del *Cratilo* de Platón, donde se concluye que "podemos tener tanto una escritura subsidiaria de la oralidad, cuanto una oralidad complementaria de la escritura"[179]. De igual forma se nos recuerda que sólo hacia la mitad del siglo V a. C. se introdujo en Atenas el libro científico-filosófico en prosa de Anaxágoras, siendo este libro el que precisamente abrió la historia del mercado librero de textos filosóficos. "Platón nos da testimonio de que el mismo podía adquirirse en el mercado incluso a un muy módico precio"[180]. Pero fueron principalmente los sofistas y los oradores los que difundieron la práctica de la publicación de sus escritos, con Protágoras y sobre todo de manera definitiva con Isócrates. En todo caso lo importante es entender aquí que para Giovanni Reale la cultura oral, con su respectiva técnica fundada en la memoria, no fue superada sino lentamente, de tal forma que sin tener en cuenta este hecho no se pueden comprender bien diálogos como el *Ion* o muchas partes de la *República*[181].

Insiste Reale en que Platón demostró la necesidad de abandonar y superar la cultura poético-mimética, pero por otro lado, defendió la oralidad poniéndola axiológicamente por encima de la escritura, afirmando la tesis de que el filósofo debe reservar para la oralidad las cosas que para él son de mayor valor[182]. Se afirma además que el libro de Havelock (*Preface to Plato*), contiene mucho más pero a la vez mucho menos de lo que promete. Asimismo se reconoce que el principal mérito de la obra de Havelock, en referencia a la revolución que supuso el paso de la cultura poético-mimética a la filosófica, radica en haber puesto en evidencia la necesidad de leer a Platón en el ámbito de aquella revolución cultural de trascendencia histórica, aunque las soluciones que propone Havelock tengan que ser corregidas. Reale subraya además que hay un cierto paralelismo entre aquella situación histórica y el mundo actual, en el que la misma escritura está siendo derrotada por la cultura de la oralidad propia de los *mass-media*, donde triunfa el mundo de la imagen y la tecnología de la computación[183]. En

[177] Reale, G. 2001, p. 25.
[178] Reale, G. 2001, p. 26.
[179] Longo, O. *Tecniche della comunicazione nella Grecia antica*, Napoli, 1981, 59-60, Apud. Reale, G. 2001, p. 32.
[180] Platón. *Apología de Sócrates*, 26d-e. Apud. Reale, G. 2001, p. 33.
[181] Reale, G. 2001, pp. 33-34.
[182] Reale, G. 2001, p. 35.
[183] Reale, G. 2001, p. 39.

todo caso el principal error de Havelock, el "reduccionismo", radica en que "*hace depender el nacimiento y la evolución de las formas de pensamiento de las tecnologías de la publicación, de la comunicación y de la conservación*. Las tecnologías y los instrumentos materiales condicionarían estructuralmente y de manera global el espíritu humano. Se trata de un reduccionismo que bien podríamos llamar «cientificista-tecnológico»[184].

En esta polémica, entre Havelock y Reale, lo importante es poder llegar a saber si en el mundo griego fue realmente la creciente alfabetización la que abrió el camino a la experimentación, en el terreno de lo abstracto (tesis de Havelock), o si por el contrario, y como apunta Reale, fue el nacimiento de necesidades espirituales, en el sentido abstractivo y dialéctico, las que requirieron la aplicación y difusión de la escritura[185]. Frente a la importancia que Havelock da en exclusiva a la obra platónica escrita Reale se pregunta: "¿cómo puede un hombre que, con sus escritos, ha cambiado la historia de la cultura griega y la de sus herederos culturales, someter justamente los escritos a una fogosa crítica? En el *Fedro* y en el *excursus* de la *Carta VII*, Platón afirma incluso, como veremos, que acerca de ciertas cosas (aquellas que eran para él de mayor valor, o sea, los fundamentos de su sistema) no solamente no existía hasta ese momento un escrito suyo, sino que tampoco habría de haberlo en el futuro"[186]. Para Reale, la "crítica que hace Platón de la escritura constituye un verdadero «hecho contrario» que no se adecua al cuadro categorial del paradigma hermenéutico de Havelock".[187] Platón además de descubrir las ventajas de la escritura habría percibido también sus desventajas, es decir, los elementos que tiene dañinos o ineficaces para la comunicación, y, en todo caso, lo que Havelock no explica es por qué Platón desmantela la oralidad poético-mimética, afirmando al mismo tiempo que la oralidad está axiológicamente por encima de la escritura.

En este contexto Reale afirma que hay diferentes formas de oralidad, que no pueden reducirse por entero, como hace Havelock, a la "poético-mimética", aun si ésta resulta ser la más difundida. Distingue, entonces, entre una oralidad *poético-mimética*, de la que nosotros ya hemos tratado, una *oralidad dialéctica*, que nació y se afirmó con el surgimiento de las investigaciones filosóficas y científicas, y una *oralidad que se podría definir como retórica*, que fue impuesta y defendida por los oradores, o sea, por los maestros de la elocuencia pública[188]. "La oralidad que Platón creyó capaz de comunicar los más grandes mensajes, en particular los filosóficos, fue la «oralidad dialéctica», que Sócrates había puesto en primer plano y que él hizo suya, estableciendo sus propios escritos sobre la base de ese mismo método"[189]. Este tipo de oralidad, la dialéctica, escapaba por igual a los peligros en los que incurría la poético-mimética y la retórica, y también evitaba los escollos de la escritura. Así, "*el nacimiento y el desarrollo de la filosofía no se explican sino en función de la oralidad dialéctica*, que no partió de la escritura sino que, más bien, llegó a ella"[190].

Respecto a la temática de la poesía y el mito, para Reale, Platón se presenta como autor de una nueva forma de poesía, que supera y une en una síntesis superior a la comedia y la tragedia. "Además*, recupera el mito, justamente en el*

[184] Reale, G. 2001, p. 40. Las cursivas del texto son de Reale.
[185] Reale, G. 2001, p. 40.
[186] Reale, G. 2001, p. 41.
[187] Reale, G. 2001, p. 42.
[188] Reale, G. 2001, p. 43.
[189] Reale, G. 2001, p. 43.
[190] Reale, G. 2001, p. 44. Las cursivas del texto son de Reale.

nuevo nivel de las conquistas filosóficas, y lo presenta como un «pensar mediante imágenes», en sinergia con el logos"[191]. Platón habría condenado el mito y la poesía de la tradición de Homero y Hesíodo, pero no el mito y la poesía en cuanto tales, que siguen siendo la base educativa de los ciudadanos, pues la verdad dialéctica pertenece al grado superior de educación, estando reservada solamente a aquella élite de personas que han mostrado disposición para recibirla[192].

Por otra parte, Reale critica a Havelock el que no se diese cuenta de que la poesía lírica también se ajustaba a la misma dinámica de la tecnología de la oralidad poético-mimética. Su reduccionismo no le permitió individualizar el valor "cognoscitivo" del mito. Igualmente, Havelock redujo fuertemente, o hasta eliminó, todos los elementos conectados con la problemática metafísica, con la religiosa y con la erótica. Los mismos presocráticos (a partir de Tales) hicieron un discurso filosófico que bien puede denominarse "metafísico", si se da al término un sentido griego y no moderno, ya que se plantearon el problema del "todo", buscando el "principio" o "principios" que explican "todas las cosas"[193]. Havelock además no comprendió la problemática platónica del "ser" y redujo las ideas a meras "abstracciones" (a conceptos e ideas), mientras que para Platón ellas son algo muy distinto. Otra crítica que Reale hace a Havelock es que la idea de "abstracción" que éste maneja, para aplicarla a Platón, es moderna, posterior a Locke, mientras que el pensamiento antiguo entendía por "abstracción" algo muy distinto. También le reprocha que silencie la "segunda navegación" de la filosofía de Platón, que descuide y niegue por entero la dimensión de la religiosidad griega presente en la obra platónica, y por último que la problemática del erotismo, que no es más que la otra cara de la *dialéctica*, también brille por su ausencia[194].

Asimismo Reale pasa revista a las diferentes tesis de Havelock que sí comparte[195], principalmente en lo referente a las características de la oralidad poético-mimética, como eje cultural y espiritual de los griegos, y a lo que supuso el choque frontal de Platón con ella. En este sentido hay que destacar que Reale se da perfecta cuenta de que Havelock asume y desarrolla la tesis de Milman Parry (presentada entre 1928 y 1935), "acerca de la estructura formularia del verso homérico, de acuerdo a la cual el verso homérico estaba compuesto según un esquema métrico que hacía posible formular versos sucesivos con secciones métricas intercambiables y con todo un repertorio de combinaciones variables, estructuradas siempre según partes métricas intercambiables"[196]. Se insiste también en que Vico anticipó y formuló correctamente el nexo entre poesía y memoria, y se distinguen los dos diferentes planos de la identificación emotiva entre los oyentes y los mensajes poéticos: el plano del aprendizaje por parte de los jóvenes y el plano de la recreación y de la diversión de los adultos. Reale presenta igualmente los textos de la *República* donde Platón critica a los poetas y a la poesía. El poeta no tiene ciencia de las cosas que dice, ni siquiera "recta opinión", y su mundo de imágenes pertenece a la pura *doxa*, en el peor sentido

[191] Reale, G. 2001, p. 44-45. Las cursivas del texto son de Reale.
[192] Cerri. Platone sociologo, pp. 22-23. Apud. Reale, G. 2001, p. 45.
[193] Reale, G. 2001, pp. 45-47.
[194] Reale, G. 2001, pp. 47-49.
[195] Reale, G. 2001, C. II. Pp. 51- 73.
[196] Véase A. Parry (comp.) *The Making of Homeric Verse*. *The Collected Papers of Milman Parry*, New York-Oxford, 1987. (Publicación original: Oxford, 1971). Apud. Reale, G. 2001, C. II, p. 58, nota 9.

de la palabra. El filósofo, en cambio, será el amante y el conocedor del verdadero ser, constituyendo la antítesis exacta del poeta[197].

A pesar de que Havelock explicó perfectamente las razones por las cuales la oralidad poético-mimética había quedado totalmente superada, cometió un error histórico: "sostener la tesis según la cual *solamente el advenimiento de la escritura habría sido el instrumento que hizo posible esta superación*"[198]. Para sostener su tesis Havelock silenció las críticas de Platón a la escritura contenidas en el final del *Fedro* y en la *Carta VII*, ignorando también que "*Platón defiende la oralidad y la juzga como axiológicamente superior a la escritura misma*"[199]. Frente a todo esto Reale entiende que es necesario "demostrar *la existencia de otras formas de oralidad*, *distintas a la* «*poético-mimética*», y, en particular, debemos explicar la estructura y los fundamentos de la «*oralidad dialéctica*», con las consecuencias que ello acarrea"[200].

Reale va estudiar ahora la nueva forma de oralidad creada por la filosofía y considerada por Platón como un medio de comunicación irrenunciable. Piensa que Havelock no se dio cuenta de forma adecuada del nuevo tipo de oralidad desarrollada por los filósofos. La idea principal sería la siguiente: "*en el desarrollo y el triunfo de la escritura, fue determinante precisamente la reestructuración conceptual del pensamiento llevada a cabo por los filósofos, los que, por largo tiempo, operaron mayormente en la dimensión de la oralidad o, incluso, como Tales y Sócrates, en forma exclusiva en el ámbito de aquella oralidad que, con el lenguaje utilizado por el mismo Sócrates, es ciertamente correcto denominar* «*oralidad dialéctica*»"[201]. La tesis que defiende Reale (citando un estudio de Walter Ong), es que la escritura no es un medio de comunicación totalmente autónomo, sino que depende en gran medida de la oralidad, de la que nunca puede prescindir. Incluso el propio Havelock, aunque no desarrolló esta idea, reconoce que los presocráticos crearon una nueva forma de oralidad. Por eso, afirma Reale, es necesario distinguir entre la oralidad poético-mimética, contra la que trabajaban los presocráticos, y la que ellos mismos empleaban, la dialéctica. La oralidad dialéctica sería la que trajo consigo la necesidad del libro, para conservar aquello que ya no era susceptible de ser memorizado. Se afirma que "*fue, entonces, la oralidad dialéctica la que contribuyó de manera determinante al triunfo de la cultura de la escritura* […] *los presocráticos crearon un nuevo modo de pensar y, en consecuencia, un nuevo lenguaje, nuevos términos y una nueva sintaxis: en definitiva, una oralidad en antítesis respecto de la poético mimética*"[202].

En relación con todo lo anterior hay que entender, que las obras escritas de Jenófanes y Parménides son ejemplos claros de cómo el nacimiento del pensamiento filosófico revolucionó no solamente el ámbito de la pura oralidad, sino también el de las composiciones en verso. Además Meliso, y Zenón con la dialéctica, habrían establecido el primado de la razón por encima de la opinión y de las representaciones sensibles. Havelock cometió un error más —arguye

[197] Reale, G. 2001, pp. 66-68.
[198] Reale, G. 2001, p. 73. Las cursivas del texto son de Reale.
[199] Reale, G. 2001, p. 73. Las cursivas del texto son de Reale.
[200] Reale, G. 2001, p. 73. Las cursivas del texto son de Reale.
[201] Reale, g. 2001, pp. 77-78. Las cursivas del texto son de Reale.
[202] Reale, G. 2001, p. 81. El libro de W. Ong que cita Reale es *Oralidad y escritura*. *Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1987, 17s (*Orality and Literacy*. *The Technologizing of the Word*, London-New York, 1982, 8). Apud. Reale, G. 2001, p. 78. Cursivas del autor.

Reale—, al reducir a Pitágoras a la condición de mero "fantasma", ya que constituye un "hecho contrario" para su paradigma hermenéutico. Lo cierto es que la comunicación de los mensajes en el seno de la escuela pitagórica se establecía, de forma prioritaria aunque no exclusiva, a través de la oralidad. No obstante fue Sócrates el que dio forma completa a la oralidad dialéctica, y Havelock sí reconoce la importancia de la dialéctica socrática, en el proceso de gestación y de puesta en práctica del pensamiento abstracto. Para Reale esta admisión confirma *in toto* la tesis que él sostiene, a saber: que en el ámbito de la cultura oral, junto a la poético-mimética, se formó la oralidad dialéctica, creada por los filósofos y llevada por Sócrates hasta sus últimas consecuencias. Ésta será —a juicio de Giovanni Reale—, la oralidad que Platón "juzgará como irrenunciable para el filósofo, y la que, en virtud de sus capacidades comunicativas respecto de los mensajes últimos de la filosofía, él considerará netamente superior a la escritura."[203]

En estrecha relación con lo anterior se considera que el diálogo el *Fedro* es un verdadero manifiesto programático de Platón, en cuanto "escritor" y en cuanto "filósofo". Platón criticará la escritura considerándola netamente inferior a la oralidad dialéctica, sin embargo, al mismo tiempo, no sólo acepta la escritura, sino que la defiende e indica también cuáles son las reglas a seguir para escribir de manera perfecta[204]. Frente a otros escritores de su tiempo Platón demuestra que el verdadero arte de escribir puede basarse solamente en el arte dialéctico y, por tanto, en la filosofía, y que por consiguiente sólo el que es filósofo puede ser verdadero escritor. Pero al final del *Fedro* nos dice que "*el que confía todo su pensamiento a los escritos es un* «*poeta*», *un* «*legislador*», *un* «*escritor de discursos*», *pero no un filósofo*. Pues el filósofo sólo es tal si evita confiar a los escritos las cosas que para él son «de mayor valor», cuidando de comunicarlas solamente en la dimensión de la «oralidad dialéctica»"[205].

Por otra parte, en el certamen oratorio que se nos presenta en el *Fedro*, en un día de verano bajo el "plátano" junto al río *I*liso, Platón prueba sobre Lisias su superioridad en el arte de escribir. Defiende además la escritura de ciertas acusaciones que hacen en su contra algunos políticos, pues lo censurable no es escribir, sino escribir mal. Sostiene también Platón que las reglas del escribir de modo correcto no pueden ser las de los retóricos y que el arte de hacer discursos verdaderamente persuasivos, y de escribir de modo correcto, sólo es posible sobre la base de la "dialéctica", es decir, de la filosofía. La dialéctica sigue un doble procedimiento: el primer momento consiste en recoger la multiplicidad de cosas que nos brinda la experiencia en una única idea, a fin de definir la cosa sobre la cual se quiere hablar o escribir. El segundo momento examina la idea obtenida anteriormente, individualizando sus articulaciones, y la divide según las mismas hasta alcanzar las ideas singulares ya no divisibles. Sobre la base de este doble procedimiento sí se puede alcanzar la definición de la cosa de la cual se quiere hablar. Un tercer elemento a tener en cuenta es la necesidad de conocer el carácter multiforme del alma humana, pues el poder de un discurso consiste en la capacidad de "guiar las almas". "El verdadero escritor deberá conocer no solamente la esencia de la cosa acerca de la que quiere hablar, sino también la naturaleza del alma y de sus varias formas, y deberá construir sus discursos en función de las capacidades de recibirlos por parte de los tipos particulares de almas a las cuales pretende dirigirlos"[206]. Platón aplicará

[203] Reale, G. 2001, p. 93.
[204] Reale, G. 2001, p. 95.
[205] Reale, G. 2001, p. 97. Las cursivas del texto son de Reale.
[206] Reale, G. 2001, p. 112.

estas tres reglas a sus propios escritos. Además, y aunque en muchos diálogos platónicos Sócrates es la máscara emblemática del verdadero filósofo y dialéctico, es decir, el personaje dramatúrgico mediante el cual Platón expresa su propio pensamiento, la razón por la que la mayor parte de los escritos platónicos llevan por título el nombre del segundo protagonista, hace referencia clara a las capacidades del alma del interlocutor. Si el dialéctico es el que está en condiciones de escoger el momento justo de hablar o de callar, podemos constatar esta actitud en Sócrates, ya que en algunos diálogos se calla frente a personajes cuya alma no está en condiciones de recibir los desarrollos de un problema y su solución[207].

Por todo lo dicho la verdadera templanza y autodominio del filósofo consiste en ser capaz de tener oculto el saber decisivo, de acuerdo a lo que requiera la situación. Así Sócrates, frente al interlocutor cuya alma tiene delante, introduce solamente los conceptos que considera oportunos en el momento preciso. Igualmente, concluye Reale, "las acciones de los diálogos de Platón son siempre creaciones e invenciones poéticas compuestas al servicio de los contenidos, y no viceversa, es decir, compuestas sobre la base de las tres reglas del arte de escribir, y, particularmente, de la tercera de ellas"[208]. Para Platón es necesario, entonces, presentar discursos simples a un alma simple y discursos complejos a un alma compleja. La consecuencia y aplicación de esto se puede percibir en diálogos como el *Protágoras*, el *Gorgias*, la *República* y el *Parménides*, este último plagado de una red de mensajes transversales y de alusiones a las doctrinas no escritas. En todo caso, y continuando con el *Fedro*, para los oradores la apariencia y lo verosímil valen más que la verdad, bien sea para agradar a la gente o para convencerla, pero esto último no ha de preocupar al filósofo, que busca la verdad, si bien es necesario establecer cuándo conviene escribir y cuándo, en cambio, no conviene hacerlo[209].

En relación con lo anterior Platón plantea el problema de si la escritura puede o no sustituir totalmente a la oralidad, o si por el contrario son ámbitos que deben permanecer bien diferenciados y, si así fuese, por qué razones sus diferencias son insuperables. Platón presenta en el *Fedro* el mito, creado por él mismo *ad hoc* y ambientado en Egipto, del dios Theuth y el rey Thamus. El dios presenta al rey una serie de artes por él descubiertas y de entre ellas elogia especialmente a la escritura, porque hace a los egipcios más sabios y más capaces de recordar. A esto el rey responde que la escritura no produce sabiduría, sino "apariencia de sabiduría", haciendo a los hombres no más sabios sino sólo "portadores de opinión". La escritura se revelaría "*no como un medio para crear memoria, sino solamente para traer a la memoria cosas aprendidas por otra vía*"[210]. El discurso escrito es una mera "imagen", copia desvaída e inerte del oral. "El discurso oral sabe con quién debe hablar y ante quién debe callar, y está en condiciones de responder a las preguntas y de defenderse […] —además añade Reale—, *en los escritos faltan aquellos fundamentos del discurso a los que solamente se puede llegar en el ámbito de la oralidad*

---

[207] Reale, G. 2001, p. 116.
[208] Reale, G. 2001, pp. 118-119.
[209] Reale, G. 2001, pp. 122-123.
[210] Reale, G. 2001, p. 126. Las cursivas del texto son de Reale.

Dentro del ámbito de la filosofía española una obra importante, que reflexiona sobre el mito platónico de la escritura y la memoria, es la de Emilio Lledó. *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Editorial Crítica, 1992, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994. Véase Introducción, pp. 17-39 y C. I, pp. 41-66.

dialéctica: aun los mejores escritos no han de considerarse más que como medios para traer a la memoria de quien ya sabe aquellas cosas sobre las que ellos versan"[211]. En definitiva, la escritura no es un remedio de la memoria, sino solamente un medio para traer a la memoria aquello que ya se ha aprendido.

En una cultura en la que todavía prevalecía la oralidad, aun encontrándose en un estadio avanzado de alfabetización, la publicación de un libro consistía en la lectura del escrito por parte de su autor, seguida de las "preguntas" que hacían los oyentes, con las correspondientes "respuestas" y, por tanto, con sistemáticas discusiones dialécticas[212]. Es en este contexto de discusión en el que el autor defendía su obra prestándole las oportunas ayudas. "Pues bien, en el *Fedro*, Platón *defiende justamente aquella costumbre de la discusión dialéctica que se estaba perdiendo* a consecuencia de la práctica de la lectura solitaria"[213]. Otros autores de la época, como Isócrates y Alcidamas, coincidirían en esto con Platón, lo cual demuestra que la cuestión de la superioridad del discurso oral por sobre el escrito no era una idea específica de Platón, sino materia de encendido debate en aquel preciso momento histórico.

Para Platón el arte de escribir es un juego muy bello, "*pero aún más bellos son el empeño y la seriedad que debe colocar en la oralidad dialéctica aquel que tiene verdadero conocimiento*"[214]*.* En este contexto Reale presenta el famoso texto del *Fedro* (276c-277a) en el que Platón afirma que es mucho más bello sembrar discursos con conocimientos, mediante el arte dialéctico, que sean capaces de venir en ayuda de sí mismos, para que así fructifique la semilla inmortal en los discursos de otros hombres. El verdadero filósofo es, pues, el que sabe escribir en las almas. Así, sólo en los discursos orales hechos en el contexto de la enseñanza, es decir, escritos en las almas de los discípulos, hay "claridad" y "plenitud", y éstos son, con mucho, los discursos más importantes[215]. El que ha compuesto obras escritas, conociendo la verdad de las cosas sobre las que escribe, debe estar en condiciones de ir en su ayuda, mostrando en qué consiste la debilidad de las mismas, para así poder explicar qué necesitarían para ser plenas, y, por tanto, debe defenderlas oralmente, presentando aquello de lo cual carecen. El "filósofo" es el que puede mostrar que sus escritos son "débiles", es decir, que son cosas "de menor valor" comparadas con las "de mayor valor", que él comunica en la dimensión de la oralidad dialéctica[216].

Igualmente en el llamado *excursus* de la *Carta VII* Platón retoma algunos de los conceptos que hemos encontrado en los testimonios sobre sí mismo del *Fedro*, y afirma: "*Sobre estas cosas no hay un escrito mío, ni lo habrá jamás*"[217]. Reale interpreta que no se trata en absoluto de conocimientos incomunicables en sí mismos, o sea "inefables", sino sólo no comunicables como los demás conocimientos. De hecho el propio Platón reconoce que estas doctrinas podrían ser puestas por escrito, de la mejor manera posible, precisamente por él mismo. Luego son susceptibles de ser dichas y escritas, pero no para la mayoría de los hombres. Aristóteles nos informa de que las doctrinas que Platón reservaba para la oralidad dialéctica, y que presentaba en las lecciones dentro de la Academia,

[211] Reale, G. 2001, pp. 126-127. Cursivas del autor.
[212] Reale, G. 2001, p. 133.
[213] Reale, G. 2001, p. 135. Las cursivas son de Reale.
[214] Reale, G. 2001, pp. 139-140. Las cursivas son de Reale.
[215] Reale, G. 2001, pp. 140-141.
[216] Reale, G. 2001, p. 142.
[217] Platón. *Carta VII*, 341b-c. Apud. Reale, G. 2001, p. 144. Las cursivas del texto de Platón son de Reale.

eran denominadas comúnmente "doctrinas no escritas"[218]. Para Reale la tradición platónica indirecta debe ser un punto de referencia irrenunciable en la interpretación de Platón y en la relectura de sus escritos, ya que precisamente en la *Carta VII* se nos dice que las doctrinas no escritas contemplan "lo entero", "las cosas más grandes", "el bien", "lo falso y lo verdadero de todo ser", "las cosas más serias" y en definitiva "los principios primeros y supremos de la realidad"[219].

Las estructuras conceptuales que emergen del prestar "ayuda" a un cierto "discurso", por parte del filósofo dialéctico, son las mismas tanto en la oralidad como en el escrito, pues éste es una forma de diálogo que reproduce, a su modo, la oralidad. Los diálogos platónicos están construidos como escritos que tienen necesidad de una forma ulterior de ayuda, pues lo que ellos contienen es una anticipación ejemplar de la ayuda de la cual ellos mismos precisan. Luego entonces es necesario asumir el sentido histórico de la crítica de Platón a la escritura y el nexo dialéctico que subsiste entre escritura y oralidad. No se puede entender el eje de sustentación del filosofar platónico si no se recupera el círculo hermenéutico, que permite releer los diálogos en la justa dimensión histórica, en aquel momento de paso de la cultura de la oralidad a la cultura de la escritura[220].

En otro orden de cosas hay que señalar que Platón demostró de varias maneras ser precisamente él mismo el gran poeta del momento, capaz de dar una nueva forma de manera espléndida tanto a la comedia como a la tragedia. Reale afirma que "*en Platón se funden la filosofía que aprendió de Sócrates con la poesía que había recibido de la madre naturaleza*"[221]. Las obras de Platón, como poesía filosófica, son, precisamente, la comedia y la tragedia áticas transformadas en diálogos dialécticos, cuyos toques poéticos de lo cómico y lo trágico están puestos al servicio de la búsqueda de la verdad[222].

Para Platón el poeta no obra por propia fuerza, sino por una fuerza que le viene de la inspiración divina, la cual implica un "perder el sentido". Se trata de una fuerza que no tiene nada en común con el arte ni con la ciencia y que, por lo tanto, no puede aprenderse ni enseñarse. Como ya se ha dicho líneas arriba Platón condena el mito y la poesía de la tradición de Homero y Hesíodo, pero no pretende desterrar totalmente al mito y a la poesía de su ciudad ideal. Se trata de purificar y eliminar los graves engaños de los cuales eran portadores, para evitar así los efectos perniciosos sobre los jóvenes y los demás hombres. Reale, a partir de la *República*, enumera hasta quince reglas en las que deberían, según Platón, inspirarse la creación poética y mítica[223]. Luego entonces el valor formativo de la poesía sigue siendo válido en general, como lo es la "imitación", siempre y cuando sea imitación de lo verdadero. En este sendito es preciso darse cuenta de que la "«*imitación*» *a varios niveles constituye un eje de sustentación del pensamiento platónico, mucho más allá de cuanto Havelock y sus seguidores han creído sobre este punto*"[224]. Los mitos y la poesía se mueven en el plano de la opinión, pero ésta puede ser "falsa" o "verdadera". La imitación de muchos modelos, en particular si son falsos, no puede ser sino falsa, mientras que la que está relacionada con un modelo unitario y verdadero no

[218] Aristóteles. *Física*, IV 2, 209b 11-17. Apud. Reale, G. 2001, p. 146.
[219] Reale, G. 2001, p. 147.
[220] Reale, G. 2001, pp. 148-149.
[221] Reale, G. 2001, p. 152. Las cursivas son de Reale.
[222] Reale, G. 2001, p. 152.
[223] Reale, G. 2001, pp. 159-160.
[224] Reale, G. 2001, p. 162. Las cursivas son de Reale.

puede ser sino verdadera. La primera es una imitación fácil, la segunda, es decir la veraz, es difícil.

Platón habría demostrado, expresamente en el *Banquete*, ser el más grande poeta "cómico" y "trágico" de su tiempo, pues introdujo en el arte poético innovaciones revolucionarias. Es más, realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*[225]. El diálogo el *Banquete* se concibe como una narración de una narración. En él se subraya la lejanía del tiempo en el cual había tenido lugar el banquete, con el objeto de darle al evento un sabor legendario, colocándolo así en la dimensión de un mito. Con extraordinaria maestría Platón muestra ser capaz de imitar de manera perfecta los estilos propios del literato, del retórico-sofista-político, del médico científico, del joven Alcibíades ebrio, pero sobre todo del poeta cómico Aristófanes y del poeta trágico Agatón. Al final del diálogo la conclusión es clara: "*El verdadero poeta es el filósofo, y el verdadero arte es aquel que está ligado a la búsqueda de la verdad, que, en cuanto tal, engloba tanto la realidad del cómico cuanto la del trágico, y las expresa de manera adecuada*"[226]. En las *Leyes* Platón habría confirmado que considera sus propios diálogos como la nueva forma de poesía y como punto de referencia para la educación de los jóvenes. Para Gaiser, al que Reale cita, lo que convierte a los diálogos platónicos en una forma de poesía es el aura divina que se advierte en ellos, "o sea, un *enthousiasmós* poético. Lo que los transforma, a diferencia de la poesía común, en un *parádeigma* de literatura útil para la educación es la orientación hacia un conocimiento filosófico de la verdad"[227]. En las *Leyes* se establece que las tragedias sólo deben permitirse si respetan los cánones de la poesía filosófica, tal poesía absorbe en sí la comedia y la tragedia y la dinámica de ambas, transformando el diálogo mimético-doxástico en diálogo dialéctico, filosófico y poético al mismo tiempo.

Digamos ahora, cambiando de registro temático, que la obra de Reale sobre la que estamos trabajando aborda también otras cuestiones importantes de la filosofía de Platón. Nosotros no vamos a entrar en ellas, pues sólo muy tangencialmente tienen que ver con el problema de la oralidad y su confrontación con las tesis de Havelock, que es de lo que estamos tratando en este capítulo y que vamos a poner en conexión con el cine, más concretamente con la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), de John Ford.

Por ejemplo Reale estudia (en el capítulo VII de su obra) la metáfora de la "segunda navegación" y el revolucionario descubrimiento platónico del ser inteligible meta-sensible[228]. Otro tema muy importante es el de los números ideales y el del papel esencial que juegan las matemáticas en la filosofía de Platón y en el programa educativo de la Academia[229]. Tratando de la abstracción y de la dialéctica Reale vuelve de nuevo a polemizar con Havelock. Aquél le reprocha de nuevo a éste el tipo de concepto de "abstracción" que emplea. "La postura de Havelock, es, por tanto, la de un «conceptualista» moderno muy extremo"[230]. Para Platón la "abstracción" dialéctica conduce al núcleo central de

[225] Reale, G. 2001, p. 165.
[226] Reale, G. 2001, p. 168. Las cursivas son de Reale.
[227] Gaiser, K. *Platone come scrittore filosofico. Saggi sull'ermeneutica dei dialoghi platonici*, con una introducción de M. Gigante, Napoli, 1984, pp. 108-109. Apud. Reale, G. 2001, p. 171, notas 36 y 38.
[228] Reale, G. 2001, C. VII, pp. 175-198.
[229] Reale, G. 2001, C. VIII, pp. 199-216.
[230] Reale, G. 2001, p. 219.

su sistema filosófico, o sea, a la idea de Bien, es decir, directamente a la fuente misma del ser[231].

La dialéctica platónica sigue dos procedimientos: uno de ascenso, *sinóptico-generalizador*, que procede de lo particular a lo cada vez más universal, y otro *diairético*, que descompone las ideas generales en ideas cada vez más particulares hasta llegar a las que ya no son divisibles. Mediante el proceso dialéctico-abstractivo se completa la *abstracción definitiva* llegando a la idea de Bien. El Bien es el Uno, medida absoluta de todas las cosas. En este contexto afirma Reale que los libros centrales de la *República* son una imagen escrita de los conceptos principales de las "doctrinas no escritas", y de las lecciones que en la Academia se exponían sobre el Bien. El Bien es el eje central sobre el que giran todas las demás problemáticas filosóficas y sobre su realización se construye el Estado ideal. Es aquí, y a partir del testimonio sobre sí mismo que Platón presenta en el *Fedro*, donde es necesario comprender que él no ofrece la definición del Bien porque para Platón es lo "de mayor valor". Sólo da una "imagen", no pagando la cuenta de base sino únicamente los "intereses".

"Pues bien, el hecho de que Platón, en la *República*, evite brindar una definición de la esencia del Bien (y declare, por lo demás, que quien no sepa definir el Bien no es dialéctico ni, por tanto, filósofo), o sea, el hecho de que evite revelar propiamente el punto sobre el cual se sostiene todo el edificio que está construyendo, *constituye la más clamorosa desmentida a la pretendida «autarquía» de los escritos sobre la que se ha fundado la interpretación moderna de Platón desde Schleiermacher en adelante*"[232]. En este sentido es muy importante el "*pasaje de omisión*" (pues así lo denomina Reale), del libro sexto de la *República*, donde Platón se remite explícitamente a la oralidad, ya que dice con claridad que "tiene en mente", es decir, que sabe en qué consiste la idea del Bien, pero afirma asimismo que no quiere dar su definición. Se entiende que lo que no quiere Platón es comunicarla por escrito. Por eso hay que recordar que él consideraba la escritura como "una narración por imágenes, es decir, en forma de mito, y la juzgaba como un juego muy bello pero inferior a la oralidad"[233]. Además Reale insiste en que la *República* tiene mensajes transversales que aluden con claridad a la definición del Bien, definición que queda reservada a la oralidad dialéctica para aquellos discípulos que ya conocían sus doctrinas no escritas[234].

Otra cuestión en la que Reale discrepa de Havelock es la referida a la noción platónica de "contemplación" (*theoría*). Havelock la habría conectado siempre con la *doxa* cuya expresión paradigmática es el *epos*. "Sin embargo, *este concepto tenía para los griegos un alcance mucho más amplio, mucho más allá de la dimensión de la opinión*"[235]. La *theoría*, lejos de tener un carácter meramente intelectual y abstracto, es siempre una *doctrina de vida* que implica una determinada actitud moral y vital. Reale cita el *Timeo* para subrayar que "visión" o "contemplación" e "imitación" tienen una dimensión y un alcance ontológicos verdaderamente extraordinarios, más allá de su repercusión

[231] Reale, G. 2001, p. 220.

[232] Reale, G, 2001, p. 229. Las cursivas son de Reale.

[233] Reale, G. 2001, p. 231. Reale se ha referido en lo anterior a la *República*, VI 506d, 506d-e, 506e y 507a.

[234] Reale, G. 2001, p. 237. Reale se refiere en lo anterior a la *República*, VI 504b-d, 504e, 505a, 509b, 509c, 504c, IV 422e-423b, V 462a-b, VII 524d-525a.

[235] Reale, G. 2001, p. 259. Las cursivas son de Reale.

axiológica. Esto constituye además una inversión exacta del reduccionismo metódico, del empirismo abstractivo, en el que Havelock encierra a Platón[236].

Siguiendo con la polémica, entre estos dos estudiosos de la obra platónica, hay que señalar que Reale reconoce a Havelock el haber asumido una posición correcta respecto del concepto de alma desarrollado por Platón y sobre la función que tuvo Sócrates en este tema. La doctrina de la *psyche* autónoma surgió en contrapartida al rechazo de la cultura oral. El mensaje socrático expresado mediante la oralidad dialéctica supuso un giro decisivo para la cultura griega[237]. Por otra parte hay que destacar también que Platón instauró un nexo estructuralmente indisoluble entre *mito* y *logos*. Tradicionalmente, a partir de la Edad Moderna y de la Revolución Científica, se entiende el origen de la filosofía como un tránsito del *mythos* al *logos*. Bajo esta óptica se consideraba el lenguaje del mito como algo prefilosófico, y Platón y su obra eran interpretados desde esta perspectiva. Hegel habría contribuido también de forma decisiva a remarcar que los mitos platónicos no deben considerarse como algo importante desde el punto de vista teórico. Dicho de otra forma, para Hegel los mitos serían simples representaciones, pero ellos no constituyen el pensamiento ni los conceptos esenciales[238]. Frente a todo esto Reale apuesta por una recuperación y revalorización del mito en las obras de Platón. Por nuestra parte no vamos a desarrollar ahora la problemática del mito, pues precisamente a esta cuestión vamos a dedicarle un capítulo especial de nuestro trabajo. En él abordaremos no sólo lo que Platón entiende por mito, sino que tendremos que conectar este problema con el cine y en concreto con la película que estamos estudiando.

Para finalizar con este apartado, que hemos dedicado a presentar la teoría de la oralidad que sostiene Giovanni Reale, en relación con la filosofía platónica y su crítica a Havelock sobre este mismo tema, hay que afirmar que para Reale, la postura de Platón, en su crítica a la escritura y en su defensa de la oralidad dialéctica, lejos de ser de pura retaguardia, se revela, desde ciertos puntos de vista, como de vanguardia[239]. Se concluye además que aunque Platón se presentó como maestro del arte de escribir, indicando las reglas de la escritura sobre la base de la dialéctica, colocó de manera muy precisa el filosofar por encima del escribir. Los diálogos escritos, en la forma estructural bajo la que se nos presentan, resultan revolucionarios en el ámbito mismo de la escritura, "*mediante la extraordinaria* «*imagen*» *dialógica que reproducía por escrito el* «*modelo*» *de la oralidad*"[240]. El diálogo platónico anticipa, desde ciertos puntos de vista, la "hermenéutica" moderna. La pregunta en los diálogos es esencial, pues su adecuado planteamiento indica la dirección o el sentido en el cual se puede encontrar la respuesta. Esta tesis, sostenida por Gadamer, es asumida plenamente por Reale, para el que los diálogos platónicos son "*un modelo de la técnica hermenéutica del preguntar, llevada a cabo y desplegada de manera perfecta*"[241]. Asimismo Reale se refiere al final de su libro al "*círculo hermenéutico*", que ya Schleiermacher había fijado y que Heidegger y Gadamer desarrollan. Según dicho círculo, para interpretar y comprender un texto

---

[236] Reale, G. 2001, p. 271. Reale se refiere al *Timeo*, 28c-29b.

[237] Reale, G. 2001, p. 284.

[238] Hegel. *Lecciones sobre la historia de la filosofía* (nota VII, 36), 151s y 152. Apud. Reale, G. 2001, p. 308.

[239] Reale, G. 2001, p. 350.

[240] Reale, G. 2001, p. 352. Las cursivas son de Reale.

[241] Reale, G. 2001, p. 353.Las cursivas del texto son de Reale.

Reale se refiere a Gadamer. *Verdad y Método*. (nota X, 26), particularmente pp. 439-447, 439s y 441. Apud. Reale, G. pp. 352-353, Notas 5, 6, 7.

filosófico es necesario captar "*la conexión estructural y dinámica de las partes con el todo y del todo con las partes*"[242]. Para Reale, que se apoya también en esto en las tesis de Gadamer, la definición del "círculo hermenéutico" se corresponde plenamente con la que Platón da en el *Fedro* del discurso perfecto[243].

En relación con lo anterior hay que señalar que toda interpretación de un texto requiere de pre-conceptos y pre-conocimientos, que deben ser reelaborados y reformulados progresivamente en confrontación con el mismo discurso escrito. Sin pre-conocimientos no es posible una comprensión del texto. Para Reale esto coincide con lo que Platón expone en el *Fedro*, pues sólo la presencia del escritor puede defender los escritos de los malentendidos. Es decir, esa defensa del texto sólo puede hacerla quien ya tiene conocimiento previo de las cosas sobre las que habla el escrito[244]. En esta cuestión es importante la tesis de Szlezák, según la cual el planteamiento de todos los diálogos está justamente basado en la dinámica de la estructura de ayuda, o sea, en la ayuda que el dialéctico va brindando progresivamente a las cosas que se han dicho precedentemente durante el discurso, superando las dificultades que se presentan en función de la dialéctica de pregunta y respuesta. Reale entiende que "*esta estructura-de-ayuda constituye una concreción de un verdadero* «*círculo hermenéutico*»*, en varios sentidos*. En primer lugar, en el escrito mismo se muestra aquello de lo cual tiene necesidad la interpretación del objeto en discusión para ser entendido cada vez mejor. En segundo lugar, se remite a una ayuda ulterior, que se presentará «en otra oportunidad»: a veces, esa presentación tendrá lugar en otros diálogos. Pero para las cosas que para el filósofo son de «mayor valor», la ayuda se buscará en la dimensión de la oralidad dialéctica"[245]. Insiste Reale (a partir de los trabajos de Szlezák y Krämer), en que el "círculo hermenéutico" en el que es necesario ingresar para entender a Platón consiste en lo siguiente: "*la lectura de los escritos requiere de los pre-juicios, de los pre-conocimientos que, afortunadamente, nos ofrece la tradición indirecta*"[246].

Asimismo, si explicitar lo implícito es la tarea de la hermenéutica platónica (según Krämer), los mismos escritos brindan ayuda a la tradición indirecta, o sea, los escritos hacen comprensible las doctrinas no escritas. La dinámica del "círculo hermenéutico" lleva a que "*el escrito, auxiliado por lo no escrito, ayuda a su vez esencialmente a la tradición indirecta sobre lo no escrito*"[247]. De todo esto se deduce que Platón comprendió que la escritura, como medio de comunicación de los mensajes filosóficos, tiene necesidad de una ayuda estructural por parte de la oralidad dialéctica de la cual había nacido. "Y ella no es en absoluto la «oralidad poético-mimética» del *epos* (y menos aún la oralidad practicada por los retóricos), sino precisamente la «oralidad dialéctica», con la dinámica del arte de preguntar y del poner a prueba, que la hermenéutica pone en primer plano"[248]. Ciertamente, sabemos que Platón publicaba sus escritos leyéndolos y discutiéndolos en el seno de la Academia. Además sus primeros escritos es necesario entenderlos hermenéuticamente como "ejercicios introductorios del pensar filosófico". Los diálogos platónicos, incluidos los

[242] Reale, G. 2001, p. 355. Las cursivas son de Reale.
[243] Platón. Fedro, 246c. Apud. Reale, G. 2001, p. 356.
[244] Reale, G. 2001, p. 358.
[245] Reale, G. 2001, p. 360. Las cursivas son de Reale.
[246] Reale, G. 2001, p. 361. Las cursivas son de Reale.
[247] Reale, G. 2001, p. 361. Las cursivas son de Reale.
[248] Reale, G. 2001, p. 362.

"aporéticos", están concebidos como textos escritos que invitan de nuevo a pensar el *logos*, necesitando una ayuda que sólo puede proceder de la discusión oral del texto[249].

Por último tenemos que indicar que para Reale (y en esto se apoya en Hegel), Platón procede de la siguiente manera: "*en todos sus discursos está siempre contenida la idea central, por pequeño que sea el asunto del que trata, precisamente porque él no sólo poseía esa idea, sino que estaba poseído por ella*"[250]. En consecuencia Platón empleó dos tipos de lenguajes diferentes: uno explícito y claro, para todas aquellas cosas que podían comunicarse también a la mayoría, y otro, "en cambio, alusivo, con una amplia explotación del juego irónico, que dejaba entender solamente por alusiones, reservado para sus discípulos, que conocían sus «doctrinas no escritas»"[251]. Platón propuso una trilogía de diálogos en los que sería protagonista el Extranjero de Elea: el *Sofista*, el *Político* y el *Filósofo*. Este último "es un título de omisión que *corresponde exactamente a la función de los pasajes de omisión*, o sea, un reenvío a la dimensión de la oralidad.[252]". De los diálogos recién citados los dos primeros fueron escritos, pero "el *Filósofo* es el que Platón *escribió no sobre rollos de papel, sino sobre las almas de los hombres*"[253]. Reale entiende que habría sido un absurdo que Platón hubiese puesto por escrito lo que para él era de mayor valor. Finalmente se afirma que el "sistema" platónico es un pensar que tiene una "unitariedad" y, por tanto, una coherencia en su conjunto. Todo el fundamento del pensamiento de Platón se basa en la idea de Bien, como lo incondicionado, principio supremo y medida de todas las cosas. Siguiendo a Gaiser y a Szlezák, Reale concluye que "no pocas veces Platón «dice» y al mismo tiempo «no dice», precisamente como hacía el oráculo de Delfos, y habla por medio de alusiones, que *se aclaran sólo a quien tiene conocimiento previo adquirido por otra vía*"[254]. Volviendo al *Fedro* hay que recordar lo que Platón nos ha dicho con claridad: que los libros hablan solamente al que ya sabe las cosas que están contenidas en ellos. Muchos textos de los diálogos platónicos "*hablan a aquellos que saben y callan ante aquellos que no saben*"[255]. Si los libros no pueden ser sino medios para traer ciertas cosas a la memoria de quienes ya saben, es necesario entrar en el "círculo hermenéutico" para poder entender a Platón en su contexto histórico, en el momento cultural del impacto de la cultura de la escritura con la cultura de la oralidad[256].

El problema de la oralidad y su relación con el cine. A propósito de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960)

Vamos a afrontar ahora el problema de la oralidad en su relación con el cine, pero más concretamente nos centraremos en la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), de John Ford.

Hemos visto, recapitulando, que Havelock plantea y desarrolla una teoría de la oralidad, aplicada al mundo griego, en estrecha dependencia con la radio

[249] Reale, G. 2001, p. 363.
[250] Reale, G. 2001, p. 365. Las cursivas son de Reale.
[251] Reale, G. 2001, p. 366.
[252] Reale, G. 2001, p. 367. Las cursivas son de Reale.
[253] Reale, G. 2001, p. 367. Las cursivas son de Reale.
[254] Reale, G. 2001, p. 370. Las cursivas son de Reale.
[255] Reale, G. 2001, p. 371. Las cursivas son de Reale.
[256] Reale, G. 2001, p. 371.

como moderna tecnología de la comunicación. Igualmente sus investigaciones son deudoras de las de Milman Parry. Por otra parte Havelock subraya muy bien, acudiendo a términos de tipo sociológico o psicológico, el papel que jugaron los cantos homéricos en la transmisión de la enciclopedia cultural griega. Si un concepto repite varias veces Havelock es el de "mentalidad homérica" y si en algo se esfuerza con empeño es en trasmitirnos cómo era la psicología del aedo, y las reglas mnemotécnicas y de versificación al servicio de la memorización y de la transmisión oral. Lo más atractivo de la metodología de Havelock, que en definitiva es la de Milman Parry, es precisamente ese denodado empeño por desentrañar por vía psicológica la propia psicología subyacente al proceso comunicativo oral, tanto del aedo como de sus oyentes. Estamos diciendo, desde un punto de vista gnoseológico, que Havelock no utiliza principalmente en su argumentación conceptos filológicos o historiográficos, aunque eventualmente tenga que darlos por supuestos y se apoye en ellos, sino que es del campo categorial de lo psicológico y sociológico de donde saca la fuerza conceptual de sus explicaciones. El atractivo de los estudios de Havelock radica precisamente en esto, tanto por su proceder argumentativo como por las consecuencias a las que llega respecto de la oralidad griega y el enfrentamiento de la filosofía platónica con la misma. De alguna manera Giovanni Reale reconocerá también a su modo, desde la Hermenéutica, este valor innegable de los trabajos de Havelock.

Desde el punto de vista sociológico lo que Havelock subraya es que la poesía homérica era el depósito de la memoria tribal griega, que incluía, de manera esencial y no accesoria, los contenidos culturales de la misma, y cuando decimos culturales nos referimos, entre otras cosas, a las instituciones políticas y a la moral, pero también a las técnicas. Los cantos poéticos y el entorno oral de su transmisión son la primera forma originaria de educación en la Grecia antigua. Frente a todo esto el proyecto filosófico de Platón, contenido en la *República*, es presentado por Havelock como un plan educativo que pretende superar la mentalidad homérica y sus mecanismos. Se subraya aquí que cuando Platón se enfrenta duramente contra la poesía es necesario entender por poesía lo que se entendía en tiempos de Platón, algo que nada tiene que ver con la concepción moderna y actual de la poesía. Hemos de señalar que Havelock, en *Prefacio a Platón*, destaca mucho la polaridad y contraposición poesía/filosofía, Homero/Platón y oralidad/escritura. Este juego de oposiciones está muy marcado, dejando poco margen para una visión del proceso histórico de transito de la oralidad a la escritura en sus fases intermedias. En este sentido hay que decir también que Havelock trata muy poco de los presocráticos, descuidándolos, y en todo caso habla de ellos de forma muy genérica, metiéndolos a todos en un mismo saco. Otro tanto sucede con Sócrates y su papel en el proceso evolutivo de la cultura griega. Havelock reconoce la importancia de Sócrates en todo este asunto, pero no individualiza su papel de manera clara y contundente. Al final de su libro reconoce que el prefacio a Platón pasa por un estudio de lo que fue la tarea de Hesíodo.

Algo que a nuestro juicio no deja muy claro Havelock, en la obra anteriormente citada, es la distinción entre aedo, rapsoda y poeta. No decimos que él no tenga claros los matices distintivos, sino que simplemente no aparecen de forma clara y distinta en su libro. En todo caso el principal problema de la teoría de la oralidad de Havelock radica en que cuando él nos habla de oralidad, en atención a los cantos homéricos de la I*liada* y la *Odisea*, de alguna manera se está refiriendo a algo que ya no es propiamente oral, sino que precisamente porque nos es conocido tiene una elaboración y presencia escrita, aunque sea

mínima. Lo que hace Havelock, y no es poco, es reconstruir, por vía psicológica y sociológica, las supuestas condiciones de la oralidad.

Ciertamente los aedos (del griego *aidós*, cantor), eran los cantores épicos de la antigua Grecia que entonaban las composiciones al son de la cítara. Sabemos que hay una larga tradición de poesía oral ejercida por dichos cantores, que cantaban series de versos (hexámetros) alternando sílabas de vocales largas y breves, organizadas mediante pausas repetidas rítmicamente. Estas series se van componiendo en el mismo momento de su ejecución, a petición de los oyentes. Este modo de actuar sólo es posible si el aedo se ha adiestrado lo suficiente en su oficio desde niño, acompañando a alguien ya famoso en el canto. Se supone, entonces, que ha aprendido a manejar un instrumento de cuerda, la cítara, que posee un canto apropiado (agradable, elevado, florido, amable, que invita a la danza, etc., o sea, como indican los nombres propios de las Musas), y que ha aprendido a plasmar situaciones, características y opiniones en "fórmulas". Una sola palabra puede ser una fórmula, pero también varias palabras o, incluso, varios versos. Hay que decir que el aedo se sabe de memoria un muestrario de conexiones posibles de fórmulas, que va aplicando según desarrolla su canto, que no es otra cosa que dicción formular[257].

"Una «dicción formular», que es lo que hacen los aedos, es sólo posible en sociedades que no tienen escritura. En tales sociedades, el narrador o cantor trata de reproducir no sólo una información externa sino la manera de ver el hecho que la ha producido, esto es, pretende que las palabras tienen una manera exacta de ser dichas de acuerdo con el ritmo de los propios sucesos y de las emociones de quienes lo viven. El oyente, pues, debe escucharlas sintiendo la emoción que corresponde a ellas, porque, de otra manera, escucharía palabras y más palabras con vaga conexión con circunstancias y cosas. El aedo señala el establecimiento de las palabras en su sitio, o sea, hace vivir los hechos que canta: eso es lo que los griegos denominan «alétheia» y nosotros verdad, pues el aedo es un «maestro artesano de la verdad»"[258].

Insistimos en que el mérito de Havelock es el de haber descrito, de una manera muy fidedigna, casi todo este proceso que acabamos de presentar de forma resumida.

Por otra parte un rapsoda (del griego *rhapsodós*; de *rhápto*, coser, y *odé*, canto. Literalmente "el que cose los cantos"), es el que en la Grecia antigua iba de pueblo en pueblo cantando trozos de los poemas homéricos u otras composiciones. Havelock no nos presenta un balance sobre si hubo o no una transición entre la actividad de los aedos y la de los rapsodas, si considera que eran lo mismo o si en el último caso, el de los rapsodas, ya había un mínimo soporte escrito (aunque totalmente privado), que sirviese de recordatorio de los cantos. Insistimos además en que debería de haber profundizado en el papel jugado por las obras de Hesíodo, las diferentes corrientes presocráticas y la filosofía no escrita de Sócrates[259].

Veamos ahora que problemas plantea la teoría de la oralidad desarrollada por Giovanni Reale. Lo primero que hay que señalar es que Reale elabora su doctrina en polémica con las tesis de Havelock. Esto es algo que se percibe claramente en su obra *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*. En los

[257] Grupo Diacronos (VV. AA.). 2005, pp. 28-29.

[258] Grupo Diacronos (VV. AA.). 2005, p. 29.

[259] Sobre la filosofía no escrita es una obra clásica el conjunto de artículos de F. M. Cornford *The unwritten philosophy and other essays*. Cambridge University Press, Londres, 1967. (Edición española. *La filosofía no escrita*, Editorial Ariel, Barcelona, 1974, principalmente pp. 69-94).

primeros capítulos de este libro se reproduce lo esencial de la teoría de Havelock, pero enseguida sus insuficiencias son puestas en evidencia. Reale circunscribe las investigaciones de Havelock sólo a un determinado tipo de las formas de oralidad posible. Se nos dice que éste estudió únicamente la *oralidad poético-mimética* y que enfrenta al Platón de la *República* exclusivamente con esta oralidad. Dicho de otra forma, Havelock habría descuidado la *oralidad retórica*, y la más importante, la *oralidad dialéctica* propia de la filosofía.

Ciertamente nosotros no vamos a negar estos reproches que Reale hace a la doctrina de Havelock. Creemos que es cierto que este autor no matiza los diferentes grados de oralidad y que por eso no profundiza en los presocráticos ni en Sócrates. Si bien otra cuestión es la de para qué emplea Reale la controversia sobre la oralidad en el contexto de sus estudios sobre la filosofía platónica. Nuestra tesis en este sentido es clara y contundente: Reale aprovecha la disputa sobre la oralidad para introducir las investigaciones sobre el Platón oral, las doctrinas platónicas no escritas y el nuevo paradigma hermenéutico (doctrina del "círculo hermenéutico").

Entendemos, además, que el perfil académico de los trabajos de Havelock y Reale es totalmente distinto, y esto marca de una manera muy clara el desarrollo de sus investigaciones sobre la oralidad y el tránsito hacia la escritura en la cultura griega. Como ya se ha señalado lo más atractivo de las obras de Havelock es precisamente la metodología de las técnicas psicológicas y sociológicas de la comunicación, aplicadas a la cuestión de la oralidad. Esta novedad y su importancia ya hemos dicho también que las reconoce Reale. No obstante éste último lo que hace es reconducir la temática de la oralidad al terreno de las investigaciones sobre la filosofía platónica. En concreto Reale recoge los estudios de la Escuela de Tubinga (de Krämer y Gaiser). Dicho de una manera más clara, y desde un punto de vista epistemológico, los estudios de Havelock están en la misma onda, si se nos permite la expresión, de obras como las del famoso sociólogo, teórico de la comunicación, Marshall McLuhan, mientras que los trabajos de Reale beben de las fuentes filosóficas de la hermenéutica de Gadamer.

Desde el punto de vista de las publicaciones de Reale esto parece bastante claro, si tenemos en cuenta que las aportaciones de su obra *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta* (*Platone*. *Alla ricerca della sapienza segreta*), publicada en su edición original en 1998, son totalmente deudoras de su monumental trabajo previo, *Por una nueva interpretación de Platón. Relecturas de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las "Doctrinas no escritas"* (*Per una nuova interpretazione di Platone*). Como ya se ha señalado líneas arriba es en la primera de estas dos obras (que es la publicada en último lugar), donde Reale se enfrenta a Havelock en la cuestión de la oralidad. Pero la polémica con las tesis de Havelock es un recurso para volver a desarrollar las doctrinas de las escuelas de Tubinga y Milán, siendo precisamente Reale el representante más eximio de esta última universidad. En efecto, Reale, en *Por una nueva interpretación de Platón*, enmarca los diferentes paradigmas de estudio de la obra platónica y reconstruye las tesis de Krämer y Gaiser, pero también las de Szlezák, citando además a Nietzsche, Heidegger, Gadamer y Kuhn.

Para poder desarrollar el paradigma (por decirlo con el lenguaje kuhniano), del Platón oral, que se basa en las "doctrinas no escritas" del filósofo, Reale trata de la oralidad retórica y de la dialéctica. Esta última es la propiamente filosófica. Así según Reale tendríamos en el proceso evolutivo de la cultura griega tres tipos de oralidad: la *oralidad poético-mimética* (que es la única que Havelock estudia), la *oralidad retórica* y la *oralidad dialéctica*. Esta última, la oralidad

dialéctica, es presentada por Reale como una condición a priori de posibilidad para que pueda desarrollarse la propia obra filosófica escrita de Platón. Asimismo hay que indicar que Havelock reconoce de pasada que los diálogos platónicos, como obras escritas que tienen la forma de una conversación, remiten al método socrático, a la dialéctica socrática. Pero lo que Havelock subraya a lo largo de toda su obra es la preeminencia de la escritura, dentro del programa educativo de la *República* platónica, como medio de implantación de ese nuevo plan de estudios encaminado a sustituir a la educación poética, memorística y recitativa.

La tesis de Havelock sería la siguiente: Platón representa en la *República* la función que ha de cumplir la ciencia y la filosofía en el marco del nuevo modelo educativo que el propio filósofo quiere establecer. Es decir, en este diálogo hay una *autorrepresentación* de la función de la filosofía como superación del mundo de la oralidad poética. Este proceso es indisociable del triunfo de la escritura sobre la oralidad. Frente a esto Reale argumenta que toda la obra platónica escrita está llena de pasajes de omisión, que remiten al ámbito de la *oralidad dialéctica*. En apoyo de esta tesis se citan el *Fedro* y su mito sobre la escritura, la oralidad y la memoria (Theuth y Thamus), y los *autotestimonios* de Platón en la *Carta VII*. Para Reale hay una realimentación constante entre la filosofía expuesta en el ámbito de la *oralidad dialéctica* y la obra filosófica escrita. Mas dicha oralidad aventaja a la escritura en que —según los testimonios de Platón—, ella es la depositaria de los últimos y más importantes y esenciales mensajes de la filosofía. El filósofo, según esto, lo es precisamente porque no confía a la escritura aquello que sólo ha de ser escrito en las almas de sus discípulos, ya que la escritura únicamente sirve para que recuerde el que ya sabe, el que ya ha aprendido mediante la *oralidad dialéctica*.

Pensamos que para que Reale sostenga estas tesis no era necesario que se enfrentase a Havelock. Las investigaciones de Havelock se mueven dentro del ámbito de la teoría de la comunicación y las de Reale pretenden enlazar con el paradigma originario en la interpretación de Platón, paradigma que se entiende que ha nacido con el propio filósofo y que se consagró por sus discípulos directos en la primera Academia. Según esto, es decir para Reale, la Escuela de Tubinga y Milán, bajo la batuta de la hermenéutica heideggerina y gadameriana, empleando las más modernas técnicas filológicas, quita toda la costra filosófica que se ha ido añadiendo a la obra platónica, para así penetrar en el Platón prístino y más genuino.

Asistimos pues a un combate desigual entre Havelock y Reale, es decir, a un combate entre, por un lado, los métodos de la teoría de la comunicación con base en la psicología y la sociología, y por otro, los métodos de la filosofía hermenéutica con base en la filología. Hablamos de combate desigual porque las investigaciones de ambos autores se mantienen en ámbitos gnoseológicos distintos, sin elementos metodológicos de intersección. Por eso que Reale presente batalla en su obra *Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta*, frente a la teoría de la oralidad de Havelock, no deja de ser una farsa. Y lo es porque la teoría de la *oralidad dialéctica* no necesita para su desarrollo oponerse a las tesis de Havelock. De hecho en *Por una nueva interpretación de Platón*, el estudio monumental que sintetiza los trabajos de la Escuela de Tubinga y Milán, no se cita ni una sola vez a Havelock. Es precisamente Reale, y no Havelock, el que construye su disputa de tal manera que parece un argumento *ad hominen*. Mas ni siquiera se trata de esto. Lo que está haciendo Reale es restar fuerza a las tesis de Havelock sobre la oralidad, citando autores que habrían anunciado con sus trabajos tales tesis. Por eso menciona a Vico y a Jaeger. La disputa y

refutación de Havelock le sirve a Reale para reconducir los estudios sobre Platón al redil de la filosofía, y más concretamente de la filosofía hermenéutica.

Igualmente, que Reale tilde a la metodología de Havelock de "cientificismo reduccionista", ya obsoleto, no es más que un subterfugio para reconducir las investigaciones platónicas al ámbito de la filosofía ya mencionada. Además que Reale utilice la teoría de los paradigmas de Kuhn, una doctrina que es sociológico-histórica y no filosófica, para aplicarla a las diferentes tradiciones filosóficas de estudio e interpretación de Platón, es, entendemos, un grave error. La filosofía no es una ciencia, luego no se puede positivizar como si lo fuera distinguiendo en ella paradigmas y revoluciones. Es precisamente Reale el que utiliza el positivismo cientificista, de corte sociológico aplicado a la filosofía, para presentar las investigaciones de la Escuela de Tubinga y Milán como una superación de todas las anteriores tradiciones de estudios platónicos. Pretender así llegar a conectar y hacer resucitar los mensajes genuinos de la filosofía platónica es pura metafísica[260] (Heidegger, Gadamer). Una metafísica dogmática e idealista, que se alimenta del relativismo sociológico de quien da por supuesto que todos los enfoques de estudio de Platón pretéritos eran interesados y poco profundos, y que ahora, por fin, hemos llegado a la "verdad" de Platón. Todo ello, pues, como si ahora pudiésemos "escuchar" al verdadero y genuino Platón, y como si la metodología hermenéutica fuera neutral, indeterminada y exenta. En este sentido hay que decir que no hay peor metafísica que la que no se reconoce como tal.

Tenemos que decir que, a pesar de todo lo anterior, no anulamos algunas de las conclusiones puntuales de Reale, sobre la importancia de la *oralidad dialéctica* en la formación de la filosofía platónica. Tampoco restamos interés al hecho de que toda filosofía académica, como la de Platón y su escuela, necesita de un auditorio que ya conoce las doctrinas principales de su maestro. ¿Para quién iba a escribir un filósofo si no tuviera ya un grupo mínimo de discípulos que pueden entender lo escrito? Y esto, sin menoscabo de que las doctrinas escritas se realimenten y se corrijan en la discusión, en el debate oral sobre las ideas, que es condición de posibilidad de toda filosofía académica, y máxime si tratamos de la primera de todas ellas, la platónica. Sucede aquí que Reale tampoco está descubriendo ningún mediterráneo, pues ya F. M. Cornford (citando a Whitehead), en el contexto de los estudios sobre Sócrates y Platón, había afirmado que para entender lo que un filósofo escribe o dice, es necesario comprender también lo que no dice. O sea, es necesario entender que hay una serie de supuestos teóricos fundamentales que comparten los que se adhieren a ese sistema filosófico, y que por darse por sabidos y comúnmente compartidos no se explicitan[261]. Reale comete el error de presentar como algo exclusivamente específico de la filosofía de Platón lo que es condición de

[260] Nota: Utilizamos aquí la palabra "metafísica" no en un sentido tradicional y habitual dentro de la Historia de la Filosofía. Metafísica se refiere, en este contexto, a un tipo de pensamiento anquilosado, que sustantifica los conceptos, ideas y definiciones de forma absoluta y que no comprende su carácter dinámico, interconectado (en *symploké*), cambiante, evolutivo e histórico y en definitiva "dialéctico". Para una crítica a la metafísica en el sentido que nosotros queremos darle véase Bueno, G. 1970, pp. 74-80. También confert. Bueno, G. 1972. Para la definición de Filosofía (y sus funciones como "saber de segundo grado" frente a los conocimientos y "saberes de primer grado"), véase confert Bueno, G. 1970. También en confert. Bueno, G. 1995 (noviembre) y en confert Bueno, G. 1995 (diciembre). Sobre la idea de ciencia con la que operamos (además de los cinco volúmenes que Bueno ha publicado sobre la Teoría del Cierre Categorial y que nosotros citamos en la Bibliografía), véase confert Bueno, G. 1995 (diciembre).

[261] Cornford, F. M. 1974, p. 85. Citamos por la edición española.

posibilidad de toda filosofía académica y sistemática. Reinterpreta toda la filosofía platónica desde el supuesto de que lo más importante de la doctrina es lo que no se escribe, pues queda reservado para la *oralidad dialéctica* escribiéndose directamente en el alma de los discípulos, pues no hay peligro de que éstos olviden esas pocas pero esenciales verdades supremas. Con esto se cierra el "círculo hermenéutico", según el cual, en definitiva, lo oral viene en auxilio de lo escrito y lo escrito a su vez ayuda a recordar lo aprendido oralmente.

Glosando todo lo dicho hasta ahora insistimos en que Reale utiliza el enfrentamiento con Havelock, a tenor de la cuestión de la oralidad, como un gran pretexto para introducir las doctrinas sobre el Platón oral. Lo que siguiendo a Gadamer llama Reale "círculo hermenéutico" es algo que puede reconstruirse, en términos materialistas, como un transcendental kantiano encuadrado en categorías históricas. A saber: que la condición de posibilidad de desarrollo de toda filosofía académica es precisamente que tenga esa doble dimensión, inseparable y dialécticamente realimentada, entre su faceta oral y su faceta escrita. Pero esto, evidentemente, no autoriza a Reale a presentar la filosofía no escrita de Platón, sus doctrinas no escritas, como algo distinto y superior a lo escrito, por el mero hecho de que se comuniquen directamente a sus discípulos. Esto sería como si hoy pensásemos que es más relevante lo que un filósofo explica a sus alumnos en sus clases diarias, en una tertulia de café, en una charla informal o en un congreso, que si expusiese sus ideas en un libro que todas las personas interesadas pueden adquirir en una librería.

Ciertamente lo oral ha de venir en auxilio de lo escrito, como muy bien dice Platón en el *Fedro* (274c-277a), pero lo que este filósofo nos describe, con el lenguaje del mito, es precisamente el hallazgo de esa condición transcendental de posibilidad de la propia filosofía. No está de más recordar aquí que Kant nos decía que no aprendemos filosofía sino que aprendemos a filosofar. Pues bien, Platón está, *mutatis mutandis*, diciendo lo mismo cuando habla de "sembrar la semilla inmortal". Enseñar a filosofar presupone la dimensión de la *oralidad dialéctica*, ya que es en la pugna oral entre el maestro y sus discípulos donde éstos aprenden y donde además se construye la forma mundana de la filosofía que Kant llamara cósmica, y que tuvo su punto de arranque en Sócrates. Lo que hace Reale es mistificar la concepción de la oralidad que aparece en la obra platónica, la sustantifica, y no se da cuenta de que una cosa es la teoría de la oralidad que Platón *representa* como algo a superar en la *República*, en cuanto que esta obra es un diálogo que desarrolla un programa educativo ideal, y otra muy distinta la que Platón *ejerce* en el *Fedro*. No hay incompatibilidad entre estos dos diálogos, como no la hay, atendiendo a sus orígenes y marcos gnoseológicos, entre las investigaciones de Havelock y Reale. Platón, como digno heredero de Sócrates, sabe muy bien qué papel juega la discusión dialéctica en el proceso de gestación y desarrollo del filosofar.

Ahora bien, ¿autoriza esto —como hace Reale— a hablar de una *oralidad dialéctica* como medio exclusivo para transmitir las *doctrinas no escritas* de Platón?, ¿unas *doctrinas no escritas* que —supuestamente—, serían superiores y más esenciales que lo escrito? Creemos sinceramente que no. Lo que Platón reproduce son las condiciones mismas de la oralidad, bajo las cuales se da la actividad filosófica como filosofar, dentro del marco de la polis. Mas no hemos de olvidar que lo que Platón reconstruye lo reconstruye por escrito, y aquí radica la grandeza de sus diálogos. Pensemos no sólo en el *Fedro* (que es el que toma la Escuela de Tubinga y Milán, y en este caso Reale, como documento y prueba de sus tesis, junto con los autotestimonios de Platón en la *Carta VII*), ya que el mejor ejemplo de reconstrucción de las condiciones de la oralidad en un diálogo

platónico lo tenemos en el *Banquete*, otra de las grandes obras de madurez de su autor.

En efecto, desde el primer momento en que se nos presenta a Apolodoro recordando ante un grupo de amigos y contertulios que un convecino le preguntó por la reunión de Agatón, Sócrates, Alcibíades y los demás, que en una ocasión ya pretérita asistieron a un banquete, estamos ante una perfecta reconstrucción escrita de las condiciones de la oralidad. Más aun cuando se introduce el personaje de Aristodemo como informador intermedio del que Apolodoro recibió la narración, y por la cual puede éste recordarla ahora en el presente narrativo en el que Platón se instala. Pero el ejemplo más claro y contundente de la capacidad que tenía Platón para reproducir la oralidad la tenemos en el muestrario de personajes que asisten al banquete, y que hacen los discursos sobre el amor. En el *Banquete* se hace creíbles a los diferentes personajes que intervienen. Mas esto es así porque lo que Fedro, Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón, Sócrates y Alcibíades dicen y hacen, como personajes dentro del diálogo, se corresponde con los usos, costumbres o hábitos, pero también con el modo de ser, o carácter de las personas reales a las que remiten los citados personajes[262].

Por todo lo dicho cualquiera que leyera en el seno de la Academia este diálogo, cuando se compuso, reconocería la veracidad del mismo por lo que acabamos de subrayar. Platón es entonces un maestro de la verdad que posibilita así la discusión dialéctica, oral, de sus obras. Pero esta posibilidad emana de su maestría como escritor, que reproduce no sólo las condiciones de la oralidad, sino también, por decirlo de algún modo, la "verdad misma de la vida". Platón no nos engaña, sino que para poder explicar qué es la Filosofía y qué es el Amor (temas habitualmente atribuidos al *Banquete*), necesita obligadamente reconstruir a la perfección personajes reales; es decir, la realidad de sus caracterizaciones, su misma validez, nos remite a personajes reales (personas notables en Atenas).

Las relaciones entre oralidad y escritura son pues *dialécticas*, o sea, se produce una constante realimentación entre ambas. Así por ejemplo la posibilidad de analizar a través de la oralidad un diálogo como el *Banquete* sólo es posible si los que lo leen, para acto seguido comentarlo y discutirlo, entienden como reconocible y creíble lo que han leído o lo que han oído leer en voz alta. Oralidad y escritura son así indisociables en el proceso de formación de la filosofía y del quehacer filosófico, del filosofar. No hay, pues, una *oralidad dialéctica*, como sostiene Reale, sobre la que Platón haga recaer el sagrado y casi misterioso deber de transmitir unas "verdades supremas y esenciales". Esto supone recaer en un misticismo cuando no en un oscurantismo metafísico, pues se presupone que hay unas verdades que sólo se pueden escribir oralmente en el alma de los discípulos. El diálogo el *Banquete* es el mejor contraejemplo frente a la doctrina de la oralidad de Reale. Por nuestra parte entendemos que oralidad y escritura están en constante entretejimiento, en constante articulación como dos realidades indisociables y conjugadas. Conjugación que es en sí misma la condición transcendental de posibilidad de la filosofía platónica y general de toda filosofía. La oralidad filosófica remite a la dimensión cósmica o mundana de una

[262] Platón reproduce en el *Banquete* el *éthos* ("uso", "costumbre", "habito"), pero sobre todo el *êthos* ("carácter", "modo de ser", "modo de comportarse"), de las personas reales a las que remiten los personajes del diálogo. Del doble sentido de las palabras *éthos* y *êthos* procede nuestra palabra "ética", que todavía hoy lleva asociados los significados de "costumbre" y "carácter". Para estas precisiones véase Hidalgo, A. 1994, p. 27.

filosofía, mientras que la escritura remite a la dimensión escolar o académica de la misma.

Después de todo lo comentado hasta el momento, sobre las teorías de la oralidad de Havelock y Reale, es cuando podemos llevar esta problemática al ámbito de la cinematografía. Las preguntas que tenemos que hacer, dentro del marco de estudio en el que nos estamos moviendo, son las siguientes: ¿Cuáles son las condiciones de la oralidad de las que parte la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960)?, ¿existen dichas condiciones?, ¿están presentes en John Ford? Si lo están, ¿cómo y en qué fase del proceso de gestación y rodaje del filme?

Entendemos, de entrada, que no podemos hablar de oralidad como si el lenguaje del cine fuera uno y prístino. Desde el punto de vista del espectáculo, que percibe un espectador en una sala de proyección cinematográfica, una película de cine necesita e implica para su desarrollo múltiples factores de gran complejidad. En el caso que nos ocupa Hollywood, a la altura de 1959, llevaba siendo una gran industria casi cincuenta años. El cine presupone para su existencia de otras artes, técnicas y tecnologías en marcha preexistentes: así el teatro, la poesía, la novelística, la pintura, la fotografía, la radio, etc. Sin técnicas y artes de comunicación, como por ejemplo la novela, no serían posibles los guiones cinematográficos. Sin la Química y la Física no sería posible ni la fotografía ni la radio y por ende el cine no podría existir. De esta suerte el cinematógrafo, como cualquier otro arte, hay que contextualizarlo históricamente en un mundo en marcha. Hollywood es una parte de la economía, de la sociedad y de la política de los Estados Unidos, y una parte nada despreciable. Para que una película como *Sergeant Rutledge* sea posible (como cualquier otra), es necesario estudios cinematográficos que manejen un gran capital monetario a invertir, productores, escritores y guionistas, técnicos de sonido, fotógrafos, operadores de cámara, laboratorios químicos de revelado, estudios tecnológicos de sonido y montaje, carpinteros y especialistas en ambientación, actores protagonistas, de carácter y secundarios, y un largo etcétera de múltiples y diversos elementos más que harían esta lista interminable.

Por todo lo anteriormente comentado sería una ingenuidad afirmar, así sin más matizaciones, que el cine crea un lenguaje que parte de cero, cuando lo que estamos subrayando es que la cinematografía sólo pudo ser posible, como de hecho lo fue, en el siglo XX. Incluso desde el exclusivo punto de vista del argumento, o trama de una película de ficción como la que nos ocupa, es necesario comprender que sin un guión narrativo, que tenga una mínima arquitectura y consistencia interna, tal argumento no sería viable. En el caso de *Sergeant Rutledge* sabemos que hubo una serie de pasos intermedios sin los cuales no se hubiese llegado a filmar. Así e incluso haciendo abstracción, es decir separando y dando por supuestos todos los elementos económicos, sociales, políticos, industriales, técnicos y tecnológicos que constituyen el cine y sin los cuales no se rodarían películas, sabemos que este film, como ya mostramos en la ficha técnica, se inspiró en una idea que tuvo el guionista Willis Goldbeck al contemplar un cuadro de Frederic Remington, que muestra a soldados de caballería negros en el Oeste. Goldbeck le pasó la pintura al escritor y también guionista James Warner Bellah. La citada idea por boca de Bellah consistía, en principio, en "que nadie, antes, se había molestado en narrar la

historia de los soldados negros y su contribución a la marcha hacia el Oeste del imperio americano"[263].

En enero de 1959 los futuros guionistas de la película le presentan a Ford una primera versión del guión, bajo el título de *Captain Buffalo*. El propio Bellah señaló que el director "comentó algunas deformidades que debían ser corregidas mediante una hábil cirugía"[264]. McBride, el biógrafo y estudioso de la obra de John Ford que ahora estamos citando, comenta acto seguido: "Los guionistas tuvieron diez días de «arduo trabajo» con Ford a bordo del "Araner" en Hawai, mientras el director llevaba a cabo la operación quirúrgica"[265]. Es en este contexto en el que podemos enmarcar lo que sí podemos entender como condiciones de oralidad de la película *Sergeant Rutledge*.

Vamos a decirlo de una forma clara y rotunda: Ford era un director magistral varias veces premiado que nada tenía ya que demostrarle a la industria y a la sociedad de Hollywood, y que después de la Segunda Guerra Mundial se había propuesto hacer el cine que a él le gustaba filmar. Esto último sólo era posible si tenía el máximo control, de principio a fin, sobre las múltiples y complejas variables que intervienen en todo el proceso de realización de una película. En el capítulo que hemos dedicado a la ficha técnica y artística de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), damos todos los datos suficientes que avalan esta tesis y que ahora vamos a reformular bajo la óptica del problema de la oralidad.

Presuponiendo el clima de apertura ideológica y moral que se dio en Hollywood a finales de los años cincuenta (desaparición del Código Hays, posibilidad de abordar la *miscegenation*, etc.), y presuponiendo también el movimiento de lucha por los derechos civiles[266], John Ford construyó las condiciones de posibilidad de una película como *Sergeant Rutledge*. ¿A qué nos estamos refiriendo? Afirmamos que Ford supo crear, como genio que era, las condiciones para construir un prototipo de héroe y de protagonista que hasta ese momento era impensable, e inviable, en el cine comercial de Hollywood. Empezando por el control del guión hasta el montaje la película es una obra de tesis que tiene el sello inconfundible de Ford. El director construye así un mito a partir de unas condiciones de oralidad. Éstas vienen posibilitadas pero no dadas enteramente por el marco ideológico de apertura que hemos mencionado, pues Ford, como creador y como autor, proyecta sus creencias políticas liberales y socialdemócratas de su época del Frente Popular (años treinta), tamizadas a través del realismo político que impuso la Segunda Guerra Mundial y que llevó a los Estados Unidos a consolidarse como nación dirigente del Bloque Occidental.

---

[263] Apud. McBride, J. 2004, p. 661. Véase para más detalles el capítulo sobre "Ficha técnica y artística de la película…"

[264] Apud. McBride, J. 2004, p. 661.

[265] McBride, J. 2004, p. 661.

[266] Véase el capítulo que hemos titulado "Hollywood a finales de los años cincuenta. Sobre el entorno cinematográfico de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960)". Es McBride el que nos recuerda el clima político de los Estados Unidos, en la segunda mitad de la década de los cincuenta del siglo XX; y así afirma que en "la época en que se escribió y rodó *Centauros del desierto*, los derechos civiles estaban en proceso de sustituir al macarthysmo como principal campo de batalla nacional. Alentado por la sentencia de "Brown contra la Junta de Educación" de 1954 del Tribunal Supremo que declaraba ilegal la segregación en las escuelas públicas, el movimiento a favor de los derechos civiles se puso en marcha en Montgomery (Alabama), el 1 de diciembre de 1955, cuando Rosa Parks se negó a ceder a un hombre blanco su asiento en el autobús, desencadenando el boicot de los autobuses de toda la ciudad liderado por el Dr. Martin Luther King Jr. Este acontecimiento que cambió la historia aún se estaba gestando cuando se estrenó *Centauros del desierto*". McBride, J. 2004, p. 613.

El director aprendió de la dura experiencia de la guerra que los afroamericanos tenían que ser ciudadanos estadounidenses de pleno derecho, pues los vio luchar heroicamente y morir en las playas francesas de Normandía. Esto es algo que el propio Ford mencionó en los años sesenta cuando fue entrevistado en Francia, precisamente por los comunistas y bajo la acusación de racista. Éstas sí son las auténticas condiciones de la oralidad de las que parte Ford y que son a su vez el marco epistemológico en el que se sitúa el director, marco que encuadra la gnoseología y como tal la ontología que preside la construcción de un filme tan complejo como *Sergeant Rutledge*.

Únicamente bajo estos presupuestos podemos concebir cómo se construye el mito del héroe negro. Un mito que marca un antes y un después en la evolución ideológica y política de Hollywood, y que es una referencia inexcusable para entender el propio devenir de la sociedad estadounidense.

Ahora tenemos entonces que clarificar, antes de entrar en el análisis filosófico de la película, qué vamos a entender por mito y más concretamente por mito del héroe.

CAPITULO 12

¿Qué entendemos por mito?

Introducción y generalidades sobre el problema del mito

En este capítulo vamos a tratar de precisar la idea de Mito, y el sentido que vamos a darle, para poder aplicarla al contexto cinematográfico y más concretamente a la película que estamos estudiando, es decir a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), de John Ford.

Si acudimos, en primera instancia, a los usos que en la lengua española tiene dicha palabra, nos encontramos que el Diccionario de la Real Academia define mito (del griego μῦθος), de la siguiente forma: "Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico. Con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. II 2. Historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal. II 3. Persona o cosa rodeada de extraordinaria estima. II 4. Persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene, o bien una realidad de la que carecen"[1].

Como puede obviamente comprenderse las dos primeras acepciones que da el citado diccionario están entre sí íntimamente vinculadas, al igual que también lo están la tercera y la cuarta por oposición a las dos iniciales. Podemos incluso insinuar que la relación que guarda entre sí la segunda acepción respecto de la primera, equivale a la que guarda la cuarta respecto de la tercera.

Asimismo, y en español, palabras como "mitografía", mitógrafo", "mitología", "mitológico", "mitologista", "mitólogo", "mitomanía" y "mitómano" (con sus versiones en femenino cuando procede), derivan todas ellas de "mito". A nosotros y para el propósito del presente trabajo, nos interesa también especialmente la noción de "mitología", que el diccionario define así: "(Del lat. *mythologĭa*, y éste del gr. μνθολογία). f. Conjunto de mitos de un pueblo o de una cultura, especialmente de la griega y romana. II 2. Estudio de los mitos"[2].

Como veremos en su momento las dos primeras acepciones de mito y las de mitología, en el uso cotidiano del español, además de estar muy interconectadas, obedecen en su génesis a la reflexión filosófica académica iniciada en la Grecia clásica por Platón y Aristóteles. Esto es tanto como declarar que algunos de dichos usos actuales de "mito" y "mitología" beben directamente en lo ya reflexionado por los padres fundadores de la Filosofía.

Mas es fuerza reconocer que desde estos autores hasta nuestros días, en la Filosofía Occidental (dicho sea en sentido amplio), ha habido varias corrientes de pensamiento que se han ocupado de reflexionar sobre qué es el mito o el pensamiento mítico. Por otra parte diferentes Ciencias Humanas (Sociología,

[1] Real Academia Española. Vigésima segunda edición, volumen II, (h/z), p. 1516.
[2] Real Academia Española. Vigésima segunda edición, volumen II, (h/z), p. 1516.

Antropología cultural, Historia de las religiones, etc.), a partir del siglo XIX, han estudiado el problema del mito desde sus respectivos campos categoriales, lo cual nos obligaría ha realizar una clasificación gnoseológica (una Teoría de teorías del mito). Si bien esta labor, con ser importante, desborda el marco y los objetivos del presente estudio. Por eso no la vamos a realiza aquí.

Dado el propósito del trabajo que estamos desarrollando no podemos profundizar en todas las tradiciones que han tratado sobre el mito y la mitología, pero, aun a riesgo de ser excesivamente vagos, vamos a repasar de forma sumaria algunos hitos importantes. Anunciamos también que después de este repaso tendremos que volver a Platón y a Aristóteles, pues en ellos —y a través de algunos de sus exegetas—, encontraremos los elementos que nos permitirán conectar la definición o definiciones de mito que nos interesan, con el mundo del relato cinematográfico, en particular con el *western*, y más concretamente con la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), de John Ford.

Como ya se ha dicho "mito" es un término que deriva del griego "mythos", que en Homero significa "palabra, discurso", pero también "proyecto, maquinación", y que según W. F. Otto (1951) había originalmente indicado "la palabra en el sentido antiguo, que no distingue entre palabra y ser"[3].

Hoy parece claro que no podemos hablar de un paso lineal, progresivo y unidireccional del "mito al logos" (W. Nestle), en el pensamiento de los sabios y metafísicos presocráticos[4]. Marcel Detienne, al que tendremos que volver a citar, ha señalado (en *La invención de la mitología*), que tanto el mito y la mitología, desde sus orígenes, distan mucho de constituir una experiencia previa o ajena *tout court* a la racionalidad[5]. Asimismo según Ferrater Mora los presocráticos consideraron el mito de un modo ambivalente. Por un lado, descartaron el *mythos* en nombre del *logos*. Por otro, hicieron crecer este *logos* sobre el suelo de un previo *mythos*. (Un caso muy claro —añadimos por nuestra cuenta—, lo tenemos en el famoso *Poema* de Parménides). Lo más frecuente fue entrelazar los dos (*mythos* y *logos*), cuando menos en el lenguaje. "Los sofistas, en cambio tendieron a separar el mito de la razón, pero no siempre para sacrificar enteramente el primero, pues con frecuencia admitieron la narración mitológica como envoltura de la verdad filosófica"[6].

En la época clásica de la cultura griega se precisó el significado del término "mito" y fue Platón quien lo hizo. Así en la *República* 392a se nos dice: "…Por

---

[3] s. v. "mito". Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, pp. 664-667, (p. 664). Un diccionario de las religiones como el de Pedro Rodríguez Santidrián define la voz "mito" de la siguiente manera: "Del gr. *Mythos*: palabra, relato, mensaje, designio. Concepto y género literario muy estudiado en la filosofía, la lingüística e historia de las religiones. Se ha definido como«el resultado de la operación de la imaginación ingenua sobre los hechos de la experiencia». (Apud. Rodríguez Santidrián, P. 1989, p. 303). Esta misma cita de H. J. Rose (*A Handbook of Greek Mythology*, Londres, Methuen, 1928; *Mitología griega*, Barcelona, 1970; la cita está en pág. 22), puede verse en el apreciable prólogo de Manuel Fernández-Galiano a la obra de Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero. Diccionario de mitología clásica. (2 volúmenes). Dicho prólogo también pasa revista a algunas de las principales doctrinas sobre el mito. (1986, pp. I-XXIII, p. I).

[4] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director). Diccionario Espasa de Filosofía, 2003, pp. 594- 597 (p. 594). Sobre la Metafísica Presocrática véase confert. Bueno G. 1974.

[5] Detienne, M. Apud. Cano Cuenca, G. S. v. "mito", 2003, p. 594. (Ver referencia bibliográfica más completa en la primera cita de la nota 4).

[6] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, pp. 2236-2240, (p. 2237).

esta razón hay que poner término a semejantes mitos, no sea que creen en nuestros jóvenes una fuerte inclinación hacia la vileza.

—Sin duda.

—En tal caso ¿qué clase de discursos restan para delimitar aquellos que se deben relatar de aquellos que no? Ya ha sido expuesto, en efecto, cómo se debe hablar acerca de los dioses y acerca de los demonios, así como de los héroes y de los que habitan el Hades"[7]. Por consiguiente para Platón el mito es una narración sobre dioses, héroes y descensos al más allá[8].

Como sabemos también Platón es el primer filósofo académico y el primero que utiliza el término "mito", fundando también la "mitología", el estudio racional de los mitos, en el sentido en que todavía hoy la conocemos. "Curiosamente, la propia filosofía platónica no tiene reparos en utilizar mitos filosóficos. Durante el siglo VI y V a. C., *mythos* y *logos* fueron términos sinónimos, intercambiables. Cuando hablan de mitos, Píndaro y Herodoto utilizan la expresión *lógoi hieroi*, mientras que la expresión *mythos* se asociaba con connotaciones despectivas. Por otro lado, si acudimos a la etimología de la expresión, se constata que *mythos* significaba en la lengua griega «relato» en sentido amplio"[9].

Según acabamos de señalar Platón funda el estudio del significado de los mitos, de los relatos. Así al principio del *Fedro* (229b-230a) nos recuerda por boca de Sócrates la interpretación racionalista, ya habitual entre los sofistas, según la cual el mito es el revestimiento fantástico de un hecho real, prosaico y común (la fábula de Omitía, raptada por el dios Boreas, "significa" que una muchacha cae de la roca por una ráfaga de viento, etc.)[10].

Además la racionalización antigua del mito tuvo su representante más famoso en Evemero, siendo sus tesis aceptadas por los padres de la Iglesia, en relación a la polémica de éstos con el paganismo[11].

Por otra parte Aristóteles también utiliza la noción de "mythos". Así al comenzar la *Poética* (1447a) dice. "Hablemos sobre la poética, considerada en sí misma y en sus especies, y de la función de cada una de ellas, de cómo deben construirse los argumentos[1] para que la composición poética resulte conforme; después, de cuántas y cuáles partes consta, e igualmente acerca de los demás puntos pertinentes al mismo tema: y, como es natural, comenzaremos primero por los temas primeros"[12]. Asimismo sabemos que para Aristóteles los elementos constitutivos de toda tragedia son seis: "el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música"[13]. Además el más importante de estos elementos es el entramado de la acción, que constituye el argumento, pues sin acción no puede haber tragedia, aunque sí puede haberla sin caracteres. De igual forma las *peripecias* y el *reconocimiento* son los

---

[7] Platón. República 392 a, 1986, p. 159.

[8] Apud. s. v. "mito". Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, pp. 664-667, (p. 664)

[9] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 594. (Ver nota 4).

[10] Platón. Fedro, 229b-230a, 1983, pp. 281-283. También Apud. s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.

[11] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.

[12] Aristóteles. *Poética* 1447a, 1996, p. 221. En la nota 1, p. 220 del citado texto el traductor, José Alsina, afirma: "El término empleado por Aristóteles (μῦθος) se presta a varias traducciones. Hemos evitado el término, frecuentemente empleado por traductores, de *fábula*, que se presta a confusiones, y en lugar usamos ya *argumento*, ya *obra*, ya *tema*, términos que cubren muy bien, según el contexto, la expresión del autor".

[13] Aristóteles. *Poética* 1450b-1450a, p. 239.

elementos que integran el argumento, pues éste último es el principio y como el alma de la tragedia[14].

Entre los neoplatónicos también se abordó la cuestión de la naturaleza y las clases de mitos, así como su justificación. Destaca en este nuevo contexto la obra de Salustio que consideraba, en su tratado *Sobre los dioses y sobre el mundo*, "que los mitos pueden representar a los dioses y las operaciones efectuadas por los dioses en el mundo. Hay según Salustio, varias especies de mitos: los teológicos, los físicos, los psíquicos, los materiales y los mixtos. Los mitos teológicos (usados por los filósofos) son los esencialmente «intelectuales» e «incorporales», los que consideran a los dioses en su esencia. Los mitos físicos (usados por los poetas) son los que intentan explicar el modo, o modos, como los dioses operan. Los mitos psíquicos (también usados por los poetas) explican las operaciones del alma. Los mitos materiales son los propios de las gentes sin instrucción cuando pretenden entender la naturaleza de los dioses y del mundo. Los mitos mixtos son los usados por quienes enseñan o practican ritos de iniciación"[15]. En general para el neoplatonismo el mito escondía, expresándolas en forma alegórica, profundas verdades y enseñanzas morales[16].

La tesis anterior fue seguida por F. Bacon en *De sapientia veterum* y a ella se opone G. B. Vico. En realidad hay que decir que es con Vico con quien nace la ciencia del mito en los albores de la modernidad, "después de los intentos de la cultura humanista del Renacimiento de aplicar al mito una interpretación esotérica o cabalístico-mágica, intentos que, a partir de Pico della Mirandola, Giannozzo Manetti y Giordano Bruno, se prolongaron hasta la Ilustración (A.-J. Pernéty). Anticipando en más de un siglo los estudios de Ph. Buttmann y K. O. Muller, Vico defiende en la *Ciencia nueva* la autonomía del mito. Éste no tiene «sabias respuestas» que revelar, sino que expresa la concepción genuina del mundo propia de la humanidad primitiva. El mito se considera, pues, como un conjunto de materiales históricos, antropológicos y sociológicos y por eso es valorado a partir de la evolución de la mente y de las sociedades humanas. Una tesis análoga es la que sostendrá A. Comte en el s. XIX, sobre la base de su concepción positivista acerca del progreso humano y de sus diversas «edades»[17].

Por otra parte el interés por el estudio científico del mito se difunde a lo largo de la Ilustración, sobre todo a partir de los relatos de viajes (Ch. de Brosses - A.-F. Lafitau) y también con las primeras reflexiones filosóficas sobre la cultura "salvaje" (J. J. Rousseau). La interpretación del material etnológico, de la tradición clásica (objeto, desde siempre, del campo filológico) y de la tradición bíblica (ámbito de estudio de la exégesis testamentaria: G. E. Lessing y otros), dio lugar a dos corrientes fundamentales en el estudio de los mitos, que, teniendo en cuenta la variación y los cambios de sus contenidos históricos, llegan, en parte, hasta nuestros días: una corriente es la "racionalista", que aspira a la *explicación* del mito, y la otra es la "hermenéutica", que busca más bien su *comprensión*[18]. "Exponente típico del primer enfoque es C. F. Dupuies (*Origen de todos los cultos*, 1794) que intenta el descubrimiento de la «verdad»

[14] Aristóteles. *Poética* 1450b-1450a, pp. 239-241.
[15] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2237.
[16] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.
[17] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.
[18] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.

del mito, que puede considerarse como grado inferior, pero no heterogéneo, de la verdad racional. En las antípodas de esta posición se encuentra G. F. Creuzer, exponente del romanticismo místico de Heilderberg e influido por la *Filosofía de la mitología* de F. W. J. Schelling"[19]. Por cierto, si para Vico, como ya se ha apuntado, el mito es una "verdad histórica", un modo de pensar que tiene sus propias características y que condiciona, o por lo menos expresa, ciertas formas de vida humana básicas, identificando Vico el pensar mítico con el pensar "poético" (*Scienza Nuova*, VI), no es menos cierto también que para Schelling, "la mitología es una forma de pensamiento que representa uno de los modos como se revela el Absoluto en el proceso histórico: el mito es por tanto revelación divina (*Philosophie der Mythologie*, *passim*)"[20].

Mas siguiendo con Creuzer hay que señalar que éste reconoce en el mito el ropaje exterior de los símbolos originales, que contienen la eterna verdad del hombre y del mundo, a los que sólo puede acceder la intuición inmediata y no la ciencia y el pensamiento racional[21]. Como se ve, la influencia en él del idealismo del primer Schelling y su teoría de la intuición es clara[22].

"Medio siglo más tarde, J.J. Bachofen profundizó en estas tesis y afirmó que el mito encarna la lengua primordial (y por ello eterna) del hombre, delimitando así una dimensión metahistórica que encontrará una especial acentuación en nuestro siglo, en las obras de M. Eliade (*El mito del eterno retorno*, 1949) y de R. Guénon. Algo posteriores a Creuzer son las obras de Buttman (*Mythologus*, 1828) y de Müller (*Prolegómenos a una mitología científica*, 1825), que al afirmar la autonomía del pensamiento mítico, en cuanto éste representa una fusión entre forma expresiva y concepción del mundo propia de la humanidad mítica, abrieron el camino a una consideración simplemente histórica del material mitológico. La escuela histórica, en abierta polémica primero con Creuzer y luego con Bachofen, está ilustrada por la obra rigurosamente filológica de U. von Wilamowitz-Moellendorf (*La fe de los griegos*, 1931) por M. P. Nilson (*El origen micénico de la religión griega*, 1932) y otros"[23].

Desde el punto de vista de las relaciones entre pensamiento lógico y pensamiento mítico cabe destacar la concepción "naturalista" defendida por M. Müller (1823-1900) y su escuela, que se dedicó al estudio comparado de las religiones (los mitos son personificaciones fantásticas de fuerzas naturales y en particular astrales). La tesis de Müller además de combatida por los antropólogos culturales fue criticada por E. Cassirer que, después de Vico y Schelling, fue el filósofo que más sistemáticamente se dedicó la estudio del mito[24]. "En la *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-25) y en *Lenguaje y mito* (1925), Cassirer ilustra la autonomía semántica del simbolismo mítico, al cual corresponde un mundo propio y una esfera de vida propia. Estos productos de la creatividad del espíritu humano no pueden reducirse a categorías del pensamiento y de las verdades lógicas"[25]. Para este autor un mito puede ser

[19] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.
[20] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2237.
[21] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 664.
[22] Para un estudio de la significación *Materialista* del último Schelling véase la obra de Manuel F. Lorenzo. *La última orilla. Introducción a la filosofía de Schelling*. Prólogo de Gustavo Bueno. Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1989.
[23] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, pp. 664-665.
[24] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 665.
[25] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 665.

algo así como un "supuesto cultural"[26]. No importa entonces que un mito sea "fabricado" y que el "contenido" —generalmente en forma narrativa—, de un mito sea «falso», esto es, no corresponda a nada que haya efectivamente sucedido. Esta concepción del mito no está muy alejada de la de varios autores modernos —y muy distintos entre sí—, como Voltaire o Vico. "No se puede contraponer ni siquiera, sin embargo, la «verdad histórica» del mito —o el «mito como realidad histórica»— a su verdad «real». Históricamente hablando, es real todo lo que ha sucedido en una comunidad humana o, por lo menos, todo lo que contribuye a entender las estructuras sociales y culturales de esta comunidad. Por lo tanto, los mitos son «reales» en tanto que «históricamente reales»"[27].

De alguna forma puede hablarse del mito en general, esto es del concepto de "mito", o bien de diversas especies del mismo, teniendo en cuenta cómo ha sido abordado por diferentes disciplinas científico categoriales. Si se procede así se puede llegar a la conclusión de que los mitos tienen algo en común o —con más precisión desde un punto de vista gnoseológico— que es necesaria una Teoría de teorías del mito, que organice el diverso y plural material presentado por las diferentes disciplinas que de alguna manera se han ocupado del pensamiento mítico.

Por lo recién expuesto, y continuando con esta exposición general, tenemos también que recordar la importancia que tuvieron las nacientes ciencias psicológicas y etnológicas en el estudio del mito. Los trabajos de W. Wundt contribuyeron a establecer las conexiones entre pensamiento lógico y pensamiento mítico. Trabajos que a su vez estaban influenciados por el Positivismo y el Evolucionismo.

Ciertamente W. Wundt, después de Comte y Spencer, fue el más destacado exponente de esta tradición. Sostiene este autor "que el mito es un producto de la imaginación y que pertenece al mundo sentimental y representativo al que denomina «percepción mítica». El mecanismo mitopoyético estaría, sin embargo, fundado sobre un equívoco, porque los productos de la percepción mítica, que siempre son de por sí subjetivos, se trasforman ilusoriamente en percepciones objetivas, presentándose como realidades inmediatas. Por ello, el mito no contiene ninguna verdad porque se forma sobre todo en la esfera psicológica de las emociones (Wundt, *Psicología de los pueblos*, 1900-20). También L. Lévy-Bruhl (*Las funciones mentales en las sociedades inferiores*, 1910), tuvo presente la dimensión psicológica y afirmó que la invención mítica representa la «historia» sagrada propia de las sociedades inferiores, en las que predomina una carga sensible y mística de representaciones colectivas (*La mitología primitiva*, 1935). Sucesivamente en los *Cuadernos* (1949) Lévy-Bruhl vuelve a esta definición y se pregunta en qué sentido ha de entenderse la «verdad» de la historia mítica. Los mitos son historias que han ocurrido realmente, pero que han ocurrido en un tiempo, en un espacio, en un mundo, distintos del tiempo, del espacio y del mundo actuales, y sin embargo no menos reales. El problema que se plantea, entonces, es precisamente el de qué debe entenderse por «realidad», y la discriminación en torno a la cual se mueve para aclarar este problema es necesariamente la psicológica"[28].

Otra tradición que es obligado citar, también de pasada, es el Psicoanálisis. Sigmund Freud, a través del estudio psicodinámico de los sueños, hizo

[26] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2238.
[27] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2238.
[28] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 665.

incursiones en el campo de la Etnología y de la Teoría (psicológica) de la cultura (*Tótem y Tabú, El malestar de la cultura*, etc.). Como es sabido, según el psicoanálisis freudiano el sueño traduce los movimientos profundos del inconsciente, haciéndose así evidente que su lenguaje es análogo al de los mitos. Surge así el tema de la "proyección". A partir de esta hipótesis se concibe que sea posible descifrar el simbolismo particular del mundo mítico. "Por ello, se entiende el mito como una manifestación colectiva altamente elaborada del espíritu humano, del que revela (y al mismo tiempo esconde) ciertas tendencias inconscientes. Éste sería el sentido del mito de Edipo, en el que Freud reconoce la expresión dramática de un conflicto insoslayable en el desarrollo psíquico del individuo"[29].

Este camino, a la hora de pensar el mito, también lo siguieron los más famosos discípulos de Freud (G. Jung, K. Abraham, O. Rank y su obra *El Mito del Nacimiento del Héroe*, 1909, y Joseph Campbell con su *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, 1949).

Freud habría intentado descubrir el "lenguaje olvidado" de los mitos, mientras que su supuesta "ciencia de los sueños" serviría para revelar a los etnólogos y a los antropólogos, que el contenido manifiesto de un mito o de un símbolo cubre siempre un contenido latente que no aflora a la conciencia. Respecto a este tema es importante comprender un punto esencial en la teoría de lo "psíquico" que desarrolló Jung. Este autor parece afrontar precisamente el problema del contenido de "realidad" del mito. "La *conciencia* que forma lo «psíquico» junto al *inconsciente*, es, para Jung, la capacidad del hombre de referir al propio yo cosas, personas, situaciones, etc. Es, en otros términos, la condición individual de aprendizaje de la realidad externa, en relación con el sujeto; por lo tanto, los contenidos de la conciencia son objetivos. No obstante y éste es el punto esencial, constituyen una realidad psíquica subjetiva, es decir, una realidad que prescinde del juicio de valor ontológico sobre la existencia en sí del objeto que entra en el ámbito de la conciencia. Sin embargo, la realidad psíquica se hace objetiva cada vez con mayor claridad cuando a la hora de definirla incide también la presencia de un planteamiento idéntico en más individuos. En el mito surgen del inconsciente, y se actualizan, los «arquetipos», que son las formas constantes, las posibilidades de representación que se encuentran de forma similar y en todas partes (*La conciencia,* 1958)"[30].

Lo anterior apunta a uno de los problemas que se habían planteado diversos antropólogos: la semejanza y las analogías que se encontraban en mitos de distintas poblaciones y distantes entre sí. "Ya G. Bastian (citado en Th. Achelis, *La etología moderna*, 1896), se había lamentado de la «espantosa monotonía» de las ideas fundamentales de los hombres en todo el globo, y F. Boas, a su vez, decía que «nada parece viajar más deprisa y más fácilmente que las historias fantásticas» por el «hambre» que los hombres tienen de ellas y al mismo tiempo por su pereza a la hora de crearlas, lo cual justificaría la hipótesis de la «transmisión» y, por lo tanto, la presencia de las mismas ideas en lugares diferentes y distantes entre sí (*La mente del hombre primitivo*, 1911)"[31].

Otras dos grandes tradiciones que hay que citar son las de la escuela histórico-cultural y la Fenomenología de las religiones. Para la primera, la actividad fantástica y mitopoyética es también un estadio del pensamiento distinto del racional, pero también es "inferior" porque, en base a la teoría que

[29] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 665.
[30] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 665.
[31] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, pp. 665-666.

defendía el monoteísmo primordial, elaborada por Wilhelm Schmidt y sus seguidores, "el elemento religioso corresponde a necesidades especulativas y en los primitivos es relativamente íntegro, mientras que en las posteriores fases cíclico-culturales el elemento mitológico comienza a infiltrarse cada vez más en el elemento religioso hasta llegar a superarlo (*Manual de historia comparada de las religiones*, 1930)"[32].

Para Bronislaw Malinowski, en cambio, "el mito es una historia narrada para establecer una creencia, para servir de precedente en una ceremonia o ritual o para actuar de modelo de conducta religiosa o moral (*El mito como desarrollo dramático del dogma*, en *Sexo, cultura y mito*, 1962). Por lo tanto, la relación del mito con las estructuras sociales es múltiple, en el sentido que éste justifica y determina ciertas acciones (p. ej., los ritos) destinadas a resolver momentos de crisis, y fundamenta verdades morales y teóricas que actúan de guía para el grupo"[33].

Por otra parte dentro de la escuela Fenomenológica, y en lo referente al estudio del mito, hay que citar autores tan importantes como Rudolf Otto y G. Van der Leeuw. El primero considera el mito como una categoría de lo sagrado, de lo *Numinoso*, en su aparición histórica. Para el hombre primitivo todo está animado, lo cual no significa que tenga elaborada una teoría animista o panteísta del universo. Sucede simplemente que los primitivos reconocen claramente la vida fuera del hombre. "Los objetos, a su vez, se convierten en dioses, es decir en manifestaciones míticas, cuando se les aplica la categoría de lo «numinoso». Un relato se vuelve mítico cuando se inserta en el ámbito mismo de lo numinoso (*Lo sagrado*, 1917)"[34]. Igualmente Van der Leeuw, que se mueve también en el ámbito de la fenomenología de Otto, elabora una teoría del mito que tiene más en cuenta la relación entre mito y rito y, sobre todo, distingue en la presencia de la "palabra potente" la fuerza numinosa del mito. Para este autor el mito no es más que la palabra misma que, a diferencia de la palabra sacra, contiene un elemento adicional, que es la "configuración" o "forma". "El mito, pues, crea la realidad en un tiempo suyo propio que es lo fuera del tiempo y lo sin tiempo (*Fenomenología de la religión*, 1933)"[35].

Asimismo el etnólogo A. Jensen hace hincapié en la estrecha relación que existe entre mito y culto, siendo este hecho un elemento esencial en la mayor parte de las formas primitivas de religión. "Los actos de culto, según Jensen, no son más que «representaciones dramáticas» de los acontecimientos descritos en los correspondientes mitos; o bien el simple acto de relatar un mito puede convertirse en un acto de culto. Son los mitos los que tienden a realizar la naturaleza verdadera del hombre, haciéndole consciente de su origen divino y de su participación en lo divino (*Mito y culto entre los primitivos*, 1951)"[36].

---

[32] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666. Para una crítica a la doctrina del monoteísmo primitivo de Wilhelm Schmidt véase Bueno, Gustavo. *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*. Pentalfa Ediciones, 2ª edición (corregida y aumentada), Oviedo, 1996, pp. 22, 79, 96, 182, 247, 265.

[33] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.

[34] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666. Véase confert Otto, R. 1980. Para una crítica a la doctrina de lo "Numinoso" de Rudolf Otto y una reconstrucción desde el Materialismo Filosófico véase Bueno, Gustavo: *El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión*, 2ª edición (corregida y aumentada), Oviedo, 1996, pp. 80 (nota 80), 151-187.

[35] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.

[36] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.

Conjuntamente las tesis fenomenológicas desarrollaron su mayor consistencia de la mano de K. Kerényi, que colaboró con Jung acogiéndose a las premisas psicológicas que éste había propuesto. Pero sobre todo es obligado mencionar al gran historiador de las religiones Mircea Eliade (1907-1986), de cuya vasta obra destacamos aquí, en función de nuestra temática, su *Tratado de historia de las religiones*, junto con trabajos como *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, y *Mito y realidad*.

En su *Tratado de historia de las religiones* (1949), "Eliade propone una clara separación entre sagrado y profano y, en esta perspectiva, el mito se le presenta como uno de los «hechos sagrados» junto a los ritos, las formas divinas, las cosmologías, etc. Como todos los demás fenómenos de lo sagrado, el mito es para Eliade una hierofanía que posee a la vez un valor histórico y un valor arquetípico universal. Mitos «ejemplares» son, por ejemplo, los cosmogónicos, ya que contienen «el modelo arquetípico para todas las creaciones, sea cual sea el plano en que se desarrollen: biológico, psicológico o espiritual»"[37]. En *Mito y realidad* (1963) Mircea Eliade define la sempiterna importancia cultural del mito a través de cuatro notas principales: se trata de a) una narración (el vocablo griego *mythos* surge por primera vez en la epopeya ática y significa lo mismo que *logos*: «palabra» o «relato»), o historia sagrada que b), habiendo tenido lugar en un tiempo originario (el tiempo fabuloso «de los comienzos») y c) contando las hazañas de seres sobrenaturales (de ahí su carácter simbólico), d) es considerada como una «historia verdadera», esto es, concerniente siempre a «realidades»[38]. Según Eliade, el mito alude, pues, a una dimensión profunda y extraordinaria de sentido —una experiencia que está más allá del curso histórico habitual—, y que, lejos de agotarse o representar una experiencia "pasada" o ya superada, sirve de constante referencia legitimadora del presente. De este modo, la narración mítica habría estado —en principio—, estrechamente ligada a las culturas ágrafas[39]. La función principal del mito sería la de fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las acciones humanas significativas, de modo que suministren a éstas un modelo extratemporal y ahistórico cada vez que se trate de "hacer algo" de por sí inaccesible al aprendizaje empírico-racional[40].

Por otra parte para antropólogos como Malinowski (*El mito en la psicología primitiva*) y en general para todos los antropólogos y sociólogos "funcionalistas", a pesar de algunas diferencias de método (E. Durkheim, M. Mauss, A. R. Radcliffe-Brown), los mitos elaboran reglas íntimamente relacionadas con las estructuras sociales empíricamente consideradas. Malinowski, siguiendo al sociólogo francés Durkheim, se ocupa de estudiar las funciones legitimadoras y jerárquicas que el mito cumple dentro de un orden social. Así la historia y el sentido que el mito pone de manifiesto dan cuenta de los orígenes y brindan expectativas de futuro a los miembros de una sociedad. Este autor "destaca, pues, que la función básica de los mitos es la de revalidar y subrayar la

[37] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.

[38] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, pp. 594-595. (Ver nota 4). Ver directamente Eliade, M. 1978, p. 13.

[39] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 595. (Ver nota 4)

[40] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.

importancia de las instituciones"[41]. Frente a esto, Kerényi, que estuvo orientado por el magisterio de Rudolf Otto y por el gran etnólogo alemán Frobenius, presenta una concepción autónoma del mito, entendido como forma en sí misma completa, análoga a la forma musical (*Introducción a la esencia de la mitología*, 1940-1941). "Los mitologemas constituyen una especie de material originario que la fantasía mitopoyética elabora siguiendo reglas que no pueden reconducir ni a la «evolución histórica», ni a las estructuras sociales empíricamente consideradas"[42]. El mito desarrolla una función simbólica propia que consiste en «fundamentar» (*begrüden*), es decir, situar al hombre dentro del cosmos que le es propio y a partir del cual adquiere sentido su existencia. Frente a la escuela que ve en el mito la expresión de fuerzas trascendentes, extrahumanas, Kerényi considera el mito como una realidad cósmica y humana a la vez. Los dos términos, hombre y mundo, pensamiento y realidad, que el racionalismo científico-histórico considera distintos, se determinan recíprocamente en una unidad «originaria» y «arquetípica» (aquí interviene la influencia de Jung), a la cual nos podemos acercar sólo mediante la «escucha» y la «participación intuitiva» (*Einfühlung*) de tipo fenomenológico. Es mediante esta vía que se puede revivir la fuerza plasmadora de los símbolos míticos y su peculiar capacidad de dar al hombre una «ampliación de conciencia», relativa a las experiencias originarias que siempre lo acompañan (vida y muerte, amor y odio, pérdida y reencuentro, etc.)[43].

Desde el punto de vista de las relaciones entre mito e historia hay que destacar a lo eruditos italianos estudiosos del fenómeno mítico. Así R. Petazzoni se remite a los temas expuestos por Vico sobre la fantasía mitopoyética como función del espíritu, haciendo hincapié, sin embargo, en la autonomía y en los aspectos creativos de interpretación de la realidad contenidos en el mito. "Pettazzoni subraya la importancia del problema de la «verdad» o de la «realidad» del mito y afirma que el mito no es ficción ni fábula, sino historia verdadera: por su contenido, en cuanto que éste es una narración de hechos ocurridos en una condición antecedente y determinante de la realidad actual, y por su carácter sacro ya que pone en movimiento formas sacrales útiles al grupo a través de los reflejos rituales (*Verdad del mito*, 1947-48)"[44].

Una mención muy especial merece la escuela estructuralista y más concretamente la obra de Claude Lévi-Strauss, con su importante serie *Mitológicas*, (*Lo crudo y lo cocido*, 1964; *De la miel a las cenizas*, 1967; *El origen de las maneras de mesa*, 1968). Coincide este autor con el filósofo Ernst Cassirer (vid. supra) en revalorizar la importancia de la función productora de los mitos. También se opone como éste a las concepciones puramente históricas y sociológico-descriptivas del mito. Influenciado por Marx y Freud, "Lévi-Strauss aboga por una comprensiva holista y relacional de las distintas narraciones míticas enfatizando su valor comunicativo. Una de sus tesis es que, pese a la distancia temporal y geográfica, las estructuras internas de los sistemas míticos son muy semejantes. Aunque las variantes o versiones de un mito puedan dejar entrever cambios en el significado superficial, lo importante es detectar su estructura de fondo. Por otro lado, el mito es síntoma y reflejo de un problema

[41] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 595. (Ver nota 4.)
[42] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.
[43] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 666.
[44] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 667.

latente"[45]. Además Lévi-Strauss reconoce que un mito cambia en el curso de una historia, produciéndose numerosas variantes. Es posible también que los cambios en las estructura de un mito den lugar a que se desintegre, o a que se convierta en otro mito. Pero dentro de un cierto ámbito de variantes un mito posee una estructura independiente inclusive de sus contenidos específicos, es decir, de los tipos de entidades a las que el mito se refiere, o acerca de las cuales introduce sus narraciones[46]. "Fundamental en el mito es un sistema de oposiciones o «dualidades». Los elementos básicos de que se compone son los llamados «mitemas», los cuales se combinan en distintos niveles hasta constituir un sistema. Aunque los mitos no son estructuras lógicas, su constitución, desarrollo y transformación están sometidas a reglas operacionales que pueden expresarse lógicamente. No hay, por lo demás, análisis estructural de un solo mito, sino siempre de grupos de mitos. Lévi-Strauss rechaza las interpretaciones de los mitos como explicaciones de fenómenos naturales, como expresiones de actitudes psíquicas y hasta como formas simbólicas. Aunque hay relaciones entre mitos y realidades sociales, no son relaciones causales. En último término, las estructuras míticas son estructuras «innatas» de la mente, es decir, conjuntos de disposiciones con reglas propias"[47].

En definitiva este autor demuestra cómo todo mito puede ser representado mediante una matriz, en la que cada elemento figura en una columna horizontal y en una columna vertical (en analogía con una partitura musical). Las narraciones míticas son expresión del pensamiento mítico, y éste lleva a la comprensión de los valores y de las relaciones inmanentes a toda la narración. En realidad, el pensamiento mítico procede a partir de la toma de conciencia de algunas oposiciones y tiende a su mediación progresiva, o mejor, el objeto del mito es proporcionar un modelo lógico para resolver una contradicción[48]. En los mitos, que por lo tanto no se consideran en relación con los elementos aislados (de contenido) que entran en su composición, sino en relación con la manera en la que tales elementos aparecen combinados entre sí, se deben descubrir las "«unidades constitutivas» o elementos que corresponden a los elementos estructurales del lenguaje, es decir, los «mitemas» (*Lo crudo y lo cocido*, 1964)"[49]. Las estructuras míticas, una vez identificadas, no tienen, sin embargo, un solo valor identificador, sino que pueden revelarse a más niveles de interpretación, esto es, pueden comprenderse en base a diversos códigos. A ello se añade la particularidad de los contextos específicos sobre los que ha insistido G. Dumézil (*Mito y epopeya*, 1973), en su esfuerzo por conciliar el método estructuralista con la compresión bachofeniana del mito según criterios que no pueden reducirse a la "explicación" científica. "La dinámica interna de las estructuras míticas se presenta pues como un vehículo lógico destinado a superar las contradicciones, las dualidades o bipolaridades que son las formas de representación y expresión universales del pensamiento (*El pensamiento salvaje*, 1962)"[50].

Respecto a la relación entre el estudio del mito y la ciencia Lévi-Strauss piensa que "no existe en realidad una especie de divorcio entre mitología y ciencia"[51], pues estábamos casi ciegos en el estudio de los mitos hasta que la

[45] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 595.
[46] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2238.
[47] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2238-2239.
[48] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 667.
[49] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 667.
[50] s. v. "mito" en Enciclopedia de la Filosofía Garzanti, 1992, p. 667.
[51] Lévi-Strauss, Claude. 1987, p. 44.

idea de las operaciones binarias devino en un concepto familiar para todos. Con esto no se está poniendo en pie de igualdad la explicación científica y la explicación mítica. "Lo que afirmo —matiza este estudioso—, es que la grandeza y la superioridad de la explicación científica no sólo residen en las realizaciones prácticas e intelectuales de la ciencia sino también en el hecho, de que la ciencia no sólo está preparada para explicar su propia validez, sino también aquello que, en cierta medida, es válido en el pensamiento mitológico"[52].

Particularmente interesantes nos parecen las apreciaciones de Lévi-Strauss respecto a las relaciones entre mitología e historia. Así entiende que "la mitología es estática: encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia, que, evidentemente, es un sistema abierto.

El carácter abierto de la historia está asegurado por las innumerables maneras de componer y recomponer las células mitológicas o las células explicativas, que originariamente eran mitológicas, lo que nos demuestra que usando el mismo material, porque en el fondo es un tipo de material que pertenece a la herencia común o al patrimonio común de todos los grupos, de todos los clanes o de todos los lenguajes, una persona todavía puede conseguir elaborar un relato original para cada uno de ellos"[53]. Según Lévi-Strauss en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas, y que por lo tanto carecen de archivos, la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza, que el futuro permanecerá fiel al pasado. Confía este analista en que algún día el estudio de la historia se conciba no ya de forma separada respecto a la mitología, sino como una continuación de ésta. Por otra parte Lévi-Strauss insiste en comparar la mitología con el lenguaje y más en concreto con la música[54].

Siguiendo con esta introducción general hay que mencionar también a Roland Barthes, que en su obra *Mitologías* (1957) afirma que el mito es un habla[55], y que no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo refiere: los límites son formales, no sustanciales, pues todo puede ser un mito. El estudio de los mitos pertenece al campo de la Semiología, que es una ciencia de las formas, puesto que estudia las significaciones independientemente de su contenido[56]. La mitología forma parte de la Semiología como ciencia formal y de la ideología como ciencia histórica[57]. El mito se sostiene sobre un esquema tridimensional de significante, significado y signo, y en definitiva es un metalenguaje que habla de otro lenguaje[58]. Para Barthes el concepto es un elemento constituyente del mito y la forma de éste no es un símbolo. Además el mito no oculta nada, pues su función es la de deformar no la de hacer desaparecer. Otras características del mito según este estudioso son las siguientes: es un valor cuya función no consiste en que sea verdadero, es un palabra robada y devuelta, su significación es completamente arbitraria y contiene fatalmente una dosis de analogía. El mito es un sistema ideográfico

[52] Lévi-Strauss, Claude. 1987, p. 45.
[53] Lévi-Strauss, Claude. 1987, p. 63.
[54] Lévi-Strauss, Claude. 1987, pp. 65,73, 75, 77. Véase una introducción general a la teoría del Mito de Lévi-Strauss en el artículo de Celia Amorós, s. v. "Mito", en Quintanilla, Miguel Ángel, 1979, pp. 319-322. También en Bolívar Botía, Antonio. 2001, pp. 31-81.
[55] Barthes, Roland, 1983, p. 199.
[56] Barthes, Roland, 1983, pp. 199-200, 202.
[57] Barthes, Roland, 1983, p. 203.
[58] Barthes, Roland, 1983, p. 206.

puro en el que las formas están todavía motivadas por el concepto que representan, aunque no recubren la totalidad representativa. Además el mito no oculta nada ni pregona nada. No es ni una mentira ni una confesión, es una inflexión. Lo fundamental del concepto mítico es el de ser apropiado. Por último también hay que señalar que para este autor el mito es un habla excesivamente justificada, cuyo mayor poder es el de su recurrencia. Los hombres no están respecto del mito en una relación de verdad, sino de uso[59]. En suma, "los mitos no son otra cosa que una demanda incesante, infatigable, una exigencia insidiosa e inflexible de que todos los hombres se reconozcan en esa imagen eterna, y sin embargo situada en el tiempo, que se formó de ellos en un momento dado como si debiera perdurar siempre. Porque la naturaleza en la que se encierra a los hombres con el pretexto de eternizarlos no es más que un uso, y es justamente ese uso, por más difundido que esté, el que los hombres necesitan dominar y transformar"[60].

En otro orden de cuestiones —y para ir ya rematando este genérico subapartado—, hay que mencionar que en el ámbito de la filosofía la oposición irreconciliable entre Mito y Razón fue ejemplificada por la *I*lustración francesa, y previamente la había mantenido Francis Bacon con su doctrina de los "ídolos". De igual forma el positivismo de Comte, y su teoría de los tres estados (teológico, metafísico y positivo), subraya que la marcha natural del conocimiento humano tiene un orden, que camina hacia el "objetivo último de la «doctrina unificada de la ciencia». El estado teológico, autentica infancia de la humanidad, marcado por el fetichismo y la imaginación mítica, sería una fase primitiva, ignorante de las causas reales y, por ende, aún sumida en la fase precientífica. No en vano Max Weber ha definido el fenómeno de la racionalización occidental del mundo como un paulatino proceso de «desencantamiento» (*Entzauberung*)"[61].

Igualmente H. G. Gadamer, en su famosa obra *Verdad y método* (1975), ha cuestionado la unilateralidad del discurso ilustrado, haciendo hincapié en la importancia ontológica y lingüística del prejuicio y de la historicidad. Desde la Hermenéutica se subraya, que la unilateral y bipolar oposición moderna entre **I**lustración y Romanticismo es una nueva versión de la sempiterna lucha entre mito y razón. "Mientras que la imagen científica del mundo, pertrechada con la experiencia metódica, se comprende a sí misma como la disolución de la imagen mítica del mundo, la importancia del mito se ha visto injustamente degradada"[62].

Asimismo Hans Blumenberg, en su decisiva obra *Arbeit am Mythos* (*Trabajo en el mito*), siguiendo una tesis ya esbozada por Lévi-Strauss y por Adorno y Horkheimer, critica el discontinuismo de los que hablan de un paso del *mito* al *logos*, y reconcilia la oposición entre ambas nociones. Se arguye "que el propio mito *ya* es razón, habida cuenta de que se trata de un discurso que consigue dotar de sentido a un contexto natural hostil, cuando no indiferente. Blumenberg sostiene que el mito es fruto de la curiosidad cognoscitiva humana y procede de la angustia del hombre ante su existencia y su desamparo originario. Según este planteamiento, la mitología es un procedimiento discursivo complejo cuya

[59] Barthes, Roland, 1983, pp. 210-216. 218-220, 222-229, 238-240.

[60] Barthes, Roland, 1983, p. 251.

[61] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 595.

[62] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, I: p. 595. Gadamer, Hans-Georg. 2003, pp. 115, 118 ss, 128, 152, 180, 340, 420, 592, 602, 611, 635. II. 39, 41, 76, 85, 104, 126s, 327, 356, 368.

función más importante es mantener esas amenazas de destrucción alejadas del individuo o de la comunidad"[63].

El interés renovado por el mito en el último siglo —desde Lévi-Strauss a Blumenberg, desde la antropología a la teología—, alude a las propias carencias del progreso desbocado de la razón instrumental, que según autores como Otto Marquard necesitaría siempre una renovación y una "compensación" de sentido a través de la confrontación con lo "otro". También Leszek Kolakowski, en su estudio *La presencia del mito* (1972), relaciona la fuente de sentido inherente al mito con una dimensión de esperanza consustancial al hombre. "Frente al carácter reductor (de lo complejo a lo elemental) y disolvente de la racionalidad científica, el mito, en cuanto refleja una experiencia sintética y significativa de totalidad, brinda una posibilidad de legitimación radicalmente ajena a la descomposición analítica del mundo"[64].

Además hay que recordar que fueron los filósofos idealistas y románticos alemanes (los Schlegel, Novalis, Hölderlin, Schelling y el joven Hegel) quienes, reaccionando contra la seca positividad de la religión cristiana, que había perdido su poder sintético con su discurso contrario a mito, comenzaron a librar en su época un combate a favor de la resurrección de una nueva mitología de la razón, que disolviese las progresivas escisiones del mundo moderno y que sintetizase intuición y concepto, y, más poéticamente, pasión y razón.

No hay que olvidar tampoco la línea de pensamiento que va del joven Hegel a Nietzsche. El primero redactó (quizá con la ayuda de Hölderlin y Schelling), *El más antiguo programa de sistema del Idealismo alemán* (1797). Esta tradición romántica, que pasa por Schelling y Georg Creuzer (*Symbolik und Mythologie der älten Völker* ,1810-1823), sin olvidar en la música a Richard Wagner, buscaba reconciliar, precisamente a través de una nueva mitología, la "sociedad dividida" entre una clase intelectualmente superior y un pueblo sumido en la incultura[65].

No obstante fue Nietzsche en su obra *El nacimiento de la tragedia* (1872) quien más subrayó, frente al positivismo cientificista, la necesidad cultural del mito en oposición al desarrollo parcial de una racionalidad unilateralmente instrumental. "Siguiendo los planteamientos estéticos de Wagner, Nietzsche aboga en esta obra por recuperar y volver a conferir valor a ese hábitat mítico mancillado por la visión ontoteológica de la racionalidad occidental. La intención nietzscheana, adelantando lo que se ha dado en denominar la «dialéctica de la *I*lustración», posee un doble movimiento: por un lado, enfatizar, frente al nihilismo historicista, la labor mítica como totalidad vital de sentido (dimensión que se retrotrae al Romanticismo) y, por otro, mostrar el carácter «mítico» de una racionalidad analítica embebida en sí misma"[66]. Nietzsche se sirve de la alianza agónica y de la oposición entre Apolo y Dioniso, dos divinidades helénicas en cuya relación de tensión florece la tragedia. El proceso de desvalorización mítica hundiría sus raíces en el optimismo unilateral de cuño racionalista e intelectualista iniciado, en el ámbito de la Filosofía, por Sócrates y en consecuencia por Platón, en el ámbito del arte por la banalización del espíritu

[63] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, pp. 595-596.

[64] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 596. Confert. Kolakowski, Leszek. 1990.

[65] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 596.

[66] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, pp. 596-597.

trágico acometida por Eurípides, y en el mundo de la religión por el Cristianismo y su moral de esclavos como forma degradada de platonismo vulgarizado[67].

Una posición claramente "ilustrada", pero opuesta al positivismo y en algunos aspectos cercana a Nietzsche, es la representada por Adorno y Horkheimer con su obra *Dialéctica de la Ilustración* (1942). Influido por autores como Marx, Freud y Weber este trabajo constata en tonos pesimistas el fenómeno de la destrucción de la razón, como realidad singular y paradójica de autodestrucción. El ejemplo más palmario sería la barbarie y el genocidio perpetrado por los nazis. Para estos autores lo que ha de ser sometido a crítica no es lo *irracional per se*, sino la propia razón ilustrada misma, cuando fosilizada se trueca en superstición y dogma. "La fe dogmática en la racionalidad unilateralmente científica deviene mito en cuanto, buscando el dominio exclusivo de la naturaleza, «cosifica», siguiendo criterios positivistas, el pensamiento e incapacita a los sujetos para trascender el círculo vicioso del *statu quo*. Incluso la «Ilustración consecuente —dirá Adorno— se trueca en mitología en el momento en el que […] interrumpe la reflexión creyendo en la existencia de lo dado en última instancia»"[68]. Ya Walter Benjamin en su *Obra de los pasajes* había hecho un diagnóstico parecido al de Adorno y Horkheimer, pues había mantenido la tesis de que la esencia de la modernidad se cifraba únicamente en la desmitificación y desencantamiento del mundo social. Este proceso ya había sido advertido por Weber cuando constató cómo, en el mundo contemporáneo, el problema de los valores iba a quedar reducido a un arduo combate librado entre los "dioses" y los "demonios" particulares. Para Benjamin el nuevo encantamiento del mundo occidental actual se reduciría a la primacía de la forma mercancía y al asedio publicitario.

Siguiendo esta tradición, y continuando con el problema de la desmitificación de la razón, hay que citar también a J. Habermas, que en El *discurso filosófico de la modernidad* muestra su preocupación por la escisión de la sociedad moderna. Así la metacrítica del proyecto ilustrado, en primer término concebida como respuesta a la pérdida de unidad, "ha terminado atrofiando y neutralizando, en algunos casos a su pesar, el legado emancipatorio e ilustrado —aparición de la posmodernidad— con la entrada en escena de Nietzsche y su revalorización del dios helénico Dionisos"[69].

En otro orden de cosas hay que decir que el estatuto epistemológico del mito fue debatido, dentro de la tradición anglosajona, en el diálogo entre Frazer y Wittgenstein. El primero en su magna y clásica obra *La rama dorada* trata de explicar racionalmente y, en esa medida censurar —observando errores—, las costumbres irracionales de los pueblos salvajes o distintos. Frente a esta posibilidad de explicar las prácticas y de crear patrones conmensurables Wittgenstein sostiene que sólo es posible describir las distintas formas de vida[70]. Igualmente Quine ha sugerido que "todos los supuestos epistemológicos básicos —trátese de mitos *stricto sensu* o de concepciones tales como la de que existen objetos físicos, la de que lo que hay son fenómenos, etc.— son de índole «mítica», esto es, pueden ser tratados como mitos. Según Quine, estos «mitos»

[67] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 597. Confert. Nietzsche, F. 1978; Nietzsche, F. 1983; Nietzsche, F. 1986.

[68] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 597. Confert. Adorno y Horkheimer. 1994.

[69] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 596.

[70] Cano Cuenca, Germán, s. v. "mito" en Muñoz, Jacobo (director), 2003, p. 597. Confert. Frazer, J. G. 1991.

pueden diferir entre sí grandemente en lo que toca a su grado, pero tienen la misma naturaleza —o ejercen análoga función"[71].

Por último, y para referirnos al ámbito de la filosofía española y hecha en España, hay que citar al filósofo Gustavo Bueno, que ha puesto de nuevo recientemente en circulación el vocablo "mito" en obras tales como *El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura* (1996), *El mito de la Izquierda. Las izquierdas y la derecha* (2003), *El mito de la felicidad. Autoayuda para desengaño de quienes buscan ser felices* (2005) y *España no es un mito*. *Claves para una defensa razonada* (2005).

En la primera de ellas, *El mito de la cultura*, se pretende, más que desmitificar, analizar la estructura mitológica de la Idea de cultura, así como el origen y las implicaciones principales de una tal Idea[72]. El autor parte de aceptar la primera acepción del término mito que podemos encontrarnos en los diccionarios, (mito: fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa). No obstante se hacen algunas matizaciones críticas muy importantes. Así se recela de las "mitologías de las mitología" de corte psicoanalítica (Freud, Jung) y de las estructuralistas (Lévi-Strauss o Detienne) efectuadas en nombre de una nueva "ciencia de la mente". Denuncia Bueno el mentalismo de quienes apelan a "legalidades inmanentes" a la conciencia, o al cerebro humano, a la hora de estudiar los laberintos de la fantasía, ya que la mente no es una cosa entre las cosas, sino un sistema de operaciones con las cosas. Se afirma pues, que "las «leyes de los mitos» son las mismas leyes operatorias (las leyes del «logos»), repetibles por tanto, que presiden nuestras manipulaciones con las cosas, sólo que aplicándolas en condiciones *sui generis* que llevan a veces a los hombres a los límites de la estupidez (*euéthes… lógos*), según dice Aristóteles"[73]. Además hay ilusiones que no son míticas y hay mitos que no son ilusiones. Igualmente la estructura de un mito no se reduce siempre a la génesis que lo constituyó. Asimismo hay relatos míticos que sugieren una "apariencia de explicación", mientras que otros, como algunos bíblicos (por ejemplo el del origen de Eva a partir de la costilla de Adán), se han interpretado *ad litteram* durante siglos y siglos. En este último caso la "des-mitificación" se habría producido al convertir el mito en dogma, tratándose de una desmitificación ascendente pues el mito toma la apariencia de un *logos* en el momento mismo de convertirse en el citado dogma. Por esta razón volver a desmitificar un dogma es mitificarlo, es decir presentarlo como un mito. Se entiende así, que "si suponemos que «mito» arrastra la connotación crítica, en los casos en los cuales la arrastra, decir de un relato que es un mito es cualificarlo formalmente de un modo crítico, es tanto como afirmar que ese relato no es «demostrativo» […] Dicho de otro modo, lo que aquí se desmitifica es propiamente la consideración estilística (etic) del relato como si él tuviera una intención dogmática susceptible de ser percibida críticamente como un mito por el exégeta"[74].

De igual forma sostiene Bueno que la desmitificación no es, en ningún caso, interpretable como una cruzada racionalista contra el mito, puesto que esta cruzada constituiría otro mito. El embrollo y las paradojas sobre el mito y la desmitificación surgen de oponer el término *mito*, como si fuera unívoco, al *logos*, tal y como hiciera W. Nestle en su clásico libro *Del mito al logos* (1952). Mucho más acertado es pensar que "el mito es, por lo menos, un género con muy diversas especies o, mejor aún, un análogo con modos muy diversos, entre

[71] s. v. "mito" en Ferrater Mora, José. 1991 (cuatro volúmenes), vol. III, p. 2239.
[72] Bueno, Gustavo. 1996, p. 20.
[73] Bueno, Gustavo. 1996, p. 21.
[74] Bueno, Gustavo. 1996, p. 24.

otras razones porque sus relaciones con el logos son también muy diversas. Y aun cuando la palabra *mito* conlleva siempre, como hemos dicho, una intención crítica, orientada a mantener las distancias entre el mito y el logos demostrativo, esta intención puede mantenerse sin que ella presuponga una crítica generalizada «a favor del logos»; la crítica podría estar orientada «a favor del mito». Por lo menos, a favor de algunas especies o modos de mitos, en tanto en cuanto se consideran, por ejemplo, como alternativas distintas al logos, unas veces cooperantes con el logos y otras veces incluso dotadas de un alcance superior. De suerte tal que pudiera decirse que el mito, al menos algunas de sus especies, está por encima del logos, como si fuese un logos que se ha calzado las botas de siete leguas de la fantasía mítica, o por cualquier otra razón. En cualquier caso, no es posible olvidar que el fundador de la filosofía racionalista, Platón, fue al mismo tiempo el mayor defensor y cultivador de los mitos (de algunas especies de mitos); y en ello no disintió Aristóteles, cuando decía que el filósofo es amante de los mitos «porque le gusta lo maravilloso». Cabe reconocer, en efecto, la capacidad de algunos mitos —pongamos por caso, el mito de la caverna platónica— no ya para ir más allá de los caminos del logos, sino para envolverlos, coordinarlos y hacerlos posibles. Son los mitos filosóficos, o los mitos constituyentes de la propia racionalidad práctica"[75].

Consideramos este amplio párrafo como muy importante para la elaboración de una teoría del Mito desde el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno.

Este autor reivindica además la condición de muchos mitos como oscurantistas (así el mito de la raza aria o el mito del proletariado universal), cuyos contenidos han de ser considerados como ilusiones prácticas. Desmitificar estos mitos, de la primera mitad del siglo XX, será destruir sus pretensiones de mitos trascendentales para la vida política de Alemania o del mundo respectivamente, será también demostrar su condición de oscurantistas y utópicos.

Por otra parte Gustavo Bueno en *El mito de la izquierda* vuelve a insistir, frente a Nestle, en que el *mito* es ya un *logos.* Por ejemplo una explicación "causal" aunque errónea de algún hecho o disposición de hechos, como es el caso de los mitos *etiológicos* (por ejemplo el mito de Atlas). El mencionado mito habría sido superado por el *logos* más abstracto que nos ofrece Anaximandro, pero éste seguiría siendo en sí mismo falso.

"Y si el *mito* es ya un *logos*, se debe a que el mito es, ante todo, una construcción lingüística, y por tanto una construcción sometida al *logos*, o *lógica*, del lenguaje. […] El mito es una construcción lingüística, que presupone ya un lenguaje de palabras «de primer orden», llamémosle prosaico. Un lenguaje gramaticalizado que lleva adelante funciones expresivas y apelativas en las cuales están «embebidas», sin duda, ciertas funciones representativas; invenciones protomíticas, como las que puedan atribuirse al mero hecho de expresar el movimiento con consonantes vibrantes, o señalar apelativamente a lo que es grande con palabras que contienen la vocal «a», y a lo que es pequeño con palabras que contienen la vocal «i»"[76]. Además el mito compone una representación sobreañadida al campo real, al cual ha de ir referido directa o indirectamente; por ello el mito aparece con ese coeficiente de meta-realidad (ya sea inferior, ya sea superior a la realidad) en virtud del cual quien *cuenta* el mito puede saber, aunque no siempre lo advierta, que no está moviéndose en el terreno inmediato y perentorio al que se refiere el lenguaje prosaico de primer orden. Por eso el mito se cuenta en voz baja o con voz en falsete.

[75] Bueno, Gustavo. 1996, p. 25.
[76] Bueno, Gustavo. 2003, p. 13.

"Por ello, la primera acepción del término «mito» es la de algo inventado, o sobreañadido a lo que aparece en el primer plano de la evidencia; lo que no significa que el contenido representado por el mito haya de ser falso o engañoso; porque podría encerrar una verdad arcana más profunda *revelada* al rapsoda. Mito es pues, sencillamente, un relato representativo que no tiene evidencia inmediata y que, por tanto, se distancia de ellas. Mito no se opone por tanto a *logos* cuanto a realidad inmediata; y por ello «mito» es ya, en cierto modo, un concepto crítico, porque se distancia de todo aquello que se presenta con evidencia inmediata, propia, por ejemplo, de las descripciones de un testigo de vista o de la expresión de proyectos, planes o programas propuestos para ser ejecutados (aunque sean utópicos)"[77].

Abundando más aún en el tema del mito, distingue Bueno entre las funciones explicativas o interpretativas y las funciones pragmáticas del mismo, existiendo tres efectos generales: el efecto de los mitos luminosos o esclarecedores (como el mito de la caverna de Platón), el efecto de los mitos oscurantistas o confusionarios (que podemos ejemplificar con el mito de la creación de Adán como primer hombre a partir del barro, o de Eva a partir de una costilla de Adán), y, por último, los mitos ambiguos o claroscuros, que son aquellos que admiten interpretaciones opuestas (así el de los tres anillos de *Nathan el Sabio*, de Lessing). Desmitificar un mito oscurantista es una tarea necesaria, pero desmitificar un mito luminoso es una tarea absurda, porque equivale a cegar la luz que se supone emana de él[78].

Respecto a la relación entre ideología y mito sostiene Bueno, que se entiende por ideología "un sistema de ideas socializadas cuya pretensión de verdad es mantenida en la medida en que se representan o canalizan los intereses de un grupo social *en tanto éste se opone a otros grupos sociales*"[79]. Fue Carlos Marx el que desarrolló la concepción dialéctica de las ideologías como representando intereses de grupos enfrentados. Una ideología no es falsa necesariamente porque sea partidista y toda filosofía —afirma Bueno—, es una ideología, porque una concepción del mundo sólo puede estar formulada desde alguna parte; pero no toda ideología es filosófica: Las ideologías filosóficas deben mantener por lo menos la forma dialéctica, es decir, el reconocimiento, reexposición y crítica de las ideologías opuestas[80].

Por último Bueno subraya, que "las ideologías no tienen por qué asumir la forma de mitos, ni siquiera de mitos abstractos. Una ideología puede adoptar la forma de una *doctrina* organizada según una sucesión abierta y lógica de proposiciones: Pero si bien las ideologías no tienen por qué adoptar la forma mítica, 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"[81].

---

[77] Bueno, Gustavo. 2003, p. 14.

[78] Bueno, Gustavo. 2003, pp. 15-16

[79] Bueno, Gustavo. 2003, p. 16. Las cursivas son del autor.

[80] Bueno, Gustavo. 2002, pp. 16-17.

[81] Bueno, Gustavo. 2002, p. 17. En *España no es un mito* vuelve Bueno en la Introducción a referirse al sentido de "mito". Así la cuarta acepción del Diccionario de la *Real Academia Española*, y que nosotros también hemos citado, es la de mito en su sentido más vulgar y despectivo ("Mito=persona o cosa a las que se atribuyen cualidades o excelencias que no tienen, o bien una realidad de la que carecen"). Frente a los que consideran a España como un "mito", según esta cuarta acepción, está escrito este libro de Bueno. Bueno, Gustavo. 2005, p. 9.

Mito en el sentido en el que nosotros lo vamos a emplear: Las tesis de Detienne, Veyne y Brisson

Después de esta revisión general sobre la problemática del mito vamos a centrarnos de forma mucho más específica en la obra de Platón y más en concreto en el *Banquete*. En Platón porque la autoridad de grandes expertos en filosofía e historia antigua, como Marcel Detienne, Paul Veyne y Luc Brisson, coincide en señalarlo como el primero que utiliza el término "mythologia". Igualmente Giovanni Reale subraya la importancia del "mythos", en sinergia con el "logos", en el desarrollo estructural de las doctrinas no escritas de Platón. En España los estudios de Santiago González Escudero y Carlos García Gual también inciden en la importancia del mito en la obra platónica. El hecho de escoger el diálogo de madurez el *Banquete* se debe a que su análisis nos ha de servir de prueba, de ensayo, para el que después haremos de la película de John Ford *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960). Además estamos convencidos de que en ambos casos se trata de relatos (*mythos*) que tienen su propia lógica interna, y en el que los principales personajes ejercen y desarrollan su "logos" argumentativo entremezclado íntimamente con el discurrir general de su envoltorio narrativo, en este caso mítico. En las dos obras también se presentan similitudes en su elaboración a pesar de las diferencias de formato, pues una es una obra escrita y la otra una película y están separadas por más de dos mil años de Historia Occidental. Por último, y como comprobaremos, también en las dos (el diálogo el *Banquete* y el film *Sergeant Rutledge*) se construye un prototipo válido de héroe[82]. En definitiva lo que buscamos es hacer un análisis gnoseológico del filme de Ford, dividiéndolo en sus partes formales y analizando también algunas de sus partes materiales. No hay que olvidar que éste es el método que el propio Platón consagró como dialéctico, con sus dos fases: la de reunión y la de división, y con sus dos momentos: el ascendente (*synagogē*) y el descendente (*diaíresis*), junto con la doctrina de la conexión entre las Ideas o *Symploké* (*La Republica*, VI, 511 y 533-535, véase también los diálogos *Parménides*, *Sofista* y *Político*. – *Sofista*, 250b, 251d5-e1, 252e1-2, 253b-d, 256b, 259e)[83] .

Nota: Una visión general sobre el mito y las diferentes doctrinas y corrientes de estudio sobre el mismo puede verse en la obra de Hugo Francisco Bauzá. *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. También destacamos la obra de Ana Alonso Fernández, *Gonzalo Suárez. Entre la literatura y el cine*, para una visión del problema del mito aplicada al cine desde la teoría literaria. Véase en C. IV, pp. 166-268.

[82] Aunque no deseamos volver a repetirnos, en lo referente a las doctrinas sobre el mito, haremos un breve repaso por las obras de Detienne, Veyne y Brisson que hemos manejado. En primer lugar Marcel Detienne, en *La invención de la mitología* (1981, edición española de 1985), sostiene que ésta, la mitología, existe desde que Platón la inventara a su manera (p. 7). También nos recuerda que Aristóteles llegó a afirmar: "Cuanto más solitario me vuelvo más amo las historias, los *mitos*" (Apud. p. 8). Sin embargo el autor de la *Poética* reservó el nombre de "mito" para la intriga bien realizada, para la historia de trama bien conducida por su inventor. Detienne pasa revista también en su obra a muchos autores, estudiosos del mito, algunos de ellos ya comentados por nosotros. Se cita así a Fontenelle, Lafitau, Max Müller, Lang, Tylor, Wilhelm Schmidt, pero sobre todo a Marcel Mauss, E. Cassirer, Durkheim, Lévy-Bruhl y, por supuesto, a Claude Lévi-Strauss.

[83] Para la distinción entre "partes materiales" y "partes formales" de un Todo, véase: Bueno, G. 1972, pp. 327-338. También en García Sierra, P. 2000, p. 57.

Así empezaremos diciendo, siguiendo a Detienne, que sabemos que los cantos homéricos, *La Iliada* y *La Odisea*, tienen bastantes implicaciones sociológicas. Esta tesis ya la comprobamos cuando analizamos el problema de la oralidad en el mundo griego, siguiendo los estudios de Havelock, pues las narraciones míticas serían el depósito oral del saber enciclopédico de una cultura ágrafa. Además para Ruipérez, "los mitos son relatos de la mentalidad colectiva en una sociedad tradicional, reflexiones en voz alta y en forma narrativa sobre aspectos importantes de la vida en general, sobre la vida dentro de la sociedad, sobre el mundo físico y su origen, sobre acontecimientos históricos y sobre rituales religiosos, que cada mito trata de explicar con una mentalidad precientífica. Con frecuencia un mito es un *aition*, una explicación causal de algo"[84]. También hay que recordar que durante mucho tiempo, en la cultura griega, *mythos* siguió siendo sinónimo de *lógos*[85]. Así en Píndaro y Heródoto. El mito sería una forma de razón que los griegos habrían reconocido como irreductible por naturaleza al análisis conceptual[86], ya que el griego llama *hieròs lógos*, logos sagrado, al relato mítico. No obstante en la evolución de la actividad logográfica, "entrelazando el *mûthos* y el *lógos*, el escribir y el contar, es donde se muestra con mayor nitidez la naturaleza gráfica de lo que en la época de Platón se llamará «mitología». Antes de ser pensado, antes de ser hablado, el «mito» griego se escribe; y la «mitología», que pasa por ser tan vieja como los caminos de la memoria, es, por el contrario, joven y nueva, apenas una silueta que se levanta tan frágil a finales del siglo VI que para nacer y desplegarse necesitará del trabajo obcecado de Platón, partero insólito, pero, no obstante, cogido *in fraganti*"[87]. Como ya adelantamos líneas arriba Platón es el primero —nos recuerda Detienne—, que utiliza el término *mitología*[88].

Por otra parte para Reale, y siguiendo con la referencia al padre de la filosofía, el mito es "un método para entender y para expresar *algunos aspectos de la realidad que, por su misma naturaleza, no pueden captarse ni expresarse mediante el puro* logos. El mito es interpretación y expresión de la «vida» y de sus problemas, en la compleja dinámica que la caracteriza. Más precisamente: el pensamiento explica con el *logos* el mundo de las ideas y del ser mediante un conocimiento puramente conceptual"[89]. Así, siguiendo a W. Hirsch (*Platons Weg zum Mythos*, Berlin, 1971), Reale entiende que el mito viene a imponerse como una historia del ser-aquí del alma, pues la vida y los problemas asociados a ella no pueden comprenderse con el logos, sino sólo con el mito: por tanto, en este ámbito, el *mito* supera claramente al *logos* y se torna en *mitología*, o sea, en una

[84] Ruipérez, Martín S. 2006, p. 35.

[85] Detienne, Marcel. 1985, p. 63.

[86] Detienne, Marcel. 1985, p. 179, nota 44. Detienne resalta muy bien la evolución de la comprensión del mito de Heródoto a Tucídides y su *Guerra del Peloponeso* (pp. 70-71). Habría sido Jenófanes de Elea el primero en levantar las sospechas sobre la memoria antigua tribal, mientras que Heródoto se escandalizará y Tucídides se pondrá radicalmente fuera del mito denunciando tanto a poetas como a logógrafos (pp. 84, 86, 103).

[87] Detienne, M. 1985, p. 103.

[88] Detienne, M. 1985, p. 105. Hay que recordar una vez más que mito significaba para los griegos "relato, narración, cuento, palabra". Así los mitos contaban los hechos de los dioses y héroes de las culturas antiguas. Según García Gual "es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias —héroes y dioses— en un tiempo prestigioso y esencial". (García Gual, Carlos. *Diccionario de mitos*, Planeta, Barcelona, 1997, p. 9. Apud. Alonso Fernández, Ana. 2004, p. 166).

[89] Reale, G. 2001, p. 309. Las cursivas son de Reale.

forma de logos que se expresa mediante el mito. De este modo, el mito resultaría incluso la expresión más alta de la metafísica platónica[90]. También Detienne nos destaca que Platón, a la vez que denunció los relatos poéticos antiguos como ficciones escandalosas, se tomó en serio el mito dentro de su proyecto de reforma social y política. Él elaborará y narrará sus propios mitos a través de discursos sobre el alma, el nacimiento del mundo y sobre la vida del más allá[91]. Continuando esta misma estela clásica Luc Brisson matiza, que "el mito se muestra entonces como el discurso por el cual se comunica lo que una colectividad dada conserva en la memoria de su pasado y lo transmite oralmente de generación en generación, tanto si ese discurso lo ha elaborado un técnico de la comunicación como el poeta, como si no"[92]. Con Platón, al viejo mito se le reprochará (desde el nuevo discurso filosófico) no ser ni un discurso verificable ni argumentativo.

Por todo esto entendemos que Platón vivió en una época de encrucijada, pues condenará en tanto que mito al logos minado por contradicciones internas, que se autodestruye por no tener ni pies ni cabeza, y sin embargo él propondrá nuevos mitos esclarecedores, como el famoso de la "caverna" en la *República* (VII 514a-517c). Platón también sería el primero en reconocer abiertamente que no puede haber memoria colectiva si no hay memoria individual[93]. Así también los refranes, por ejemplo, formarán parte de los mitos que serán reglamentados por el legislador en *Las Leyes*, además el "rumor" (la *phéme*) es un componente esencial de la tradición. "Así pues —señala Brisson—, éste es el verdadero contenido del mensaje trasmitido en este tipo de relato que constituye el mito; es un *phéme*, que es tanto palabra divina como palabra colectiva"[94].

---

[90] Reale, G. 2001, pp. 309-310.

[91] Detiene, M. 1985, pp. 105-106. En España Martín S. Ruipérez en su cuidado estudio sobre el mito de Edipo reconoce, en referencia a las versiones que da Sófocles del mismo (*Antígona* y *Edipo Rey*), que una innovación en un relato mítico puede deberse a intereses políticos (Ruipérez, Martín S. 2006, p. 21). También se manifiesta a favor de la comprensión evolutiva de los mitos, siendo necesario ampliar el concepto de los mismos.

[92] Brisson, L. 2005, pp. 16-17, 24.

[93] Brisson, L. 2005, p. 28. Como veremos, esta tesis es muy importante para el propósito de nuestro estudio de la película de John Ford *Sergeant Rutledge*.

[94] Brisson, L. 2005, p. 45. Detienne, M. 1985, pp. 113, 117, 119-121, 125-126. Sobre la teoría del rumor como medio de difusión es esencial el estudio de Kapferer, Jean-Noël. Rumeurs. Éditions Du Seuil, Paris. (Edición en castellano. Rumores. El medio de difusión más antiguo del mundo. Plaza & Janés editores, Barcelona, 1989). Este autor estudia la poderosa lógica de los rumores. El rumor —se afirma—, no es necesariamente falso. Se pueden definir, tienen una relación con la persuasión y constituyen un poder alternativo. Los mitos y las leyendas urbanas se valen de este medio de comunicación para transmitirse. El rumor es también un tipo de noticia que se libera de la represión. Los lenguajes del rumor no son neutrales y no tienen tampoco marcos de referencia. Los grandes rumores nunca mueren pero se desgastan a lo largo de su vida, configurándose casi bajo la forma de un eterno retorno. Para interpretar los rumores es necesario comprender la combinación entre azar y necesidad que es inherente al mensaje. En ellos predomina el pensamiento mágico y pueden servir incluso para definir una visión de un país (por ejemplo Francia definida por sus rumores). Estos forman además parte de la sociedad de mercado actual y la comunicación boca a boca se emplea para ensalzar o denigrar cualquier producto sujeto a compra-venta. Asimismo el rumor político es un medio de comunicación de lo no comunicado oficialmente, constituyéndose en contrapoder. Igualmente hay rumores impermeables al pensamiento racional y desmentirlos puede convertirse en un arma de doble filo. Si bien, se puede cambiar la imagen de un rumor, siendo el factor tiempo un elemento crucial en el proceso de

Asimismo los responsables de *La república* serán los que determinarán el procedimiento a seguir en materia de "mitología": "a los filósofos corresponderá modelar los «tipos» conformes a las leyes, según las cuales los artesanos del Estado, poetas oficiales, recibirían la misión de fabricar los «mitos» destinados a imprimirse en el alma de los futuros ciudadanos. Y a fin de que cada una de estas historias ejemplares marque una impronta «imborrable e inmutable», los ancianos y las ancianas se verán obligados a repetirlas a los niños, a derramarlas en el oído de los lactantes. Desde la cumbre a la base, del filósofo a la nodriza, los «mitologemas», indispensables para la salud de la ciudad, serán dichos una y otra vez"[95].

Por otra parte Marcel Detienne viene a recordarnos que todos los estudios posteriores sobre el mito, hasta el estructuralismo de Lévi-Strauss, son deudores de la fuente griega, y más concretamente platónica[96]. Algunas tesis más que Detienne defiende, aunque no sean exclusivamente suyas, son las siguientes: el "mito" se cierra sobre la ilusión de los otros, al mito no se le exige ninguna verdad, nada se le confía en depósito; en cada figura que inventa, la mitología se metamorfosea y su saber se desplaza; imposible de situar, pues es la forma

---

prevención de los mismos. En suma es insostenible la concepción negativa del rumor, pues el estudio del mismo constata la fragilidad de nuestros saberes. Así, no creemos en los rumores porque sean verdaderos, son verdaderos porque creemos en ellos. Kapferer concluye que todas las certezas son sociales y que "es verdad lo que considera verdad el grupo al que pertenecemos. El saber social está sostenido por la fe, no por las demostraciones. Esto no debe sorprendernos si pensamos que el ejemplo más bello de rumor es la religión… Al igual que el rumor la religión es una fe contagiosa; del fiel se espera que crea por la pura palabra, que se entregue a la verdad revelada. No es la prueba de la existencia de Dios lo que crea la fe, sino a la inversa. Así las íntimas convicciones que mueven a los pueblos no parten más que de las palabras" (Confert. Kapferer, J.-N. 1989, p. 275).

Por otra parte Detienne afirma, que "es evidente que la «mitología», descubierta por Platón y que se inventa a medida de su periplo, no se parece en casi nada a la colección de imágenes chatas, al herbario cuidadoso del siglo XVIII, en el que las aventuras de los héroes sustituyen prudentemente a las historias de los dioses. Las figuras del «mito» son innúmeras; escapan a todo intento de denominación o clasificación. Se las remite a las prácticas de las tradición memorial: prácticas mudas, inconscientes, obstinadas, que Platón trata de descubrir sobre el terreno, de escuchar con extremada atención: El murmullo más ligero, el menor rumor, puede transformarse en una de esas historias «que no dejamos de repetir y que obtienen el asentimiento de todos». Como si una de las propiedades fundamentales del país de la mitología fuese que todo rumor encontrara allí su metamorfosis en «mito» como misteriosa consecuencia de la repetición". (Detienne, M. 1985, p. 115).

[95] Detienne, M. 1985, p. 122. En el diagnóstico de esta tesis de Platón coinciden Detienne y Brisson (Brisson, L. 2005, p. 114). En el capítulo VI de su obra, titulado "Griego de dos cabezas" (pp. 129-152), Marcel Detienne pasa revista a la evolución del estudio del mito y de la mitología. Así se mencionan autores que nosotros ya hemos comentado en la primera parte introductoria de este capítulo: Marcel Mauss, Émile Durkheim, los filósofos Schelling y Cassirer, Lucien Lévy-Bruhl, el antropólogo Claude Lévi-Strauss, etc. Se nos recuerda por ejemplo, que "el proyecto de Lévi-Strauss de explicar el funcionamiento del espíritu humano lleva a tratar de probar que los mitos enunciados en tierra griega, dos milenios antes que los relatos americanos, engendran de la misma manera que éstos una imagen del mundo ya inscrita en la arquitectura del espíritu". (Detienne, M. 1985, p. 142)

[96] Detienne, M. 1985, p. 152. "Hablar de mitología es siempre hablar en griego o a partir de Grecia, quizá sin saberlo, pero con el riesgo de ser condenado a residencia perpetua en ese sitio donde las ilusiones de los modernos sobre la mitología duplican los fantasmas y las ficciones que produjeran los primeros «mitólogos»". Op. cit. P. 152.

moviente de un espejismo siempre vivo; la mitología, no obstante, parece conservar un territorio inalienable: el mito, a la vez principio unitario y unidad elemental; lo esencial del mito reside en la historia que cuenta, que, por lo tanto, sería fácil de disociar de su forma narrativa; el mito es además un tipo de relato en el que es la tercera persona (el él, y no el yo ni el tu) la protagonista de los momentos de un drama en un relato diacrónico, siendo esencial también la temporalidad; el *mythos* es un instrumento de análisis y de enseñanza que permite comprender, descomponiéndolas mentalmente, las nociones implicadas, pues separa en el tiempo las circunstancias del relato. Por último, y siguiendo muy de cerca la poética aristotélica, el mito no es la historia que se ha contado, sino el producto de una construcción regulada, además una mitología sin relatos es algo impensable[97].

Profundizando en la cuestión esencial y nuclear de delimitar el concepto y la idea de mito que vamos a utilizar, es necesario ahora hacer una matización importante. Hemos tomado de Detienne aquellas nociones de mito que se van perfilando desde Platón, y que a pesar de las variaciones metodológicas, epistemológicas y gnoseológicas (Filosofía idealista, Schelling; neokantismo, Cassirer; antropología estructuralista, Lévi-Strauss; etc.), siguen una misma corriente bajo el suelo nutricio griego. Pero hay que advertir que la importante obra de Brisson, *Platón, las palabras y los mitos*, profundiza mucho más en el estudio de qué es un mito dentro del marco de la obra platónica. Además en la citada obra de Brisson se percibe un tono de "arreglo de cuentas" con Detienne, ya que a pesar de estar de acuerdo con éste en aquellas cuestiones genéricas y comunes que afectan a la génesis de la "mitología" con la obra de Platón, también es cierto que Brisson llega a conclusiones bien distintas[98]. Para que estas diferencias se perciban nosotros vamos a reexponer las tesis principales de Brisson. Anunciamos también que serán dichas tesis, más específicas, las que nosotros aceptaremos para enmarcar *El Banquete* de Platón y la película de John Ford *Sergeant Rutledge*. Procedamos pues.

Empezaremos recordando algo muy significativo, y es que en Platón "el término *mythología*, relacionado, al menos una vez, con el término *poíesis* «poesía», designa no sólo «el contar mitos», sino también «el fabricar mitos»"[99].

---

[97] Detienne, M. 1985, pp. 158-163.

[98] Brisson, L. 2005, p. 11.

[99] Brisson, L. 2005, p. 49.

NOTA: Queremos en esta nota dejar constancia de otra teoría (mirada) o visión del mito que hemos tenido en cuenta a la hora de elaborar el presente trabajo: nos referimos a la obra de Paul Veyne *¿Creyeron los griegos en sus mitos?* Veyne, que sigue muy de cerca las doctrinas epistemológicas de Michel Foucault de estirpe nietzscheana, matiza lo siguiente: los historiadores antiguos clásicos no citan sus fuentes sobre los mitos que transmiten porque ellos mismos se consideran una autoridad sobre el tema. Para Paul Veyne la crítica a las tradiciones míticas es una cuestión mal planteada, pues para nosotros el mito es la ampliación épica de un gran acontecimiento, pero para un griego el mismo mito es una verdad alterada por la ingenuidad popular ya que hay un núcleo auténtico. El sentimiento de la verdad es algo muy amplio (e incluye cómodamente al mito) y la noción de "verdad" quiere decir muchas cosas. El mito es así entendido como un relato anónimo que se puede recoger y repetir pero del que no se puede ser autor. Es una información y no es un modo de pensamiento específico. Es el conocimiento por información aplicado a dominios del saber que para nosotros provienen de una controversia, de la experimentación, etc. Como Paul Veyne cree, siguiendo a Foucault, *que la historia de las ideas comienza cuando se historiza la idea filosófica de verdad*, los mitos, antes del surgimiento de dicha idea, eran una información aprendida dando fe a otro. Siguiendo al *Fedro* platónico se afirma que el "se dice" del mito cambia, entonces,

de sentido, pues no es más que una información que flota en el aire, un recurso natural cuyos intérpretes se distinguen por más o menos habilidad: es un privilegio de los grandes espíritus, cuya enseñanza consiste en repetir el afamado "se dice". Veyne, que rechaza el determinismo de la historia por una sola causa privilegiada (como la económica en Marx), piensa que *la historia acontece sin porqué y no satisface a sus solas necesidades*. Por esta razón se comprende que no hay un primer motor en el mito, sino que hay una pluralidad de motores que convergen en su inteligibilidad. Si las relaciones entre verdades son relaciones de fuerza, es normal que en el mundo de los mitos haya semicreencias, dudas y contradicciones. De ahí el uso "ideológico" en particular o, más bien, retórico, de la mitología. De esta suerte la esencia de un mito no es ser conocido por todos, sino ser juzgado, serlo y ser digno de serlo.

De igual forma la palabra del mito cambiará de valor de la época arcaica griega a la helenística. Llegará el momento, entonces, en que mito se convierta en una palabra ligeramente peyorativa que califica una tradición sospechosa. Se transformará, así, en algo de lo cual se habla con muchas precauciones, pero precauciones muy calculadas. La conciencia confusa sobre los mitos se derivará de que a pesar de que los doctos respetan las ideas populares sobre los mismos, por un lado rechazan lo maravilloso y por otro están convencidos de que las leyendas siempre tienen un fondo de verdad. Autores como Aristóteles o Polibio no buscan negar los mitos, aunque no crean, por ejemplo, en la historicidad de Teseo o de Eolo, sólo quieren rectificarlos. Paul Veyne considera también que es con los autores modernos cuando surge la preocupación por la génesis de los mitos. Mas este problema no lo tienen los Griegos, pues para ellos los mitos son auténticas tradiciones históricas. A la mezcla de falsedad, promovida por el candor o la fe, con el fondo histórico, se llama, en el seno del mito, *mythôdes*. En el mito nosotros creemos a causa de su maravilla, ellos, los Griegos, creyeron a pesar de lo maravilloso.

Asimismo la filosofía incorporará el mito a sus diferentes programas de verdad. Éste, el mito, se convertirá entonces en una alegoría de verdades filosóficas, siendo a su vez, para los historiadores, una ligera deformación de las verdades históricas. Según Veyne, autores como Aristóteles dudaban entre dos programas distintos de la verdad. El mito estaba podrido a medias pues dependía de dos verdades, existiendo una sutil mezcla entre lo verdadero y lo falso. En todo caso, el mito es una enseñanza útil, pues bajo el velo de la alegoría, se transmitirá una doctrina física, teológica, o el recuerdo de acontecimientos pasados. También se recuerda que los Griegos no tuvieron nunca una ciencia del mito como tal, sino solamente una ciencia histórica que transmitía los mitos. Paul Veyne nos refiere igualmente que para Platón, en materia de mitos, a falta de saber cómo han ocurrido realmente los acontecimientos antiguos, hemos de hacer de tal manera que la falsedad tenga, lo más posible, aspecto de verdad. Se recuerda además que en Historia sólo se admiten los mitos verdaderos, y los verosímiles o inverosímiles se aceptan como parte de la cultura general.

Abundando en este tema, decir que el mito se transformó en ideología política no es falso pero es poco instructivo, ya que los mismos Griegos no parecen haber creído mucho en sus mitos políticos. En definitiva, estos creen y no creen en sus mitos. Creen y se sirven de ellos, pero dejan de creer allí donde pierden interés. El mito no era más que una superstición de semiletrados que los doctos ponían en duda y la ideología es un intento loable y frustrado por dar a la leyenda un conocimiento desinteresado, en cuyos términos existiría una luz natural que sería una facultad autónoma diferente de los intereses de la vida práctica. Para Veyne, lo recuerda él de nuevo, hay diferentes programas de la verdad, y ésta es plural y analógica. Lo imaginario es la realidad de los otros, así como las ideologías son las ideas de los otros. La pluralidad de verdades es fruto de la pluralidad de fuerzas. Desde esta perspectiva se afirma, que "*Platón no deja de lado los mitos sino que busca su indubitable núcleo de verdad ya que ese era el programa en el que estaba prisionero, y todos sus contemporáneos con él*" (p. 155). Así también ocurre que a la crítica racionalista de los mitos sucede entonces una crítica de coherencia interna. No obstante un autor como Pausanias termina por admitir que los mitos decían la verdad por medio de alegorías y enigmas, o bien que decían literalmente la verdad. Las verdades del falsario y del filólogo son distintas, y puesto que las

Brisson también matiza (como lo hizo Havelock y con él todos los estudiosos del "problema de la oralidad"), que hasta finales del siglo V a. C., e incluso más tarde, una parte importante de la cultura griega sigue siendo oral. Por esta razón el testimonio de Platón sobre el mito evoluciona al filo de la navaja. A caballo entre dos civilizaciones, "una basada en la oralidad y otra en la escritura, Platón describe de hecho el crepúsculo de los mitos, es decir, el momento en que, en Grecia antigua en general y en Atenas en particular, la memoria cambia, si no de naturaleza, al menos de la manera de funcionar. A una memoria compartida por todos los miembros de una colectividad se opone una memoria que es patrimonio de un número restringido de ellos para los que la escritura es de uso corriente. Una memoria que no puede evitar transformar que lo que repite sea competencia de una actividad mnemotécnica que consiste en almacenar y reproducir fielmente un pasaje u otro. Por último, a una memoria para la que toda repetición equivale a una re-creación se opone a una memoria para la que el pasado, objetivado por la escritura, constituye un dato de hecho"[100].

Igualmente, y siguiendo con el estudio sobre Platón y el problema del mito, hay que señalar que en el *Fedón* (60 b-61 c) *poi<u>e</u>t<u>é</u>s*, en el sentido de "fabricante de mitos", se contrapone a *philósophos*, "filósofo", mientras que en la *República* (II 378 e 7-379 a 4) se contrapone a *oikist<u>é</u>s*, el "fundador (de una ciudad)"[101]. Además en el mismo diálogo *El banquete* (205 b 8-c 10) se explica con claridad cómo el término *poí<u>e</u>sis*, que designa la acción de fabricar en general, "viene a designar la siguiente acción particular: la fabricación de discursos en el dominio de la música"[102]. De igual forma Platón nos recuerda en el *Fedón* (60 b 1-61 b 7) que el poeta, si es que quiere ser poeta, debe de tratar y de fabricar mitos en sus poemas y no discursos argumentativos[103]. En conclusión sabemos que el contenido de la poesía es un tipo de discurso que Sócrates denomina "mito" y que opone al tipo de discurso que debe fabricar el filósofo. Éste es el "discurso argumentativo" que es designado aquí con el término *lógos*. "El poeta fabrica el mito no creando algo a partir de nada, sino abordando como un relato un (o varios) elemento(s) de una tradición dada —objeto en este momento de una elaboración poética o no—, para preservarla o evocar el recuerdo, en función de un contexto determinado"[104]. Poeta es así el que sabe, porque se acuerda y

---

discusiones sobre los hechos siempre se dan dentro de un programa de verdad, para rechazar un determinado mito será necesario cambiar de programa. Hay, pues, una pluralidad de modalidades de creencia, es decir, una pluralidad de criterios de verdad, ya que los hechos (por ejemplo los míticos), no son separables de su interpretación. Siendo la verdad algo tan sospechoso y tan poco verdadero, en la pugna entre mito y razón, habría que dar la suerte a los dos.

En definitiva, la polémica entre Mito y Razón en la modernidad remite a la oposición Habermas-Foucault, es decir Marx-Nietzsche, o lo que es lo mismo el conflicto entre racionalismo e irracionalismo nos lleva a la trinidad incoherente Marx-Freud-Nietzsche. Paul Veyne concluye que la contraposición Mito (falsedad)-Razón (verdad) es hoy insostenible, pues el mito también dice verdad.

Veyne, Paul. 1987, pp. 29, 38-39, 51-52, 53-54, 56, 59-60, 63 (Apud. Platón. Fedón 85 C y 99 CD), 76, 79, 83, 92-93, 96, 101, 103-111, 105, 114, 117, 120, 121 (Apud. Platón. República, 382 D), 132, 137, 144-145, 147, 149, 150, 153, 155, 163, 168, 171, 176, 185, 186, 189, 194-195, 199-200. (Las cursivas son nuestras para resaltar algunas tesis del autor).

[100] Brisson, L. 2005, pp. 53-54.

[101] Brisson, L. 2005, p. 55.

[102] Brisson, L. 2005, p. 59.

[103] Apud. Brisson, L. 2005, p. 61.

[104] Apud. Brisson, L. 2005, p. 62.

muestra el pasado a los hombres. Se ha de tener en cuenta también que los que cuentan un mito pueden ser profesionales o no profesionales. Entre los primeros destacan los poetas con otras figuras subordinadas: los rapsodas, los actores y los coreutas (*República*, II 373 b 6-8)[105]. Además cuando el mito comienza a ser visto con ojos de ciudadano surge la tragedia (según Wilhelm Nestle). Así el poeta trágico recogerá e integrará bajo una forma literaria particular, y en función de los ideales de la ciudad, los grandes mitos que Homero, Hesíodo y los demás autores de los ciclos épicos habían "fabricado"[106].

Por otra parte Platón nos dice (a través del personaje Protágoras), que los mitos se cuentan a los más jóvenes por personas mayores (*Protágoras* 320 c2-4). Esto afecta tanto al dominio de la información como al dominio de la comunicación, pues la vejez del narrador minimiza la degradación que afecta a todo mensaje transmitido oralmente. La segunda característica es que quienes cuentan preferentemente los mitos son de sexo femenino. Madres, nodrizas o mujeres viejas. Brisson documenta filológicamente estas tesis platónicas, como también precisa los verbos que Platón emplea para referirse a la acción de contar un mito. Otra peculiaridad es que los mitos se podían contar en prosa. Pero la mayoría eran en verso, lo que permitía contarlos y, por lo general, cantarlos con acompañamiento musical o incluso con ejecución de pasos de danza[107].

Otra precisión muy importante es la siguiente: cuando se cuenta un mito, "es necesario proseguir el relato hasta el final; siendo asimilado ese fin a una cabeza"[108]. Es decir un relato no se puede contar a medias y tiene que tener obligatoriamente pies y cabeza (Platón. *Gorgias*. 505 c 10-d 3. *Timeo* 69 a 6-b 2. *Leyes*, VI 752 a 2-4). "En otras palabras, el relato de un mito se asemeja a un viaje que constituye un peligro del que nos salvamos, cuando arribamos sanos y salvos a buen puerto"[109]. Así un mito es asimilado a un ser vivo que no puede vagar sin cabeza y que es necesario (bajo una prescripción de naturaleza religiosa), que llegue, sano y salvo, a buen puerto. Además hay que decir que la acción de "oír y escuchar" hace referencia a la transmisión oral del discurso en que consiste el mito y, tanto si se trata de profesionales como si no, "el relato de un mito toma siempre la forma de un debate cara a cara entre seres humanos que reaccionan unos en función de otros[110]. Todo mito, para ser oído, debe ser aceptado por el oyente al que va dirigido. "A esta «censura preventiva», fuente de ruidos, corresponde, en una civilización en que la escritura se ha desarrollado, el «horizonte de expectativa» del público al que el poeta que «fabrica» un mito se dirige, directa o indirectamente, por medio de sus subordinados: rapsodas, actores, coreutas"[111].

---

[105] Brisson, L. 2005, p. 67.

[106] Brisson, L. 2005, p. 73.

[107] Brisson, L. 2005, pp. 76-77.

[108] Brisson, L. 2005, p. 79. (Más precisiones filológicas sobre esto en Platón en la página 80). Adelantamos que esta es una tesis muy importante para el análisis de un mito en formato cinematográfico, como es el caso de *Sergeant Rutledge* de John Ford.

[109] Brisson, L. 2005, p. 81, 82.

[110] Brisson, L. 2005, p. 87. Respecto al verbo *akoúo* "oír, escuchar" véase Platón (*Gorgias* 523 a I, *Fedón* 110 b I. *Fedón* 110 b 4, *República* 415 a I, *Leyes* VII 804 e 4, *Leyes* X 887 d 3) Apud. Brisson, L. 2005, p. 86.

[111] Brisson, L. 2005, p. 87.

También subraya Brisson que la actividad empleada en el proceso de comunicación de un mito es, según Platón, la *mímesis*, la "imitación"[112]. Así la imitación aprehende el mito por evocación. Si bien se precisa que una cosa es lo que se expresa, es decir, el *lógos*, y otra el modo de expresarlo, la *léxis* (*República* III 392 c 6-393 c7). "En términos de enunciación, la oposición exposición/imitación se puede definir así: mientras el enunciado denuncie a su autor, hay exposición; en cambio, cuando el autor renuncia a su «yo» en favor de otra instancia de enunciación a la que otorga un estatuto de realidad y tras la cual desaparece, hay imitación"[113]. Adelantándose a la *Poética* de Aristóteles, Platón distingue también en la melodía de un mito tres elementos: el discurso, la armonía y el ritmo. La armonía debe imitar el discurso. Tratándose, por tanto, de una imitación de imitación. Y esto es válido también por lo que concierne al ritmo. En definitiva música y danza concuerdan una con otra y deben "hacerse semejantes a", es decir, "imitar" el discurso que ilustran[114]. "Así pues, la interpretación de un mito es sólo la prolongación de su fabricación, en el sentido que procura provocar, por medio de la imitación, el mismo efecto"[115]. En última instancia —recalca Brisson—, los personajes y los seres que intervienen en el mito no son análogos a ninguna otra realidad accesible al intelecto o a los sentidos. Se trata de entidades específicas, dotadas de consistencia ontológica. Platón denunciará ese carácter ilusorio persiguiendo la imitación de la obra en cada etapa de la comunicación de un mito. "Y sus conclusiones son más severas aún cuando, para él, la realidad sensible es ya sólo una imagen del ser verdadero.

Pero el carácter ilusorio que se atribuye al mito no le impide estar dotado de una eficacia temible"[116].

Otro ámbito importante en el estudio del mito, y en sus características, es el del papel de la persuasión. Aquél es pues, a la vez, un juego y una actividad seria, quedando asimilado al hechizo y al encantamiento. El discurso del mito afecta e interviene en la parte salvaje del alma del hombre, es decir, el orden de su afectación es psíquico y no ético[117]. En efecto, lo serio en el dominio de la acción corresponde a lo verificable en el dominio del discurso, sin embargo, el juego, aunque se despliegue en lo real tiene su fin en sí mismo y no trata de transformar lo real. Además una de las ventajas de creer en un mito, por ejemplo en el del alma, es el de servir para frenar el temor a la muerte. Así puede verse en el *Fedón* (108 d-114 c, 114 d 1-7, 77 d 5–78 a 2). De hecho la función curativa del mito, al que se alude en estos pasajes, corresponde perfectamente —según Brisson—, a la asignada al encantamiento en el *Cármides* (156 d 3 -157 c 6). De esta forma mientras que el medicamento es una sustancia corporal, el encantamiento es una práctica lingüística destinada a actuar en el comportamiento del alma, particularmente para hacer nacer en ella la

[112] Platón. Critias 107 a 4-e3. Apud. Brisson, L. 2005, pp. 89-90.

[113] Brisson, L. 2005, p. 94. Este doble plano que aquí se destaca en el proceso de transmisión de un mito, de un relato, también lo observaremos en el filme *Sergeant Rutledge*.

[114] Platón. República lll 398 C ll – D 10 y República III 399 a 5 – c 4). Apud. Brisson, L. 2005, p. 95, 97, 99. Esta cuestión que parece muy teórica es de suma importancia. De hecho, en uno de los momentos cruciales de la película *Sergeant Rutledge*, vemos aplicados y ejercidos todos estos elementos que tienen que ver con la "mimesis".

[115] Brisson, L. 2005, p. 99. Platón. República III 395 b 8 –d 3.

[116] Brisson, L. 2005, p. 101.

[117] Brisson, L. 2005, p. 103. Esto también lo comprobaremos aplicado a *Sergeant Rutledge*, la película de John Ford que estamos estudiando.

sensatez[118]. La fascinación y el encantamiento tienen como objetivo curar al alma humana de la enfermedad de la falta de razón (*Timeo* 86 b 2-4). La relación entre la comunicación de un mito y el hechizo queda bien ejemplificada en el libro VIII de las *Leyes*, en referencia al tema de la templanza sexual. En otros textos del *corpus* platónico, "la acción que ejerce en el alma humana la comunicación de un mito tiene lugar en un contexto donde los efectos producidos son espectaculares"[119]. Así también, si la infancia y la juventud constituyen la parte salvaje de la vida humana y si sobre estas edades recae la escucha de muchos mitos, se comprende entonces que un filósofo como Platón pretenda reglamentar la fabricación y difusión de los mismos con exhaustivo rigor, dado el proyecto principal de reformar la ciudad[120].

En suma el placer que proporciona la transmisión de un mito es estético (al aunarse narración apasionante, canto hermoso, música agradable y danza fascinante). Pero también hay otro placer que está relacionado con el juego. Éste tiene dos características esenciales: permite un grado de libertad inigualable y constituye una totalidad cerrada, donde toda actividad puede alcanzar sus límites y encuentra siempre su sentido en un conjunto finito y cerrado. "Finalmente, debemos recordar que el juego se despliega siempre, aunque en grados diversos, en un contexto religioso, donde en una misma fusión emotiva intérprete (y/o fabricante) y destinatario del mito vuelven a encontrar un pasado que no conoce fronteras precisas entre el mundo de los hombres, su más allá (el mundo de los dioses), y su más acá (el mundo de los animales)"[121].

Siguiendo con la demarcación del concepto y de la idea de mito en Platón (y recapitulando lo hasta ahora expuesto por Brisson), es necesario recordar, que "el mito apareció entonces como el discurso por el cual se comunica toda la información sobre el pasado lejano, conservado en la memoria de una colectividad dada que la transmite oralmente de generación en generación, tanto si ese discurso ha sido elaborado por un técnico de la comunicación como el poeta, como si no"[122]. Asimismo si Platón se interesa por el mito es porque quiere vencer su monopolio comunicativo del saber, para poder imponer el tipo de discurso que él desea desarrollar, el filosófico, al que reconoce un estatuto superior. Se verá así obligado a reorganizar el vocabulario de la "palabra" en la Grecia antigua. "Puesto que si *mŷthos* puede asimilarse al *lógos*, entendido como «discurso» en general, debe, sin embargo, oponerse al *lógos*, tomado tanto en el sentido de «discurso verificable» como en el sentido de «discurso argumentativo».

A pesar de esta doble crítica, Platón reconoce cierta utilidad al mito, con independencia de la interpretación alegórica. Más aún, si tenemos en cuenta el uso derivado que hace del vocablo *mŷthos*, observamos que Platón llega a admitir que, en algunos ámbitos, su propio discurso presenta rasgos que le asemejan al mito.

Discurso del otro, discurso para el otro, de este modo se presenta el mito ante el discurso del filósofo. Pero en Platón esta oposición no implica la exclusión del mito, incluso desde un punto de vista teórico. Al narrador de mitos no se le

[118] Brisson, L. 2005, pp. 107-111.

[119] Brisson, L. 2005, p. 113. Los textos de Platón son los siguientes: *Leyes* X 887 c 7 – d 5, 903 a 7 – b 3, *Fedón* 114 d 1 – 7 y *Leyes* VIII 840 b 5 – c 3.

[120] Brisson, L. 2005, p. 114.

[121] Brisson, L. 2005, p. 116.

[122] Brisson, L. 2005, p. 119.

ordena callarse; su discurso debe reemplazar en su propio dominio al discurso del filósofo y del legislador.

En Wittgenstein el discurso filosófico se clausura en el silencio de la fe, mientras que en Platón es aún susurrador de esa palabra que proviene de los dioses y que comparten todos los ciudadanos"[123].

En principio, y esto es muy importante, hay que resaltar que si se comprende *lógos* en sentido amplio, como "discurso", hay que considerar que todo mito es un *lógos*[124]*.* El mito se situará, en el libro II de la *República*, en el dominio de la música, es decir, según la etimología, en el dominio de todo lo que se refiere a las Musas, y de todo lo que, con la gimnástica, constituye en Grecia antigua el elemento esencial de la educación tradicional, que es justamente lo que Platón quiere reformar para diseñar la nueva forma de educar a los guardianes en la ciudad.

En suma, se da entonces "una asimilación de *mŷthos* a *lógos*, tomado en el sentido de «discurso» en general, pero no una identificación"[125]. El sentido de *mŷthos* habría sufrido profundas transformaciones entre Homero y Platón, dado el puesto cada vez más importante ocupado por el *lógos* en el vocabulario de la "palabra", pues *lógos* recoge la herencia de *épos* y de *mŷthos*. Esto explicaría "por qué Platón puede asimilar *mŷthos* a *lógos*, tomado en el sentido de «discurso» en general"[126].

Se trata ahora de estudiar las relaciones y las oposiciones entre *mŷthos* como relato y *lógos* como discurso argumentativo. "En definitiva, cuando Platón asimila *mŷthos* a *lógos*, reactualiza su antiguo sentido de «discurso» como «pensamiento que se expresa, opinión». El sentido que se manifiesta concretamente en Homero será recogido por *lógos*. Pero, al oponerse *mŷthos* a *lógos*, como el discurso no verificable al discurso verificable y como el relato al discurso argumentativo, Platón reorganiza de manera original y decisiva el vocabulario de la palabra en griego antiguo en función de su objetivo principal: hacer del discurso del filósofo el patrón que permita determinar la validez de todos los demás tipos de discursos, incluyendo aquí fundamentalmente el del poeta"[127].

Tenemos así que en el *Sofista* (259 d – 264 b) Platón define el *lógos* en el sentido de "discurso verificable", entendiendo verificación en el sentido de confrontación con los hechos. De esta guisa un discurso verificable puede ser confrontado con los hechos que lo corroboran o lo invalidan según sea el caso. Si un discurso no puede declararse ni verdadero ni falso entonces será inverificable; que es lo que sucede con el mito. Utilizando el lenguaje que Karl Popper hizo famoso en Filosofía de la ciencia habría que hablar de "falsabilidad". Así, decir que un discurso es "infalsable" (que no se puede "falsar"), querría decir

[123] Brisson, L. 2005, p. 120. Advertimos que en esta larga cita, que consideramos necesaria, se condensa casi todo lo esencial de la investigación de Brisson sobre el significado del mito en la obra platónica. Percíbase también una de las principales diferencias con Detienne y Veyne, a saber: para Brisson la doctrina de Platón sobre el mito va más allá de la mera interpretación alegórica del mismo, lo cual permite una sistematización del significado de los mitos que profundiza más respecto a lo concedido por los otros dos investigadores.

[124] Brisson, L. 2005, p. 121. Sobre las características del *lógos* véase: Platón, *Teeteto* (206 d 1-2). Sobre el mito como *lógos*, ver Platón, *República* II 376 e 6 – 377 a 8).

[125] Brisson, L. 2005, p. 122.

[126] Brisson, L. 2005, p. 123.

[127] Brisson, L. 2005, p. 123.

que la relación de ese discurso con los hechos es imposible de determinar; lo que ocurre con el mito[128].

En este mismo orden de cosas hay que señalar que Platón en el *Sofista* desarrolla la teoría de la definición del discurso, del entretejimiento de nombres y verbos y, aplicado al conocimiento de las ideas, de la doctrina de la *Symploké*[129]. Será verdadero el entrelazamiento de nombres y verbos cuya relación con aquello de lo que trata es adecuada; y falso, el entrelazamiento de nombres y verbos cuya relación con aquello de lo que trata es inadecuada. En este último caso el discurso no trata de nada, sino de algo distinto a lo que enuncia. En este sentido el sofista queda definido como el fabricante de simulacros en el dominio del discurso (falsedad), mientras que el filósofo es, quien, contemplando el mundo de las formas inteligibles, desarrolla un discurso verdadero de absoluta estabilidad[130]. De todo esto se concluye que si el vocablo *lógos* sólo designa el tipo de discurso definido en el *Sofista* como verificable, que se puede declarar verdadero o falso tanto en lo sensible como en lo inteligible, es necesario preguntarse cómo vamos a denominar a las realidades de las que no podemos tener un discurso verificable. Se hace necesaria entonces una definición del sentido de *mŷthos* que tome como modelo la definición del sentido de *lógos* dada en el *Sofista* (259 d–264 b).

Por todo lo anterior tenemos que explicar que el dominio del mito también está constituido por un entrelazamiento de verbo(s) y nombre(s)[131]. Según el inventario que el propio Platón hace, los sujetos de este tipo de discurso son: los dioses, démones, héroes, habitantes del Hades y hombres. Los libros ll y III de la *República* dan buena cuenta de ello[132].

Después de estas importantes precisiones hay que afirmar, "que el mito, como el cuento popular, se compone de un número relativamente restringido de elementos de base cuyas posibilidades de relaciones, sin embargo, permiten una producción prácticamente infinita de relatos"[133]. Frente a Marcel Detienne, Brisson sostiene que no hay que confundir los mitos con las genealogías, ya que el mito no se reduce a una lista ordenada o no de nombres propios al igual que no se reduce a una frase única. Tampoco un *mŷthos* puede designar un proverbio. No obstante Platón hará un uso particular del vocablo *mŷthos* en las

---

[128] Brisson, L. 2005, p. 125. Ver la importante nota 74.

[129] Platón. *Sofista* (216 a – 218 b, 218 b – 221 c, 221 c – 222 a, 222b – 223 b, 223 b – 224 d, 224 d – e, 224 e – 226 a, 226 a – 231 c, 231 c – 233 a, 233 a – 237 a, 237 a – 259 d, 237 a – 242 b, 242 b – 250 e, 251 a -254 b, 254 b – 259 d, 259 d – 264 b, 264 b – 268 d). Brisson cita más en concreto a Platón. *Sofista*, 262 c 9 – d 7, 263 b 2 – 8). Apud. Brisson, L. 2005, pp. 126-129. Una exposición sencilla y resumida del método de la diáiresis y de la tesis de la Symploké de las Ideas véase en Grupo Diacronos (VV. AA.), 2005, p. 79.

[130] Brisson, L. 2005, pp. 130-131.

[131] Brisson, L. 2005, p. 132.

[132] Platón. *República* II y III (MUSICA 376 e -403 c. INTRODUCCIÓN, 376 e. EXPOSICIÓN, 376 e – 400 e. Discurso, 376 e – 398 b. Contenido, 376 e – 398 b. *Dioses (y démones),* 376 e – 383 c. Crítica del pasado, 376 e – 378 e. Principio del control propuesto: representar al dio (o al demon) tal como es, 378 e -379 a. *Dios es causa del bien solamente*, 379 b – 380 c. *Dios no cambia* , 380 d – 382 c. *El Hades*, 383 a – 387 c. *Los héroes*, 387 d – 392 a. *Los hombres*, 392 a – c. Forma, 392 c – 398 b. Melodía 398 c - 399 e. Ritmo, 399 e – 400 e. CONCLUSIÓN, 401 a – 403 c). Apud. Brisson, L. 2005, p. 132. Se cita más explícitamente el texto de Platón. República, III 392 a 3 – 9.

[133] Brisson, L. 2005, p. 134. Brisson afirma que en el mundo griego las genealogías eran indisociables de los mitos, de los que constituyen en cierto modo su armazón, pero con los cuales no hay que confundirlas como trata de hacer Marcel Detienne. He aquí otra diferencia con este estudioso del mito. Brisson, L. 2005, pp. 134-135, nota 80.

Leyes, y para referirse a los "refranes", designando así al preámbulo que el legislador debe dar a cada ley.

De momento ya sabemos que "calificar al mito de relato equivale simplemente a decir que no se trata de un discurso argumentativo (cf. Capítulo 10). Aunque no se conforme a un orden racional, el mito obedece siempre a un orden que trata de hacer aflorar el análisis (estructural entre otros) y que constituye, sin ninguna duda, uno de los resortes más poderosos de la memoria oral. Sólo una memoria que se refiera a la escritura puede efectivamente recordar una lista de nombres sin vínculo narrativo, de cuadros, de fórmulas, etcétera"[134].

Aunque el discurso del filósofo trata de las formas inteligibles, estables e inmutables, aprehendidas por el intelecto, también es cierto que Platón no demarca ni limita su propio discurso a los límites que él mismo ha trazado en el *Sofista*. En todo caso, referentes como dioses, démones, héroes, habitantes del Hades y hombres pertenecen al mundo del mito. Éstos "relatan las hazañas llevadas a cabo en un pasado muy lejano por hombres que viven en el mundo sensible, y de las que la tradición ha guardado su recuerdo […] En definitiva, el dominio del mito abarca grosso modo el territorio que reivindicarán posteriormente la historia y la teología, la teología prolongándose en la historia que constituye sólo un avatar de ésta […] El mito es un discurso inverificable, puesto que su referente se sitúa en un dominio de realidad inaccesible tanto al intelecto como a los sentidos, bien en el dominio de las cosas sensibles, pero en un pasado del que aquél que posee ese discurso no puede tener experiencia directa o indirectamente"[135].

Platón, en su crítica a la imitación de la obra en el mito, a semejanza de Jenófanes, insiste sólo en uno de los aspectos de un fenómeno de dos caras. La imagen hablada y/o actuada de un dios, de un demon, de un héroe, de un habitante del Hades o de un hombre del pasado, sólo es un parecer en la medida en que presenta por naturaleza una diferencia considerable con relación a su modelo. Tan sólo queda que esta imagen, que de hecho debe considerarse como un aparecer, sea el único medio de aludir a una realidad por naturaleza inaccesible tanto a la inteligencia como a los sentidos[136].

Es importante destacar la siguiente matización de Brisson. El sistema de valores que el mito define presenta un aspecto dinámico que se niegan a tener en cuenta Jenófanes y Platón, pues el bien y el mal se representan en el mito desde un punto de vista dramático, de tal suerte que los acontecimientos del relato no se someten a la dialéctica de oposiciones de un sistema inmutable, propio del discurso argumentativo. Y todo ello porque el referente del discurso mítico no es accesible ni al intelecto ni a los sentidos. De ahí se deduce que el mito debería situarse más allá de la verdad y de la falsedad. Sin embargo Platón, en el libro II de la *República*, considera al mito como un discurso explícitamente falso[137].

No obstante en otros textos (*República* II 377 a 4–6) Platón, por boca de Sócrates, reconoce que hay también verdad en el mito. Además en el *Fedro*

---

[134] Brisson, L. 2005, pp. 136-137.

[135] Brisson, L. 2005, pp. 138-139. Sobre dioses, démones y héroes. Platón. *Leyes*, libro X. El *Fedón* por lo que respecta a la existencia de una parte inmortal del alma humana.

[136] Brisson, L. 2005, p. 141.

[137] Platón. *República* II 376 e 6 – 377 a 8, 377 d 2 – e 3. *República* III 386 b 8 – c 1. Apud. Brisson, L. 2005, pp. 143-144. En el libro VII (522 a 7–8). Platón opone explícitamente: discursos que presentan el carácter de mitos y discursos que contienen más verdad. Ya en el *Cratilo* se considera el mito un discurso falso (*Cratilo* 408 b 6 – d 4). Apud. Brisson, L. 2005, p. 145.

(265 b 6–8, 265 c 1) y al final del *Gorgias* (523 a 1–3, 527 a 5–8) respectivamente, se distingue una mezcla de verdad y falsedad o se considera al mito globalmente como un discurso verdadero. En todo caso "verdad y error ya no radican en la adecuación de un discurso con el referente al que se supone remite, sino en la concordancia de un discurso, en este caso el mito, con otro discurso, erigido en rango de norma. Este discurso del filósofo (más exactamente de Platón por supuesto), trata del mundo de las formas inteligibles o del de las cosas sensibles. La epistemología —subraya Brisson— ha cedido su sitio a la censura"[138]. De esta forma la verdad o la falsedad de un mito depende, entonces, de su conformidad con el discurso del filósofo sobre las formas inteligibles, de las que participan las entidades individuales que son los sujetos de ese mito. Además la verdad o falsedad de un mito puede depender también de su conformidad con el discurso que ofrece un modelo explicativo en el dominio de la cosmología, (aunque esa misma cosmología sea asimilada a un mito). Es el caso, en Platón, de un conjunto de mitos que se tratan en el *Político* (269 b ss.) y del mito de Faetón en el *Timeo* (22 c–d)[139].

Por otra parte la oposición *mŷthos/lógos* puede interpretarse no sólo como la oposición discurso verificable/discurso inverificable, sino también como la oposición discurso narrativo (o simplemente relato)/discurso argumentativo. Mientras que la primera oposición se basa en un criterio externo, la relación del discurso con el referente del que se supone que trata, la segunda depende de un criterio interno, la organización de su exposición. "Debemos señalar que esta última oposición sólo tiene sentido en un contexto filosófico, y la historia, lo mismo que el mito, depende del relato"[140]. Sabemos además que un relato cuenta acontecimientos que se supone que se han producido sin aportar ninguna explicación. También el encadenamiento de sus partes es contingente, si bien desde las investigaciones de V. Propp se han hecho tentativas por extraer la lógica interna del relato. "Y su único objetivo es realizar una fusión emotiva entre el héroe del relato y aquel a quien ese relato va dirigido por medio del que fabrica y/o cuenta ese relato"[141]. Frente al mito el discurso argumentativo sigue un orden racional basado en las reglas de la lógica, teniendo como objetivo hacer necesaria la conclusión. Esta oposición entre mito/discurso argumentativo está muy bien ilustrada en la conclusión del diálogo el *Político* (262 a – 264 b, 268 d 5 – e6, 274 e 1–4, 277 a 3 – c 6. Véase también *Protágoras* 320 b 8 – c 7, 320 c – 324 d, 324 d – 328 d, y *Fedón* 61 b 3–7).

Queda así aclarado que tanto el mito como el discurso argumentativo aparecen como los productos de una fabricación en el dominio del discurso. Ahora bien, el mito es fabricado por el poeta mientras que para el filósofo la elaboración de mitos debe de ser un pasatiempo. En el *Fedón*, por ejemplo, tenemos esa sutil mezcla entre mito y discurso argumentativo respecto del asunto de la inmortalidad del alma. Además de contarnos el mito del alma inmortal e indestructible Platón introduce el *lógos* para probar lo ya expuesto, y esto a través del método deductivo, del argumento de los contrarios, del argumento por la reminiscencia, del argumento por la afinidad y del segundo argumento por los contrarios[142]. Al final, ante la inminencia de su muerte, Sócrates cuenta, persuadido de su verdad, el mito de la inmortalidad e

[138] Brisson, L. 2005, p. 147.
[139] Brisson, L. 2005, pp. 148-150.
[140] Brisson, L. 2005, p. 151.
[141] Brisson, L. 2005, p. 151.
[142] Platón. Fedón 59 e – 107 d, 70 c – 72 e, 72 e – 77 a, 78 b – 84 b, 102 a – 107 a. Apud. Brisson, L. 2005, p. 155.

indestructibilidad del alma, recordándonos la utilidad de este relato (*Fedón* 110 b 1– 4).

Por todo ello hemos de concluir en este asunto, que "para Platón, el interés que presenta el mito no radica ni en su valor de verdad ni en la fuerza de su argumentación, sino en su utilidad en el plano de la ética y de la política"[143].

Perfilando ahora la cuestión de la utilidad del mito comenzaremos matizando —con Brisson—, que para Platón el mito presenta dos defectos: es un discurso inverificable (a menudo asimilable a un discurso falso), y es un relato cuyos elementos se entrelazan de manera contingente (al contrario que el discurso argumentativo). Pero el mito tiene también dos ventajas, y éstas son las siguientes: "el mito constituye el medio por el cual se comunica el saber de base compartido por todos los miembros de una colectividad, asegurando su transmisión de generación en generación, —y en segundo lugar—, el relato en que consiste el mito no constituye en absoluto un instrumento privilegiado para modificar el comportamiento de la parte inferior del alma humana, pudiendo presentarse esta acción como extraordinaria, a la manera de la que producen encantamiento y hechizo, o como ordinaria, a la manera de la que emplea persuasión en general"[144]. Así, en el dominio de la ética (para el individuo) y en el de la política (para la colectividad), las dos formas de garantizar la conformidad de la conducta humana con las reglas morales y con las leyes son: la obligación física (la violencia ejercida sobre el cuerpo) y la obligación moral que se ejerce sobre el alma mediante la persuasión. Aunque Platón no descarta la violencia prefiere la persuasión.

Luego entonces se precisa, que "el mito constituye un instrumento de persuasión que presenta una eficacia mayor aún cuando su auditorio es universal en el marco de una comunidad dada. Lo que permite al mito desempeñar un papel para la mayoría similar al de la forma inteligible para el filósofo, como modelo al que se recurre para determinar qué conducta se debe adoptar en un caso particular u otro. De lo que se sigue que en ética y en política el mito puede servir de relevo al discurso filosófico"[145]. Platón no duda en utilizar la expresión griega καλός (aplicada a los mitos), que nos remite no tanto al sentido estético de "bello" sino al de "ventajoso". Es decir en el plano político un mito se mide por su utilidad y por las ventajas que aporta, no por su valor de verdad o falsedad[146]. De esta forma Platón no duda en utilizar un mito (como el de la autoctonía en el libro II de las *Leyes*), y aunque se denuncie su falsedad en el estado actual de cosas, porque tiene la ventaja de ser conocido por todos y porque concuerda con las necesidades fundamentales de la vida en común. Y esto también porque el legislador, al manejar los mitos y a diferencia del poeta, ha de utilizar un discurso que no sea contradictorio. Es decir el uso del mito y de la persuasión por parte de quien legisla, de quien manda, ha de estar destinado a asegurar de antemano la obediencia a la ley. En este sentido Brisson precisa de forma muy rigurosa cómo de las catorce últimas ocurrencias del vocablo *mŷthos* en las *Leyes*, nueve hacen referencia a mitos tradicionales, en los que se

[143] Brisson, L. 2005, p. 155.

[144] Brisson, L. 2005, p. 157.

[145] Brisson, L. 2005, p. 158. Véase Platón. *Fedón* 114 d 1 -7. *República* III 386 b 8 – c 1.

[146] Platón. *República* III 386 b 8 – c 1, II 382 c 10 – d 3, III 414 b 8 – c 7, *Leyes* II 663 d 6 – e 6. Apud. Brisson, L. 2005, pp. 159-161.

produce un contexto de asimilación del "mito como relato que precede a la ley"[147].

En conclusión, sobre este tema, Platón hace un uso de "mito" vinculado a la necesidad de persuadir a los ciudadanos para que respeten la ley. Aunque sea un discurso inverificable está investido de una gran eficacia, al transmitir el saber de base compartido por todos los miembros de una colectividad dada. Como única alternativa a la violencia, el mito permite la preeminencia en el alma humana de la razón sobre la parte mortal y garantiza en la ciudad la sumisión a las leyes prescritas por el fundador de la misma o por el legislador, que ha de ser filósofo. Así "el mito desempeña el papel de paradigma, al que, no por medio de la enseñanza sino de la persuasión, vienen a referirse, para conformar a él su comportamiento, todos los que no son filósofos, es decir la mayoría de los humanos"[148].

Prosiguiendo con las características del mito (que nosotros aplicaremos al *Banquete* y a *Sergeant Rutledge*), hay que decir que la utilidad que Platón reconoce al mito sólo puede ser consecuencia de una interpretación alegórica, cuyo rechazo, en el libro II de la *República*, queda plenamente justificado[149]. No obstante este rechazo no prohíbe discernir entre lo verdadero y lo falso. Llega entonces un momento en la cultura de la Grecia antigua en la que el saber y la ciencia detectan la falsedad del mito, abriéndose dos caminos: uno es el del rechazo puro y simple de lo falso para conservar las pocas cosas verdaderas que hay en los mitos, y otro es el del intento (por parte del saber y de la ciencia), de transformar lo falso en verdadero, al final de un proceso de interpretación alegórico. Se dio el caso de contemporáneos de Platón, como Antístenes y Diógenes, que asimilaron ciertos mitos a su filosofía, practicando una analogía moralizante que convertía en héroes cínicos a Heracles y a Ulises, a Medea y a Circe. Platón reaccionará contra los excesos de los cínicos y de los sofistas en materia de alegoría (*Fedro* 229 b 4 – 230 a 6). En la *República* las razones que aporta, para el rechazo de la práctica de la alegoría, se basan en que los niños no saben distinguir claramente lo que es alegoría de lo que no lo es. También se aduce que es imposible interpretar alegóricamente un único elemento mitológico, sin aplicar el mismo procedimiento a todos los otros elementos, muy numerosos, que plantean problemas[150].

"El valor de verdad o falsedad de un mito es algo de segundo orden; en la medida en que un mito es verdadero o falso según concuerde o no con el discurso que sostiene el filósofo sobre el mismo tema. ¿Por qué entonces se propone transformar la falsedad de un mito en verdad? Antes es preciso buscar la verdad allí donde se encuentre, es decir, en el discurso filosófico y, sobre todo, no utilizar ese saber o esa ciencia que hace su aparición en Grecia antigua en el siglo VI a. C. y que, en Platón, toma el nombre de «filosofía», para transformar la falsedad del mito en verdad. Tal práctica invertiría el orden de los estatutos, haciendo de la filosofía un instrumento de interpretación de los mitos, auténticos poseedores de la verdad"[151].

---

[147] Platón. *Leyes*. IV 720 a 1, VI 773 e 5, IX 880 a 7, X 885 b 3, XI 923 c 2, XI 927 c 7- 8. Apud. Brisson, L. 2005, p. 163.

[148] Brisson, L. 2005, p. 164.

[149] Platón. *República* II 378 d 3 – e 3. Apud. Brisson, L. 2005, p. 165.

[150] Brisson, L. 2005, pp. 168-172.

[151] Brisson, L. 2005, p. 172.

Par ir finalizando este amplio apartado, dedicado a la definición del mito, vamos a resumir algunos de los usos derivados del vocablo *mŷthos* presentes en la obra platónica y que Brisson analiza de forma exhaustiva. Anunciamos también que nosotros nos acogemos para nuestro estudio de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, John Ford, 1960), al conjunto de características que definen el mito (en sentido originario) y que hemos estudiado hasta ahora a través de la investigación de Brisson. Matizamos entonces que en las obras de Platón hay dieciocho ocurrencias de *mŷthos*, que no designan al tipo de discurso descrito como hecho de comunicación colectiva, tal y como ya lo hemos presentado. Así Platón se sirve de este vocablo debido a la similitud entre la definición del mito y la de otros tipos de discursos. Se trata pues de un uso metafórico y derivado de *mŷthos* que atañe a los dominios de la retórica y de la filosofía. Por ejemplo cinco ocurrencias de este vocablo se remiten a doctrinas filosóficas que Platón combate, pues entiende que son falsas. Sin embargo en otros once casos utiliza el vocablo para calificar su propio discurso y así se explica por qué en el *Timeo* se expone una alocución mítica sobre la constitución del mundo sensible. También hay siete ocurrencias de *mŷthos* pertenecientes al ámbito de la política. Las que hacen referencia a la ciudad descrita por Sócrates en la *República* y por el extranjero de Atenas en la *Leyes*. Según Brisson el interés del uso derivado del vocablo *mŷthos* radica en la introducción de esta dimensión del futuro en el dominio del mito, que hasta aquí tenía lugar en un pasado muy lejano. En el campo de la política Platón hará desempeñar al mito el papel de preámbulo de las leyes, llegando a ser *mŷthos* sinónimo de preámbulo, de exhortación, de discurso destinado a persuadir al ciudadano de obedecer una u otra ley. En general los modos derivados de esta expresión remiten al uso originario del vocablo *mŷthos*, a los mitos que se contaban en Grecia antigua o que cuenta Platón tomándolos o no por cuenta propia[152].

En suma Brisson concluye, frente a Marcel Detienne, que no se puede disolver el mito en la mitología (una mitología que no alcanzaría el estatuto de "ciencia de los mitos"). Aquél explica la argumentación de Detienne que niega que el mito sea un relato. Sin embargo queda demostrado que "Platón asimila el mito a un relato cada vez que hace un uso originario del vocablo *mŷthos*"[153]. Nada nos hace creer, por ejemplo, que los ancianos de las *Leyes* no "cuentan" muchos mitos cuando "mitologizan". Para Brisson reconocer que la mitología construye en gran parte el objeto del que trata no la descalifica como "ciencia", ya que la mayoría de las ciencias proceden de ese modo. Repensar todo esto nos lleva sencillamente a la tesis de que sólo puede haber una definición operatoria del mito, es decir, una definición por los procedimientos que permiten identificarlo y describirlo[154]. El *mŷthos* no es un discurso verificable, porque sus referentes habituales: dioses, démones, héroes, habitantes del Hades y hombres

[152] Platón. *Fedro* 237 a 9, 241 e 8. *Teeteto* 156 c 5, 164 d 9, e 3, *Sofista* 266 d 8 – e 1, *Timeo* 29 d 2, 59 c 6, 68 d 2, 69 b 1. *Timeo* 29 de 2, 59 c 6, 68 d 2. *Timeo* 30 b 7, 48 d 2, 53 d 5 – 6, 55 d 5, 56 a 1, 57 d 6, 90 e 8. *Timeo* 34 c 3, 44 d1, 48 c 1, 49 b 6, 56 d 1, 72 d, 7. *Timeo* 29 b 3 – c 3. *Timeo* 26 c 8. *Timeo* 26 c 7 – d 3, *Timeo* 25 d 7 – e 5. *Leyes* VI 752 a 2, 751 d 7 – *752* a 5. *Leyes* VI 771 c 7, 773 b 4. *Leyes* V II 790 c 3, 812 a 2, VIII 841 c 6. *Leyes* VIII 841 c 6 – 7. *Fedro* 237 a 9, 241 e 8, *Teeteto* 164 d 9, e 3. *Teeteto* 156 c 4, *Teeteto* 155 e – 156 a. *Sofista* 242 c 8, d 6. *Timeo* 26 c 8. *Leyes* VI 751 d 7 – 752 a 5. *Leyes* VI 751 e 1 – 2 y III 702 c 5. *Leyes* VI 771 c 7. *Leyes* VI 773 b 4. *Leyes* VII 790 c 3. *Leyes* VII 790 c 5 – e 4. *Leyes* 812 a 2. *Leyes* VIII 841 c 6. *Timeo* 29 d 2, 59 c 6, 68 d 2, 69 b 1. *Timeo* 40 d – 41 a. Apud Brisson, L. 2005, pp. 173-180.

[153] Brisson, L. 2005, p. 182.

[154] Brisson, L. 2005, pp. 183-184.

del pasado, permanecen inaccesibles tanto a los sentidos como a la inteligencia. También es cierto que, a pesar del estatuto inferior que Platón les concede, los mitos tienen una utilidad en los ámbitos de la ética y de la política, donde constituyen, para el filósofo y el legislador, un importante instrumento de persuasión, con independencia de la interpretación alegórica. "El mito aparece entonces como ese discurso por el que se comunica todo lo que una colectividad dada conserva en la memoria y trasmite oralmente de generación en generación, por medio de profesionales o no, tanto si ese discurso ha sido elaborado o no por ese técnico de la comunicación oral en que consiste el poeta. Consecuencia de una imitación repetida, ya que representa una realidad inaccesible tanto a la inteligencia como a los sentidos, el mito está destinado a modelar o modificar de manera más o menos espectacular el comportamiento del alma de aquellos que le prestan oído"[155].

Por último una definición operativa del mito supone entenderlo como un nudo de relaciones. Así el mito no tiene una identidad absoluta, pero eso no significa que haya que disolverlo (como propone Detienne). Decir hoy que "*x* es un mito" [como lo diremos nosotros del núcleo esencial de la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro* de John Ford, 1960)], en un contexto diferente al de la civilización Griega, equivale a decir "*x* es un mito como *z* en la Grecia antigua". De esta suerte *mŷthos* hace referencia no a un objeto natural, sino a un objeto cultural específico de la Grecia antigua. Ahora bien, en función de este referente nos podemos remitir, para nombrar como "mito", a objetos culturales similares en culturas distintas de la griega[156].

Es necesario superar el fijismo estructuralista de Lévi-Strauss (que entiende que un mito, si es tal, es percibido como mito por todo lector del mundo entero), y afirmar —con Brisson—, que "el uso del vocablo «mito» fuera del contexto que es originalmente el suyo exige un trabajo constante de adaptación. Pero la necesidad de una mediación en este ámbito no equivale en modo alguno a una imposibilidad"[157].

Una vez desarrollada y explicada la idea de mito que vamos a emplear, estamos ya en disposición de analizar, de descomponer, el diálogo *El Banquete*, para llegar también a una determinada concepción del héroe.

[155] Brisson, L. 2005, pp. 184.
[156] Brisson, L. 2005, p. 185.
[157] Brisson, L. 2005, p. 186.

CAPITULO 13

El banquete como "Mŷthos" y como construcción de un héroe

Hemos visto que, según Platón y siguiendo la investigación de Luc Brisson, un *mŷthos* es un relato, un tipo de discurso (*lógos*) no argumentativo ni demostrativo ni verificable**,** pero que puede ser verdadero en cuanto que útil, pertinente y ventajoso para transmitir mediante persuasión valores de tipo ético, moral y político, que ayudan a consolidar, entre las personas comunes y no filósofas, el proyecto legislador y fundador de ciudades del auténtico filósofo. Además el mismo Platón designa como "mito" a alguno de sus propios discursos. Asimismo Brisson concluye, frente a Detienne, que el saber de los mitos no es simplemente alegórico y que se puede estudiar su lógica interna, la lógica interna del relato, aunque éste cambie de formato; no reduciéndose a una simple mitología, en el sentido que a ésta se le da por el estructuralismo de Lévi-Strauss y sus discípulos. También sabemos que dos de los ámbitos sobre los que se desarrollan los mitos tienen que ver con los démones y los héroes y sus hazañas.

Pues bien, entendido todo esto podemos estudiar el diálogo el *Banquete* desde esta perspectiva y también una película como *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro* de John Ford, 1960). En primer lugar podemos aplicar sin pudor todas estas enseñanzas a una obra del propio Platón y sería precisamente la autoridad del padre de la Filosofía Occidental, esclarecida por Brisson, la que nos permite tal labor. Las preguntas que habría que hacerse son las siguientes: ¿Cómo está construido el *Banquete*?, ¿qué se nos muestra en él?, en definitiva, ¿qué es el *Banquete*? Anunciamos claramente que no se trata de hacer un estudio de las doctrinas filosóficas contenidas en esta obra platónica, en este diálogo de madurez[1], sino de comprobar sobre el terreno la aplicabilidad de la teoría del mito de Platón a una obra suya. Y esto para lograr dos objetivos: primero detectar los relatos (*mŷthos*) presentes en esta composición y segundo percibir la construcción de un prototipo de héroe. Consideramos estos dos pasos como algo previo y necesario para poder estudiar filosóficamente, desde la teoría del mito, la obra de John Ford *Sergeant Rutledge*.

Comenzaremos diciendo aquí que no vamos a descubrir nada nuevo si afirmamos que el *Banquete* es reconocido comúnmente como una obra maestra

[1] Para la periodización de la obra platónica véase Ross, David. 2001, Capítulo 1, pp. 15-25. Si Platón vivió entre el 427-347 a. C., el *Banquete* pertenecería a la llamada etapa de madurez del autor (entre el -385 y el -370), junto con obras como el *Fedón*, la *República* y el *Fedro*.

Nota: La edición española del *Banquete* que vamos a manejar es la preparada por Luis Gil, (Editorial Labor, S. A. en Ediciones Orbis, S. A., Madrid, 1983). Presentación, pp. 5-23. *Banquete* 172 A-C, 223 D, pp. 25-114. También seguiremos de cerca la edición inglesa de Seth Benardete.

y que son muchos los estudios específicos a ella consagrados[2]. Giovanni Reale, en su obra *Eros, demonio mediador. El juego de las máscaras en el Banquete de Platón*, analiza con precisión este diálogo platónico, sacando a la luz el juego dramatúrgico de las "máscaras que pasan". Según Reale los conceptos y los mensajes revolucionarios que Platón presenta en *El Banquete* son siete; a saber:

"1. Inversión radical del sentido ético-educativo del Eros masculino. 2. Mensaje bajo la máscara cómica de Aristófanes del núcleo esencial de las «doctrinas no escritas». 3. Concepción revolucionaria, desde los puntos de vista ontológico y teológico, de la figura de Eros, interpretado no como «dios» sino como «demonio» mediador. 4. Eros como «filósofo» e imagen de la dialéctica, mediación sintética entre razón y pasión. 5. Metafísica de la Belleza y su nexo estructural con la erótica. 6. Proclamación del verdadero arte como expresión de la verdad tanto en la forma de la comedia como de la tragedia. 7. Mediación sintética entre elemento dionisíaco y elemento apolíneo"[3].

Por nuestra parte insistimos en que nosotros no vamos a discutir nada de esto, pues lo que pretendemos es comprobar cómo está construida esta obra de Platón y si realmente las doctrinas que en ella se muestran (las que sean) están presentadas en un envoltorio narrativo que tiene la forma de un relato, es decir de un *mŷthos*. Si esto es así podremos, cambiando de contexto pero siguiendo a Platón (y de la mano de Brisson), analizar el relato, el *mŷthos*, presente en *Sergeant Rutledge*. Además consideramos interesantes ciertos apuntes que Gustavo Bueno ha hecho, en algunas de sus últimas obras, en torno a qué es un mito y a su relación con la ideología. Esto habrá de servirnos también para evaluar la importancia moral y política de la película de John Ford, dado el contexto socio-político e ideológico en que se gestó y la ulterior relevancia de las luchas de la comunidad afroamericana en los Estados Unidos por sus plenos derechos civiles y por su total integración (no segregada) en la sociedad norteamericana.

Desmontemos, pues, el *Banquete*[4] siguiendo la notación filológica académicamente aceptada.

Lo primero que hay que explicar es que la obra comienza bajo la forma oral de una narración de una narración, es decir, como afirma Reale, se trata de una narración "a la segunda potencia"[5]. En 172 A – 173 E Apolodoro, reunido con unos amigos, rememora en primera persona un encuentro sobre el que al parecer es interrogado. En esta evocación se nos da a entender que un conocido, Glaucón, le busca para enterarse sobre cierta reunión y banquete de

[2] Por ejemplo así lo manifiesta Giovanni Reale en su estudio sobre esta obra. Reale, G. 2004, p. 17. Queremos citar aquí dos obras anglosajonas importantes. Una de ella es *Plato's "Symposium"* traducida al inglés por Seth Benardete y con los comentarios de la traductora y de Allam Bloom. The University of Chicago Press, 2001. La otra es la de Angela Hobbs. *Plato and the Hero. Courage, Manliness and the Impersonal Good.* Cambridge University Press, 2000.

[3] Reale, G. 2004, pp. 40-41.

[4] Advertimos que un postestructuralista o postmoderno (en la línea de Foucault, Lyotard o Derrida), hablaría aquí de "deconstrucción". Quede bien entendido que nuestro "análisis", nuestra deconstrucción, no nos ha de llevar al escepticismo (cuasi nihilista y de estirpe nietzscheana, que en el fondo certifica la muerte de los grandes relatos y como tal la muerte de toda labor gnoseológica y epistemológica de la filosofía), sino a una mejor comprensión constructivista del diálogo el *Banquete*, para poder diagnosticarlo como un *mŷthos* que contiene varios *lógos* y que propone un modelo de héroe.

[5] Reale, G. 2004, p. 47. Platón. *Banquete*. 172 A – 173 E.

los que ya tiene unas referencias imprecisas. Apolodoro contextualiza el hecho sacando a su amigo del error de suponer que se refiere a algo reciente, ya que este evento sucedió cuando eran niños y explica también que fue un tal Aristodemo quien se lo relató a su vez a él.

Advertimos que Platón —y en esto también estamos de acuerdo con Reale—, elabora un prólogo dramatúrgico con una trama complicada y, en cierto sentido, perturbadora, ya que hace referencia a un amigo de Glaucón que escuchó los discursos sobre el amor de labios de un tal Fénix, quien a su vez había obtenido informaciones de la misma fuente, es decir de Aristodemo. Se subraya así que en su paso por tantos mediadores se habían perdido algunos detalles en lo narrado.

Ahora bien, después de lo que hemos estudiado sobre el problema de la oralidad y sobre la cuestión del mito como narración, nos hacemos las siguientes preguntas: ¿Por qué utiliza Platón todos estos recursos dramáticos?, ¿por qué encadena en un juego de "muñecas rusas" una evocación dentro de otra?

Nuestra respuesta tiene que ser obligatoriamente la siguiente: se trata de subrayar las características esenciales de la comunicación oral en lo referente a la transmisión y evocación de un *mŷthos*. Para ello Platón no duda en utilizar un recurso narrativo que nosotros calificamos, siguiendo al profesor Santiago González Escudero, de claramente cinematográfico. Se trata de una especie de flashback "avant la lettre"[6]. Es desde esta perspectiva desde la que valoramos la tesis de Reale, según la cual lo que hace Platón es remitirnos al proceso de transmisión y de construcción del conocimiento a través de "doctrinas no escritas". La frecuencia reiterativa de la referencia a un mismo relato (de unos discursos sobre el Amor expuestos en un banquete ya muy pretérito), en un marco narrativo, el de Platón, muy breve y concentrado en el espacio de su obra, sirve para subrayar que no toda fuente es por igual creíble. "Se hace patente aquí la remisión de Platón a la tesis de fondo que expresa sobre todo el final del *Fedro*, es decir, que sólo el autor es el verdadero protector del propio discurso, en particular, del discurso escrito, pero naturalmente, también del oral transmitido y difundido por otros"[7]. Platón parece estar diciéndonos con este recurso: "*cuidado con lo que os cuenten, porque debéis valorar la credibilidad de la fuente que os informa.* La confirmación última os puede llegar no sólo y no tanto de quien lo ha escuchado personalmente, sino, en particular, de quien lo ha dicho"[8].

También hay que destacar que Platón subraya la no historicidad del informe que va a presentarnos. Así, al encadenar en breve espacio narrativo diferentes dimensiones en el tiempo, correspondientes con los varios narradores que "recuerdan" parcialmente, fruto del "olvido", se nos está remitiendo a la "memoria" y no a un conocimiento basado en argumentos lógicos y demostrativos. Es decir se nos está remitiendo al ámbito del *mŷthos* y no al ámbito del *lógos*. Y esto con independencia de que una vez dado el contexto y el envoltorio mítico se nos presenten los discursos narrativos, más o menos argumentados, sobre qué es el Amor, de los diferentes personajes evocados (no todos) que asistieron a aquel banquete. En este contexto habrá que estudiar especialmente el discurso (*lógos*) que elaborará Sócrates, que a su vez tendrá su propio *mŷthos* (la evocación de su conversación con Diotima).

---

[6] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 77-80.

[7] No referimos con Reale a Platón. *Fedro*, 275 A y ss; 277 D y ss. Apud. Reale, G. 2004, pp. 48-49.

[8] Reale, G. 2004, p. 49. Las cursivas son de Reale.

En principio hay que decir, entonces, que la lejanía en el tiempo confiere al acontecimiento la dimensión de un mito y, sobre la base del modo en que la gente habla de él repetidamente y desea saber acerca del mismo, Platón lo presenta como un acontecimiento devenido legendario, con todas las consecuencias que ello comporta[9]. Hasta aquí también estamos de acuerdo con Reale. Pero advertimos que al insistir, como ya lo hemos hecho, en que nosotros no vamos a discutir las doctrinas filosóficas presentes en el *Banquete*, nos separamos de este estudioso en lo referente a la investigación sobre las "doctrinas no escritas" y su conexión con la doctrina del Eros y los Principios primeros y supremos (el Uno y la Díada). Queremos resaltar de nuevo que lo que a nosotros nos interesa es cómo está construido este gran diálogo y aunque esto no sea disociable, y mucho menos en Platón, de lo que se dice y de las doctrinas que se exponen, lo que queremos y necesitamos investigar es la complejidad de la trama para entender cómo se construye un mito y un prototipo de héroe. Y esto, como ya hemos explicado, para contar con un elemento metodológico de juicio para poder evaluar la película *Sergeant Rutledge* de John Ford.

Mas allá de lo expuesto por Reale queremos subrayar que, mediante el mecanismo cinematográfico, visual, del recurso a la evocación, al flashback, que hace Apolodoro y que Platón nos presenta nada más de empezar su obra, sabemos también que todo el *Banquete* está construido como un *mŷthos*, como un gran relato. En esta obra ejercicio y representación del *mŷthos* se dan la mano en perfecta armonía, lo cual va intrínsecamente unido a la doctrina del Eros como demon mediador, a la presentación de la actividad filosófica y a la presencia de Sócrates como héroe y como demon. Tres cuestiones, tres dimensiones, que son las tres caras de una misma realidad en las que converge como vértice de encuentro, y de fusión, la representación y el ejercicio de la actividad y del saber filosófico. En este sentido también hablaríamos nosotros no sólo de una narración a la segunda potencia, sino incluso a la tercera. Es decir, y aunque suene macarrónico, "de la narración de una narración de unas narraciones". Por esta razón de peso no es que el *Banquete* (exclusivamente) nos presente un lejano acontecimiento devenido legendario, sino que el diálogo entero es un gran *mŷthos* y en su momento más álgido una perfecta tensión dialéctica, pero armónica, entre *mŷthos* y *logos*. Además esta tensión apunta hacia la forma misma de presentar a algunos personajes. Así Apolodoro es mostrado de forma histriónica como un recién converso e iniciado en la filosofía que, enamorado de Sócrates, todavía no ha alcanzado un grado propio de autonomía en la escala del saber y del actuar[10].

Según Santiago Escudero todo el arranque del *Banquete* está lleno de curiosos motivos literarios. "Es más su tema, el amor o la escala de perfección es un punto clave entre otras cosas para entender la corriente ascética o la mística de un San Juan de la Cruz, por ejemplo, pero también es la definición de extrañas representaciones teológicas como seres intermedios, los "démones" o genios, asimismo desarrolla una doctrina sobre el amor y la atracción de la belleza. Seguir a Platón en esa descripción cinematográfica obliga, según piensa por ejemplo Allan Bloom (Allan Bloom, *Amor y amistad* (1993), trad. Ed. A. Bello 1996), a detenerse en todos los tratamientos posteriores del amor como si

[9] Reale, G. 2004, p. 51.

[10] Platón. *Banquete* 173 A, 173 C, 173 D. Apolodoro es calificado de "maniático" (en la versión de Luis Gil) y de "Softy" (en inglés, en la versión de Seth Benardete), que podemos traducir como blando, de carácter débil, pero también estúpido, tonto, que está perdiendo el juicio o que está un poco tocado de la cabeza.

fueran escalas que conducen hasta el final. Etapas que pasan por Romeo y Julieta, por la Celestina sería mejor, por el amor romántico y desembocan en la fuerza del autocontrol que se esconde en la frase de Delfos de la que se hace eco Sócrates que dice «Conócete a ti mismo»"[11].

Hasta hace poco, en nuestros días, cualquier comentario sobre este diálogo consideraba un mero recurso teatral este primer plano de arranque que estamos analizando y comentando. Se entendía también que todo el *Banquete* estaba enmarcado y determinado por un movimiento de eterno retorno entre dos recursos teatrales. Esto en el mejor de los casos, porque incluso era normal dejar este asunto de lado como una simple manera de empezar un discurso directo para hacer más creíble el indirecto. Recurso tópico de la ficción que abunda en la literatura y en el cine. También se pensaba, adoptando una postura ingenua o menos comprometida, que había que tomar este pasaje como una confesión del autor acerca de la dificultad que él tenía para recordar las palabras de su maestro, en un momento en el que ya quedaba lejano su recuerdo[12].

En este sentido afirma Escudero, que "hay quienes no entienden de películas y confunden el contenido con el aparato técnico que lo sustenta. Muchos hablan de una doctrina socrática a estas alturas y en medio de las conversaciones que escribe un Platón maduro. Son los que no entienden de filosofía y les da lo mismo esa disposición mayéutica de experto en preguntas que trata de poner a prueba la fuerza explicativa del discurso que la dialéctica por la que discurren los planos y cortes del habla en la proyección del Diálogo. Lo que nosotros contemplamos es la película y lo que admiramos como filosofía y método dialéctico radica en la forma de construirla: porque su materia se consigue arrancando momentos y aislando las secuencias que brinda la trama social de lo cotidiano más allá de razones y conductas"[13].

En torno a esto hay que reseñar que según bastantes estudiosos de la obra platónica (que Santiago Escudero cita y que nosotros acabamos de mencionar en la nota anterior), en los diálogos platónicos el primer plano es el que configura el discurso, porque ya la literatura griega confirma que, desde Homero en adelante, el rasgo de las explicaciones y la índole de la actuación quedan determinadas rigurosamente en el comienzo, sea éste una invocación a la Musa para que cante ella misma, y entonces hay que mostrar que realmente lo que sigue es su canto exacto y emotivo, o bien sea que uno relate la aparición de estas diosas al poeta-pastor que recibe así el amable don del canto, o sea que le

[11] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 78.

[12] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 78.

[13] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 78. González Escudero insiste en la necesidad de contemplar la imagen y de apreciar los rasgos esenciales de este primer plano del *Banquete*. Se afirma también que el hecho "de ahondar en la situación de portada ha sido una preocupación reciente en los estudios de filosofía, y en concreto de la escuela americana, de Rosen (Stanley Rosen ha analizado cuidadosamente el problema del original y la proyección del mismo sobre todo en el planteamiento del Platón maduro en un comentario línea por línea del diálogo *El Sofista* de Platón bajo el título de *Plato's Sophist*, Yale, 1983, desde las perspectivas actuales fenomenológicas y analíticas. Su estudio ha sido contestado, discutiéndolo también línea por línea, por Giancarlo Movia, *Apparenze, essere e verità*, Milano 1991 que opone imagen a principio y a paradigma. Una visión más corta de este problema en G. Reale, *Por una nueva interpretación de Platón* (2003), trad. Herder, Barcelona, 2003) y sobre todo de Martha Nussbaum (Martha C. Nussbaum, *La fragilidad del bien* (1986), trad. Visor, Madrid, 1995), que no se conforman con cuatro detalles sino que intentan justificar la escena y determinar su razón de ser". González Escudero, S. Op. cit, p. 78.

enseñan a cantar, con lo que a renglón seguido y hasta el final hay que demostrarlo.

Para Martha Nussbaum el principio explica el final. Nosotros diríamos que, al igual que en los planos dialécticos de Einsenstein, por ejemplo, esperamos aquí un eterno retorno en espiral, de manera que el Diálogo culmine en una explosión doctrinal, en una transformación completa del pensamiento[14].

Sin embargo, esta visión dejaría la temática tradicional de la obra en los meros puntos de giro que se nos proponen, aunque se trate de los temas tan importantes que hemos mencionado. Por estas razones —y siguiendo a González Escudero—, hemos de matizar con claridad y rotundidad que la cuestión es, "que Platón hace obras abiertas, que es el rasgo tal vez más importante de la técnica cinematográfica para aprender lo auténtico, para el control del desarrollo general de la sociedad y también para el autocontrol del individuo, que es el ordenamiento que resulta al proyectar los otros rasgos el uno sobre el otro, es la trinidad platónica. Familiarizarse con ella es aprender a moverse, que no a conocer"[15].

Por nuestra parte entendemos que este hecho es esencial para comprender las razones que nos llevan a estudiar como un *mŷthos*, como un relato, la película de John Ford *Sergeant Rutledge*. Se podría pensar, en principio, que nada tiene que ver un diálogo filosófico con una obra fílmica, realidades ambas separadas por más de dos mil años de historia de la Cultura Occidental. Si bien, como acabamos de destacar con la anterior cita, hemos de afirmar que sí tiene bastante relación el *Banquete* con *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro,* 1960). Todo ello, evidentemente, si seguimos las tesis defendidas por Escudero y dentro del marco delimitado por la propia teoría del mito presente en Platón y que Brisson ha rescatado más allá del horizonte estructuralista de Marcel Detienne.

Esta concepción visual, cinematográfica, del *Banquete*, nos permite comprender mejor la "puesta en escena" y la dramatización de los personajes que se nos van presentando. Ya hemos dicho algo de Apolodoro (siguiendo en parte a Reale). Escudero profundiza más y afirma de él, que "la reacción violenta y el modo en el que censura vivamente a su interlocutor muestran un modo de ser cortante y visceral, muy propio de la visión vulgar relacionada con el método socrático de rechazo y ataque directo sin contemplaciones. Es una cierta manera de proceder característica asimismo, y sin mayores exigencias filosóficas, del seguidor fanático que se queda en las formas externas. Ese retrato puede hacer creíble el afán por conseguir una información completa y respetuosa de las anécdotas del maestro"[16].

También es necesario matizar que Glaucón es un nombre corriente y tanto Reale como Escudero recuerdan que un hermano de Platón se llamaba así. Además uno de los interlocutores de Sócrates en la *República* tiene este mismo nombre. Unos creen que el Glaucón que aparece en el *Banquete* es el hermano de Platón y otros que no. Según Reale las palabras que Apolodoro le dirige pueden parecer demasiado fuertes, ya que se le considera un desgraciado, convencido como está de "que se debe hacer todo menos filosofar". De hecho, de ser el mismo personaje, el Glaucón de la *República* es tratado de modo muy distinto. Pero este diálogo es posterior al *Banquete* y en el momento en que Platón lo componía es posible que su hermano mereciera un tirón de orejas, y precisamente con la refinada dimensión de comedia que Apolodoro pone en

[14] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 78.
[15] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 78.
[16] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 78-79.

escena[17]. Sin embargo para Escudero no se trata del mismo Glaucón y la confusión de fechas da pie a todo tipo de elucubraciones, pero al mismo tiempo abre una faceta nueva en la interpretación del diálogo. Es imposible que alguien de repente confunda una fecha con otra, mostrando semejante falta de información (sobre cuándo se celebró el famoso banquete con sus discursos sobre el Amor), ya que parece que es un tema fundamental para él. Una pequeña muestra teatral, según explican los estudiosos de Platón, pero ¿para qué?

"Hay dos respuestas. Una, que se atiene a lo inmediato y entiende que se trata de un mero recurso para centrar las fechas en las que tuvo lugar el encuentro entre esos dos conocidos que rememora el acontecimiento y así abre la puerta a la narración. Otra, que permite un escarceo cinematográfico para acercarnos a la postura política de Platón, por un lado, y a la situación histórica, por el otro, en medio de un afán por justificar resquemores particulares con desarrollos generales en apariencia"[18]. Además hay que insistir en que el primer

[17] Reale, G. 2004, p. 54. El pasaje al que se hace referencia es Platón. *Banquete* 172 C-173 E.

[18] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 79. Según el profesor Escudero "no es difícil determinar la fecha en la que tuvo lugar el mencionado banquete: era al año siguiente de la victoria de Agatón en el certamen teatral y sabemos que fue en el 416 a. C. La fecha de escritura probablemente fue por el 378 más o menos, muy cercana a la de la República, en plena efervescencia doctrinal platónica por un programa educativo, por la necesidad de que la filosofía se convirtiera en el manual imprescindible de los gobernantes, dominado todo ello por la explosión cinematográfica desde entonces del símil de la Caverna, del sol y de la línea del conocimiento humano, que popularizaban su particular enfoque intelectual (Estos símiles aparecen entre el final del libro VI de la República, cuando se elude definir el bien y, a cambio, se habla del "hijo del bien", esto es, del sol que ilumina y calienta, para pasar a continuación a comparar el proceso del conocimiento con una línea que se subdivide en dos partes (lo visible y lo inteligible), que a su vez se subdivide cada una de ellas. A comienzo del libro VII aparece el símil de la humanidad como los prisioneros dentro de una caverna condenados a ver sombras que el fuego proyecta en una pared). La otra fecha que, sin embargo, se vislumbra en ese comienzo teatral que comentamos es la del encuentro entre los amigos, que es la que da sentido a la rememoración por parte de ellos del banquete que ha tenido lugar años antes. Sin duda —prosigue explicando Escudero—, por los rasgos hábiles de la conversación, se intuye que es un momento importante para ese tal Glaucón, y no parece ser el hecho de que se hablase del amor o de que los planteamientos habidos allí les interesasen de manera particular. Tampoco encontraríamos así un nexo de unión con los posibles intereses de un lector del 378, por más que a nosotros la filosofía que produce la obra nos pueda parecer justificación suficiente. Es más que probable que el tema de Alcibíades fuera el núcleo de la cuestión. Sabemos que en los últimos estertores de la democracia ateniense en el final del siglo V, en concreto desde el 407, había muchos ciudadanos que deseaban una vuelta de Alcibíades para que se ponga al frente de la situación. Éste será finalmente asesinado en el 404, el año de la derrota definitiva de Atenas. La familia de Platón, Critias en concreto, estaba por entonces persuadiendo a los espartanos para dar carpetazo a la democracia, de manera que la simple mención del aventurerismo político de Alcibíades les ponía tan nerviosos como parece estarlo el tal Glaucón, cuando trata de rememorar la ocasión del famoso discurso de Alcibíades, el último antes de que pusiera tierra de por medio por todo tipo de escrúpulo o respeto moral a causa del acto de vandalismo que le llevó a participar en la mutilación nocturna de todas las estatuas del dios Hermes que había en la ciudad (Los datos históricos pueden cotejarse, por ejemplo, en H. Bengtson, *Historia de Grecia* (1965), trad. Gredos, Madrid 1986, pp. 172-181).

plano de la escena teatral abre un prisma desde el que la lectura de Apolodoro cobra un interés particularmente distinto: es la película de la orientación política que se espera obtener a propósito de una confrontación de modos de ser, que era por otra parte lo frecuente en este tipo de charlas de sobremesa. No hay que olvidar —recalca Escudero—, que Jenofonte también tiene un *Banquete* en donde aparecen personajes como Sócrates y Antístenes, el supuesto fundador de los Cínicos, como tampoco hay que olvidar que obras como éstas servían para confrontar actitudes convergentes, pero dispares, desde las que se establecen perspectivas filosóficas diversas[19].

Por nuestra parte queremos destacar una cuestión más de la introducción del *Banquete*. Una cuestión que en la excelente traducción de Luis Gil que manejamos queda muy clara y patente, a saber: se trata del hecho de que Platón constantemente nos recuerda que Apolodoro está rememorando en tiempo presente, y en conversación con unos amigos que le han preguntado, lo que Aristodemo le contó.

En 172 A–C, 173 B leemos que Apolodoro reunido con unos amigos (primer flashback o primer grado de evocación), rememora en primera persona un encuentro sobre al que al parecer es interrogado. Un conocido, Glaucón, le busca para enterarse sobre cierto banquete del que ya tiene de oídas unas referencias imprecisas. Apolodoro contextualiza el hecho sacando a su amigo del error de suponer que se refiere a algo reciente, ya que todo sucedió cuando era niños. Expone que fue un tal Aristodemo quien se lo narró a su vez a él y cita a un tal Fénix como nexo intermedio entre éste último y el narrador al que se refiere en primera instancia Glaucón. Así vemos, ciertamente, un juego encadenando de referencias orales que subrayan el ámbito de oralidad (dialéctica entre recuerdo y olvido), en el que se transmite un *mŷthos*, un relato. Y todo esto antes de que el tal relato comience a ser reexpuesto, es decir reactualizado, pues al rememorarlo se reactualiza esa siembra de la "semilla inmortal" a la que se refiere Platón en el *Fedro*[20].

Y es que Alcibíades fue para los atenienses un motivo siempre de odio mezclado con la admiración a la inteligencia y a la brillantez que precisamente se pone en su sitio en esta obra.

Por el 378 anda Atenas metida en unos breves momentos de gloria ante un renacimiento en versión reducida de la vieja liga de ciudades que fue la base de su poder y gloria en la democracia. Y esta alianza fue promovida por destacadas personalidades políticas como Formión (Bengtson, op. cit., pp. 145, 430.), que era amigo de Platón. El lector busca la orientación mediante la filosofía y la figura del filósofo guía adquiere fuerza no sólo de persuasión con el triunfo del amor sino de eficacia con los fundamentos de la amistad". González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 79.

[19] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 79. Se cita de Jenofonte. *Banquete* (traducción de A. García Calvo, Alianza Editorial, Madrid, 1967 y de J. Zaragoza en Gredos, Madrid, 1993). Sobre la relación con el diálogo platónico de este título se habla en las introducciones de estas obras. En torno a Antístenes se puede leer Carlos García-Gual, *La secta del perro*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, y también la obra colectiva editada por R. Bracht Branham y M. O. Goulez-Cazé, *Los Cínicos*, traducción en Seix Barral, Barcelona, 2000. Todo ello Apud. González Escudero. Op. cit, p. 79.

[20] Platón *Fedro*, 277 a. Nos remitimos al mito de *Theuth* y *Thamus* (274 c-277a). Véase el estudio de Emilio Lledó *El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Confert Lledó, E. 1994.

En 173 B - E Apolodoro hace la alabanza de las conversaciones filosóficas y su amigo le reprocha que les considere infelices y le pide que cuente los discursos que se pronunciaron.

Tenemos así:

1º Apolodoro con sus amigos → 1er flashback o 1ª rememoración (de un pasado cercano o inmediato) → 2º Recuerda la conversación que tuvo con un conocido anteayer → 2º flashback o rememoración (de un pasado muy lejano) [en progresión] →3º "*Me contó Aristodemo…"*

En 173 E - 174 C, 177 B - E. Apolodoro rememora lo narrado por Aristodemo. La mediación de Aristodemo en su rememoración se refuerza cada vez más. Al principio todavía Apolodoro intercala párrafos en primera persona, refiriéndose de forma directa a Aristodemo como mediador en sus recuerdos. Sobre todo en la narración del encuentro con Sócrates hasta la concertación de si han de beber mucho o poco, la decisión común de no emborracharse y principalmente la proposición de Erixímaco de que todos han de hacer un discurso sobre el Amor.

De esta suerte tenemos frases como: "*Me contó Aristodemo…*". "*Al oír esto me dijo Aristodemo que respondió:…*", *"—continuó Aristodemo—*", "*me dijo Aristodemo*", "*prosiguió Aristodemo*". "*Después de esto —continuó Aristodemo—*", "*prosiguió contándome*". "*Después de esto, prosiguió Aristodemo,…*" *"—añadió—*" " *Al oírles hablar así —prosiguió Aristodemo—…*" "*Todos entonces —me aseguró Aristodemo—*" (Las cursivas del texto son nuestras)

En 177 E - 178 B (178 A - B) tenemos aquí la primera interrupción importante. Platón corta la semicontinuidad de la evocación o rememoración (en flashback) para, volviendo al presente narrativo en el que se encuentra Apolodoro, subrayar que éste va a contar a sus amigos las cosas que considera más dignas de mención y recuerdo de los discursos, ya que Aristodemo no se acordaba exactamente de todo, al igual que él, Apolodoro, tampoco recuerda todo lo que éste le contó. En primer lugar habla Fedro *"—según dijo Aristodemo—*".

A partir de 178 B – E se vuelve a la rememoración (al flashback). Tenemos ahora, desde 178 B hasta 180 A – C, el discurso de Fedro sobre el Amor. Se produce ahora una segunda interrupción de la evocación pues Apolodoro narra en primera persona que este discurso fue el que, según Aristodemo, pronunció Fedro. También subraya Apolodoro que Aristodemo no se acordaba muy bien de otros discursos que se pronunciaron y pasándolos por alto le refirió el de Pausanias.

Desde 180 C hasta 185 C se desarrolla el discurso de Pausanias. Al finalizar el mismo tenemos la tercera interrupción de la evocación. Así Apolodoro nos cuenta (o mejor dicho Platón a través del personaje mediador, de la "máscara", de Apolodoro), que, según le dijo Aristodemo, después de Pausanias le tocaba a Aristófanes el turno de hablar y que al tener éste un ataque de hipo Erixímaco, el médico, le sustituyó tomando la palabra, tras darle al anterior una receta para que el ataque de hipo se le pasara.

Entre 185 E hasta 189 A tenemos el discurso de Erixímaco sobre el Amor. De nuevo al finalizar el mismo nos encontramos con un corte en la evocación. Así en 189 A – C percibimos la cuarta interrupción de la rememoración o (dicho en lenguaje cinematográfico), del flashback. De esta forma Apolodoro toma de

nuevo la palabra desde el presente narrativo para, otra vez por mediación de lo que le contó Aristodemo, reseñar el pequeño encontronazo entre Aristófanes y Erixímaco a partir del incidente del ataque de hipo. Platón utiliza la ironía y el toque cómico para subrayar cuán celosos están de sus conocimientos y de sus parcelas de saber, tanto Erixímaco (en su profesión de médico), como Aristófanes (en la de comediógrafo).

De 189 C hasta 193 E se desarrolla el discurso de Aristófanes, pero además entre 193 E y 194 E tenemos varias cosas importantes a destacar. Primero, en 193 E se produce la quinta interrupción en la evocación. De nuevo se nos recuerda que es Apolodoro quien narra, pues en la versión de Luis Gil del *Banquete* leemos: *"—De acuerdo. Te obedeceré —me contó Aristodemo que replicó Erixímaco—, pues tu discurso ha sido de mi agrado*." Segundo, esta pequeña interrupción tiene una finalidad más importante, que es la de reconstruir la breve pero importante conversación entre Sócrates, Agatón y Fedro. El asunto gira en torno al temor de Sócrates sobre si podrá hacer o no un buen discurso sobre el Amor, pues todos han hablado muy bien, está casi todo dicho y a él le toca hablar en último lugar después de que Agatón haga su discurso.

Asimismo se produce un refuerzo, tanto en el corte narrativo como en su continuidad, cuando en 194 C – D hay de nuevo otra pausa, produciéndose la sexta interrupción de la evocación, del flashback. Luis Gil lo traduce así: "*Aquí, me contó Aristodemo, les interrumpió Fedro, que dijo:*

—Querido Agatón, si respondes a Sócrates, ya no le interesará nada de lo de aquí,…". De nuevo Platón enfatiza, para el lector o para quien pudiera oír el diálogo declamado en el seno de la Academia, que es Apolodoro quien narra y quien evoca lo que está contando a unos amigos en tiempo presente.

Entre 194 E y 197 E se nos despliega el discurso de Agatón. En 198 A tenemos un nuevo corte de la rememoración. Se trata de la séptima interrupción de la evocación. Dice así: "*Al terminar de hablar Agatón, todos los presentes, según me contó Aristodemo, prorrumpieron en aplausos,…*" Una vez más somos conscientes de que quien narra es Apolodoro y siempre a través de la mediación de lo que recuerda que le contó Aristodemo. Entre 198 A y 199 C asistimos a los siguientes hechos narrativos: Sócrates se disculpa pues todos ya han hablado de forma bella y buena, y a él parece que no le queda nada por decir. Luego entonces esta intervención suya tiene un tono irónico y autoexculpatorio, de tal forma que así prepara al auditorio para lo que habrá de exponer en su discurso.

En este marco y justo antes de que Sócrates comience su exposición vemos casi encadenadas dos interrupciones, que nos siguen recordando que es Apolodoro quien narra siempre a través del citado Aristodemo. En la versión de Luis Gil esto se comprueba de una forma fehaciente. En 199 A – C tenemos que primero se nos dice: "*Entonces —me dijo Aristodemo—, Fedro y los demás le invitaron a hablar conforme él creyera conveniente*". Unas pocas líneas más abajo de nuevo se dice: "*Después de esto me contó Aristodemo que Sócrates empezó más o menos así:*". Tenemos pues de forma encadenada y reforzada la octava y la novena interrupción, de la gran rememoración en que consiste todo el *Banquete*.

Asimismo el discurso de Sócrates se despliega entre 199 C y 212 C y sobre su contenido tendremos que detenernos más adelante. Lo primero a destacar es que Sócrates no comienza exponiendo un relato sino que lo que hace es dialogar con Agatón. Esto le sirve a Platón para reforzar de paso la posición del

narrador, Apolodoro, pues constantemente hace referencias directas a quién habla y quién responde. Así tenemos frases (entre 199 D – 200 A) como: "*Sí —respondió Agatón—*", "*Agatón convino también en esto*", "*Lo es —afirmó Agatón—*", "*Sí —convino—*", "*Esto —dijo Sócrates—*", "*Agatón mostró, según me dijo Aristodemo, su conformidad*", etc.

La necesidad de reforzar la posición del narrador viene dada por el hecho de que lo que se recuerda es un diálogo (al más puro estilo socrático), entre Sócrates y Agatón. Por eso es intrínsecamente necesario saber quién dijo qué y qué fue lo que le contestó su interlocutor. Aquí ya no cabe contar de forma indirecta lo que se recuerda (filtrado por el "recuerdo y el olvido" de Aristodemo). Por eso Platón tras la "máscara" de Apolodoro construye, más que "jugar a recordar", la conversación entre Agatón y Sócrates. El *mŷthos* deja paso al *lógos* en este lapso de tiempo.

La ironía socrática lleva a Agatón a confesar que es posible que no entendiera nada sobre lo que acaba de exponer en torno al Amor, y Platón, a través de la "máscara" de Sócrates, refuerza esta posición, pues se dice: "*Y eso que hablaste bellamente, Agatón —replicó Sócrates—*." (*Banquete* 201 B – C). Además es importante subrayar que, justo antes de que Sócrates introduzca (como segunda parte mayéutica), el *mŷthos*, el relato, de lo que le "contó" Diotima, una mujer de Mantinea, se finaliza esta parte con una conclusión lógica, que Sócrates extrae como corolario de todo el razonamiento, en forma de un silogismo de la segunda figura en *Cesare*: "*—Entonces, si el Amor carece de cosas bellas y lo bueno es bello, también estará falto de cosas buenas*." (Colegimos que se quiere decir, que "si el Amor no tiene cosas bellas" (premisa mayor), y "todo lo que es bueno es bello" (premisa menor), concluimos pues, que "no tendrá cosas buenas el Amor"). Resaltamos también que Platón, en plena madurez dentro de su Teoría de las Ideas o Formas, subraya, en este momento culminante y tal y como le responde Sócrates a un confuso Agatón, que lo difícil no es contradecirle a él (a Sócrates), sino a la verdad (201 C).

Es ahora cuando entre 201 D y 212 B se nos expone la conversación de Sócrates con Diotima. Acabada esta exposición de Sócrates él mismo hace las precisiones oportunas sobre cuál es su auténtica misión y labor. Al final de este párrafo se produce la <u>décima interrupción</u> importante en este gran proceso evocativo (flashback lo hemos llamado nosotros con lenguaje cinematográfico), en que consiste constructivamente el *Banquete.* De nuevo, aunque nunca se dice, es Apolodoro quien les cuenta a sus amigos en tiempo presente lo siguiente: "*Cuando terminó de hablar Sócrates —prosiguió contándome Aristodemo—, mientras los demás le alababan, Aristófanes intentaba decir algo, porque Sócrates al hablar había hecho una alusión a su discurso… Pero súbitamente unos golpes en la puerta del patio, como de gentes que van de juerga, levantaron un gran estrépito, y se oyó la voz de una flautista. Agatón entonces ordenó:*" (*El Banquete* 212 C – D. Cursivas nuestras). Parece claro —queremos añadir— que Platón no quiere nunca que olvidemos que toda su obra es un gran relato, un gran *mŷthos*.

Igualmente, entre 212 D y 213 B, se nos cuenta cómo irrumpe Alcibíades borracho y cómo va a ser acomodado entre los presentes (que ya han comido y bebido). Sin solución de continuidad llegamos a la confrontación inicial entre Alcibíades y Sócrates (213 C – 214 A), a la decisión de Alcibíades (ya bastante ebrio), de que todos han de seguir bebiendo (214 A – B) y a la proposición que Erixímaco le hace a él (214 B - D). Entre 214 D y 215 A Alcibíades, en tal estado, afirma que va a hacer la alabanza de Sócrates, pero dice asimismo algo mucho más importante: " *—Voy a decir la verdad. Mira si me dejas*." (214 E). A renglón

seguido, y entre 215 A – 222 C, tenemos el discurso de Alcibíades que caracteriza a Sócrates como sileno (y que forma parte de la construcción heroica del mismo que hace Platón en su conjunto).

Finalmente, entre 222 C y el final del diálogo en 223 D, tenemos las siguientes cuestiones. Se presenta de forma clara el triángulo amoroso Sócrates, Alcibíades, Agatón. Respecto a esas relaciones amorosas Agatón precisa (en 222 D): "*—Por cierto, Sócrates, que estás en un tris de decir la verdad*". Por nuestra parte queremos destacar aquí los tres contextos en los que Platón coloca la palabra "verdad" y que nosotros hemos ido rescatando de la obra. Son tres contextos bien distintos. 1º. En 201 C Sócrates alude a la verdad en contestación al discurso de Agatón y al subterfugio que éste utiliza, cuando se da cuenta de que no sabe nada sobre todo lo que ha dicho en torno al Amor. Agatón con un recurso sofístico juega a confundir el no llevar la contraria a Sócrates con el no contradecir a la verdad. 2º. En 214 E Alcibíades, cuando afirma que desea hacer el elogio de Sócrates, dice que va a decir la "verdad". A su vez éste consiente y le invita a decirla si es que es cierto tal propósito. 3º. En 222 D en plena aclaración por parte de Sócrates de los planes amorosos de Alcibíades, y del triángulo amoroso que éste desea en la relación Sócrates, Alcibíades, Agatón, éste último se refiere a la "verdad" que Sócrates ha desvelado en torno a la "maquinación amorosa" de Alcibíades, que pretende, en su beneficio, enemistar o separar a Agatón de Sócrates.

Al final volvemos de nuevo a los recuerdos de Apolodoro que son descritos de forma nebulosa. Como hemos visto el *Banquete* está construido como una gran evocación, como un gran flashback encadenado narrativamente en momentos esenciales de las acciones descritas. Así de nuevo y por último la sombra de Aristodemo (su "máscara" si seguimos la nomenclatura de Reale) aparece por tres veces. En 223 B – D tras llegar a un acuerdo sobre cómo iban a sentarse (los tres vértices de este triángulo amoroso que ya hemos citado), para proseguir haciendo los elogios personales (de amante a amado), irrumpe un tropel de juerguistas que entran, se acomodan en los lechos y obligan a los presentes a seguir bebiendo en gran cantidad. Es entonces cuando Apolodoro nos recuerda, que "*Erixímaco, entonces, Fedro y algunos otros —según me contó Aristodemo— se retiraron*". En este punto Apolodoro se refiere al propio Aristodemo que le contó que fue dominado por el sueño. Cuando se despertó Agatón, Aristófanes y Sócrates estaban todavía despiertos, bebían y conversaban. Este encadenamiento y cierre de forma narrada y nebulosa, como si Platón quisiera que sus lectores u oyentes no sólo percibieran sino que vivieran los vapores del vino, de los diálogos habidos y de la noche bien entrada, acaba de la siguiente forma "mítica". "*Del resto de su conversación, Aristodemo dijo que no se acordaba, pues no había atendido desde el principio y estaba somnoliento, pero lo capital fue que Sócrates les obligó a reconocer que era propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico. Mientras eran obligados a admitir esto, sin seguirle demasiado bien, daban cabezadas de sueño hasta que se durmieron, primero Aristófanes y luego Agatón, cuando ya era de día. Sócrates, entonces, después que los hubo dormido, se levantó y se fue. Aristodemo me dijo que, como acostumbraba, siguió a Sócrates, el cual, una vez que llegó al Liceo, se lavó y pasó el resto del día como en otra ocasión cualquiera; y después de emplear así su jornada, al caer la tarde se fue a dormir a su casa*". (*El Banquete*, 223 D. Las cursivas son nuestras para destacar el texto).

Entendemos que estamos ante un final perfectamente mítico, en el doble sentido en que se nos presenta el cierre de una narración, de un relato, que bien podría ser una ficción novelesca o un guión cinematográfico, y en el sentido

también de que percibimos visualmente a Sócrates, el héroe que ha conversado con todos, que los ha vencido con su "nuevo saber erótico", la Filosofía, y que tras dejarlos cansados y dormidos, se levanta en silencio, fresco, insomne y sobrio, para alejarse de la casa con la sencillez y la austeridad de los hombres sabios.

Por todo lo anteriormente expuesto tenemos que el proceso de evocación supone una serie de idas y vueltas dentro de un flashback encadenado, dentro pues de una rememoración que se encadena. Y esto es así hasta el final del diálogo. Nosotros, antes de matizar algunos de los contenidos de los diferentes discursos, hemos presentado los engarces de todo este proceso constructivo, pues bien podría llegarse a la conclusión de que Apolodoro, por ejemplo en una supuesta reunión o banquete presente, rememora y narra un *Banquete* pretérito (cuenta un *mŷthos*). El banquete por antonomasia que da título al diálogo de Platón. Y no hay que olvidar aquí, aunque sea de pasada, que para el padre de la filosofía occidental, dentro de su doctrina clásica de las Ideas, conocer también es recordar. Mas aún, hacer que el alma de los que están conversando con Apolodoro (y que no aparecen citados en tiempo presente en el diálogo pero que están presupuestos explícitamente en la primera línea del mismo), sean capaces de comprender, de reproducir y de asimilar para reformar su conducta moral, no sólo los contenidos sino la forma constructiva de unos discursos sobre el Amor y sobre la Filosofía, para que comprendan y asimilen también qué es ser filósofo. Por eso además la forma de construir y de trabar el *Banquete* es indisociable de los contenidos que se tratan en los diferentes discursos y por eso también la constante dialéctica y tensión armónica y constructiva entre *mŷthos* y *lógos*. Esto es así si recordamos igualmente que el primer filósofo de la Civilización Occidental es un filósofo de encrucijada. Encrucijada entre una cultura oral que Platón conoce bien y a la que en parte combate (su lucha contra el mito de tradición homérica como enciclopedia tribal), y entre una cultura de la palabra y de la obra escrita, que ha de servir para desarrollar unos nuevos conocimientos científicos (como la geometría), encaminados a construir una nueva sociedad en la que el filósofo ha de ser el gobernante y el gobernante ha de ser filósofo. Tal vez radique aquí todo el secreto de lo que Reale y otros estudiosos de la obra platónica califican como "doctrinas no escritas". Pero no hay que olvidar que si una obra presenta de forma armónica esa perfecta tensión dialéctica entre los discursos "que se dicen", como saberes de "primer grado u orden", y el "saber de segundo orden o grado" que es la Filosofía, esa obra, decimos, es el *Banquete*.

Veamos ahora algunas características de los personajes y también de sus diferentes discursos.

Empezaremos diciendo, respecto a esta nueva faceta que ahora estudiamos, que otro golpe de efecto, y de efecto cinematográfico (casi de guión), paralelo a la actitud de Apolodoro que ya comentamos, es el que atañe a la presentación de Sócrates en el *Banquete* (174 C – E, 175 D). Para Santiago Escudero, "Sócrates, es el paradigma de la diferencia, que en realidad le costó al maestro la vida en la famosa acusación de introducir divinidades nuevas. Se trata pues, del genio negativo que se aparta de lo que no debe y que no habla jamás. Es el punto de partida de toda la argumentación filosófica que conduce al final de la obra. Toda ella es una elaboración en imágenes, planos, secuencias y finalmente discursos del "daimon" que va creciendo, aumentando y reafirmándose hasta personificar la actividad filosófica propiamente dicha. De la negación hasta la consolidación organizadora, desde la repulsa a la atracción.

Es el camino del amor, de la amistad y de la escala del saber. El ajuste o la armonía perfecta aquí se convierte en el arte del corte y conexión entre planos de muy distinta estructura. Por ello resultan seis planteamientos distintos sobre el amor"[21].

De esta suerte, en primera instancia, tenemos que el tema del triunfo del amor arranca en el *Banquete* como si fuera un guión muy particular, casi de "reality show". Constituye así el tema que en definitiva condiciona y explica la mayor parte de los movimientos que desarrollan las cámaras en la pantalla. A través de la narración de Apolodoro, que ya hemos desglosado en sus encadenamientos esenciales, se nos fuerza a asistir a una celebración, y que según la costumbre acababa en la charla de sobremesa que se conoce con el nombre de "symposion". Esta palabra en griego quiere decir algo así como "momento o lugar en el que se comparte la bebida", escena que si la trasladásemos a hoy en día vendría a referirse a la charla y confraternización tal y como se da en los bares y cafeterías actuales[22].

De igual forma sabemos que el primer discurso es el de Fedro. Para Reale éste nos revela la máscara del literato sensible e inteligente, pero que necesita la filosofía como disciplina para organizar sus ideas. Platón habría concedido sin duda un relieve notable al discurso de Fedro. "La máscara de Fedro es el símbolo de aquellos jóvenes que poseen sus dotes, pero a quienes falta la verdadera fuerza que les permita actualizarse de modo conveniente; a saber: la filosofía. Por lo tanto, el sentido del mensaje es que los jóvenes de estas características dediquen «su vida a Eros, siguiendo discursos filosóficos»"[23]. La exposición de este personaje remitiría al diálogo homónimo, el *Fedro* (que es posterior al *Banquete*), pues en dicha obra esta persona ya ha sido ganada en bien de la filosofía. Según Santiago González Escudero la figura de Fedro es la de un joven diletante que da los primeros pasos. "Su discurso es el típico sobre Eros, si con esto queremos decir que es el propio de un muchacho que frecuenta

---

[21] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80. Resalta aquí Escudero "que sin duda también éste, la inocencia como reflejo del amor y la amistad truncados por la corrupción de la sociedad, es uno de los rasgos más característicos del cine: no es extraño encontrar una película como *Ben-Hur* amasando oscares en 1959, una superproducción que tiene que ver con el protagonismo judío, lo mismo que el recuerdo de su martirio en otra película en los oscares de este mismo año, *El diario de Anna Frank*, de James Lapine, junto con la película brasileña *Orfeo Negro*, de Marcel Camus. Tres películas diferentes, con tres puntos de partida peculiares: la amistad imposible con el romano, la irracionalidad nazi y la revisión de un viejo clásico griego, el mito de Orfeo, que se desata en un Río de Janeiro a ritmo de samba y carnaval frenético. Curiosamente es una época de reconocimiento de modos diferentes al clásico modo de vida americano, movidos por una larga ola de problemas de todo tipo, desde el macartismo a los primeros enfrentamientos raciales. El protagonismo desaforado de un triunfalismo americano, un Charlton Heston vencedor en la carrera choca con el romanticismo mortal en el truncado noviazgo de Anna y en la fuerza de la muerte en el carnaval de Río. En 1960 la ganadora de estatuillas será *Espartaco*, aunque no la consiga para él su director, Stanley Kubrick, porque irá a parar a Billy Wilder por *El apartamento*, también ganadora ese año en la serie de blanco y negro, y en 1961 será *West Side Story*, de Robert Wise. Todas ellas enfrentan pureza y sociedad, con explicaciones o imágenes contradictorias, como el *Banquete*". González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80.

[22] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80. Sobre las partes de un banquete ateniense y el significado de *potos* o *sympotos* véase la precisa aclaración de Luis Gil, en Platón. *Banquete*, 1983, p. 32, nota 11.

[23] Reale, G. 2004, p. 69. Referencia a Platón. *Fedro*, 257 B. Apud. Reale, G. 2004, p. 69.

sofistas y que está ávido de discursos. Precisamente Platón lo hace aparecer en otro gran diálogo que lleva su nombre y que también fue compuesto por las mismas fechas, incluso ensimismado en un elogio del Amor que había hecho el orador Lisias. Pone Fedro pues a Eros en la lista de los dioses, le confiere la máxima antigüedad y le coloca en su sitio, a nivel de importancia, aprovechando sus conocimientos de las creencias griegas y de los poetas que las difunden: es por ello el más eficaz como modelo de atracción para las grandes empresas"[24].

Tras Fedro toma la palabra Pausanias, cuya alocución nos muestra al orador y político a la usanza del momento, muy inspirado por el racionalismo sofista. Reale entiende que estamos ante una alocución bien planteada y articulada. "De hecho, las ideas que Pausanias expresa debían de ser las más difundidas entre los atenienses cultos y de rango elevado para justificar, desde el punto de vista ético, la pederastia"[25]. Distingue, como sabemos, entre la existencia de dos formas de Eros: el Eros Celeste y el Eros Vulgar, y se subraya que si se practica de modo recto, el Eros para los jóvenes es predominantemente Celeste, ya que además es imposible el compromiso del Eros sexual (el Vulgar) con la sabiduría, con el perfeccionamiento moral y con la virtud. Reale insiste además en las connotaciones político-sociológicas de este discurso emanadas de los cánones sofistas de la exposición[26]. En este sentido Escudero también coincide en que Pausanias es un joven frecuentador de sofistas, poetas y maestros de oratoria, que toma la palabra para intentar mostrar sus habilidades con un discurso medido, cadencioso y sobre todo a la última moda en lo que se refiere a las normas de la atracción en la retórica, fiel reflejo del estilo de contrastes entre el fondo y la forma que aprendió probablemente de Isócrates y que remitían al sofista Gorgias. Bajo este estilo se harán girar los elogios a Eros en torno a la grandeza de miras que ha de haber en los amantes. Así, "el discurso de Pausanias establece el ámbito de Eros al convertirle en el espacio de contraste cuando lo relaciona con la belleza, o sea con Afrodita: dos Afroditas y, por lo tanto doble Eros, una celeste, Urania que dice él, elevada por tanto, etérea y alejada de la confusión y de la producción, también por ende de la reproducción; la otra, terrena, Pandemos, vulgar y grosera que sólo busca llegar a las obras, producirse y reproducirse"[27].

En tercer lugar tenemos la disertación de Erixímaco, que toma la palabra ante el ataque de hipo que momentáneamente padece Aristófanes. Para Reale se trata de la máscara del científico, médico-filósofo al estilo naturalista. Así nos encontramos con un médico, muy en su papel, que destacará la dimensión y la fuerza cósmico-universal del Eros y los diversos planos de la realidad en que se manifiesta. Se establecen entonces las relaciones entre el Eros, la medicina, la música y la mántica o arte de la adivinación, por lo cual con el discurso de Erixímaco asistimos ya a un cierto grado de elaboración teórica al modo de los físicos o filósofos naturalistas. Reale saca como conclusión de esta intervención, que "*no se puede comprender la dinámica de la mediación sintética de los opuestos sin alcanzar un término superior de referencia, sin lograr un principio primero y supremo*"[28]. Por su parte Escudero señala que médicos y entrenadores en el mundo griego eran el prototipo del erudito, del hombre de ciencia y sobre todo los únicos que tenían una teoría sobre la ciudad; pues no en vano eran los encargados de velar por su salud, de manera que debían de dar muestras de

[24] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80.
[25] Reale, G. 2004, p. 79.
[26] Reale, G. 2004, pp. 77-91.
[27] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80.
[28] Reale, G. 2004, p. 108. Par todo lo demás, pp. 93-108. Las cursivas son de Reale.

conocimientos precisos sobre los aires, aguas y tierras si querían obtener la licencia para ejercer en cualquier sitio de Grecia. Por ende en ese momento los médicos también eran naturalistas y estaban vinculados a la doctrina de los cuatros humores, relacionada con los cuatro elementos de los pitagóricos. Platón, en este sentido, da buena muestra de lo bien que conocía el tema y en la Academia las discusiones sobre la relación entre el cuerpo y el alma eran tarea corriente[29]. En definitiva, "Erixímaco es el encargado del discurso erudito y técnico, un tanto pedante, pero muy eficaz para abrir el campo del Amor a todas las apreciaciones de la armonía, desde la salud a la música, que separa a la Afrodita Urania de la Pandemos o vulgar"[30].

En relación con todo lo anterior, sin olvidar nuestra perspectiva de estudio del *Banquete* como un *mŷthos*, y abriendo éste, es decir la idea de relato, a la posibilidad de su materialización como película cinematográfica (como categoría técnica y comunicativa), tenemos que decir que con los tres discursos que hemos visto ya contamos con un espectro importante para analizar el léxico en curso del *mŷthos*, tal y como sería captado en las esferas de la alta cultura ateniense. Desde la ironía platónica, que no socrática, cabe un enfoque peculiar de la situación que es la neutralización del contraste, procedimiento que por otra parte es habitual para evitar la polarización dual (e incluso maniquea) y el maximalismo en la pantalla, o sea en el cine. A veces, en la comedia ateniense, el autor adoptaba una postura semejante a fin de poder contemplar la distonía existente entre gobernante y gobernados o pueblo e intelectuales. Es el 1, 2, 3 que los comediógrafos de la época ridiculizaban en el comportamiento de los seguidores de Platón en la Academia, en donde el 3 era precisamente la diferencia, la relación entre el 1 y el 2, que asimismo respondían a "lo uno" y "lo otro"[31]. "Pero es generalmente la postura del director de la película cuando hace un montaje que lo pone por encima de la realidad mostrada. Aquí lo va a hacer de manera magistral Aristófanes"[32]. También hay que destacar que para Reale, Aristófanes supone la máscara del poeta cómico que le sirve a Platón para hacer una presentación enmascarada de sus "doctrinas no escritas". Platón, a través del recurso al ataque de hipo que ha padecido Aristófanes, logra invertir el orden de las intervenciones para que hablen sucesivamente el poeta cómico, el poeta trágico y luego Sócrates, el filósofo, para así llegar a las conclusiones que cierran el diálogo. De esta forma se ponen en boca de Aristófanes bellísimas imágenes, que sólo podían ser debidamente apreciadas si eran enunciadas por un comediógrafo de tal altura. Se depositan en éste ideas más profundas de manera tal que no pudieran ser objeto de burla por parte de nadie, a no ser con el riesgo de que el mismo burlador resultara burlado. Para Reale y otros intérpretes éste es el discurso más hermoso de todo el *Banquete*. De forma magistral y con toques del arte de la imitación, de "hablar a la manera de", se nos presentan disfrazados algunos conceptos claves de las "doctrinas no escritas" de Platón. En suma se nos estaría presentando el análisis del reiterado juego del Dos y del Uno, como remisión a los principios de la Díada y de la Unidad de dichas doctrinas: "el *Uno* al que corresponde el Bien, y la *Díada*

[29] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80. Indica Escudero que un planteamiento completo de este tema que se apunta aquí, relacionando elementos, geometría y sociedad en general, se puede ver en Gernot y Hartmut Böhme. *Fuego, Agua, Tierra, Aire. Una historia cultural de los elementos*. (1996). Traducida en Herder, Barcelona, 1998.

[30] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 80.

[31] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 80-81.

[32] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

indeterminada de grande-y-pequeño a lo cual corresponde el Mal"[33]. También hay que resaltar que la concepción de Eros como *nostalgia del Uno*, no consigue, sin embargo, una explicación concluyente más que por indicios y de modo *enigmático*, como Platón hace decir al mismo Aristófanes. Lo cual llevará más adelante a que las palabras de la sacerdotisa Diotima ("máscara de Platón" en la que se desdobla el propio Sócrates), sean una indicación resolutiva del mensaje cifrado del discurso de Aristófanes al que aludimos. En definitiva la superación de la dualidad, en el Eros, en el Amor, significa aspirar al Bien que es el Uno trascendente, *Medida* suprema de todas las cosas[34].

Por otra parte los estudiosos de Platón —señala Escudero en relación al discurso de Aristófanes—, hablan aquí de un ajuste de cuentas al responsable de la deformación y ridiculización del maestro, puesto que en su defensa en el Tribunal Sócrates habló de Aristófanes y del daño que había causado a su fama el personaje que, con su nombre, aparece en *Las Nubes*. Si es así, es decir, si lo que se pretende es poner en pantalla, y nunca mejor dicho, la ruindad e impericia del comediógrafo, todo el mundo hubiera hecho cola para ser puesto en solfa por Platón, pero también la incapacidad se habría vuelto contra él mismo y contra la destreza de la filosofía. "Hay que reconocer, por el contrario, que el reto cinematográfico era inmenso, pues todo el mundo conocía la fuerza cómica y la maestría de Aristófanes. Por esa razón, es preciso llegar a la conclusión que la destreza de Platón supera el desafío ampliamente. Es más, abre el campo a todo tipo de especulación filosófica con la figura que en él se crea"[35]. Nos referimos —evidentemente—, a la figura redonda del andrógino que explica su velocidad y su fuerza, como también explica el que los dioses decidiesen reducirlo cortándolo por el medio, de manera que a partir de entonces cada mitad añora la mitad perdida: la media naranja en el sentido más literal[36].

Asimismo es necesario subrayar, como nota aclaratoria a todo lo anterior, que el método platónico ha promovido un corte peculiar que enlaza los anteriores discursos, los reorganiza y los convierte en un enfoque de la idea de atracción por lo que le falta a cada uno, vinculado a la imagen del neutralizador, del ser intermedio, "que recuerda la doctrina de Empédocles y sobre todo la corriente órfica que era muy popular y que por lo general era parodiada en sus comedias por Aristófanes"[37].

Frente a todos estos discursos viene ahora el de Agatón, que representa la máscara del poeta trágico que capta el núcleo del problema, pero que lo disuelve en la música de la palabra. Reale, tras caracterizar a dicho poeta y presentar algunas interpretaciones sobre el mismo (por ejemplo la negativa de Léon Robin), se desmarca de las mismas y, después de citar a Jaeger y Aristóteles, hace el siguiente balance crítico: "La oración de Agatón sobre Eros es el discurso del poeta sofista, que, por un lado, al elogiar a Eros se elogia a sí mismo, y, por otro, *disuelve, casi por completo, la materia en la forma, el*

[33] Reale, G. 2004, p. 117.

[34] Reale, G. 2004, p. 122. Para todo lo demás, pp. 109-127.

[35] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

[36] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81. Sobre la relación establecida en Grecia entre la ciudad y el cuerpo humano se puede ver Richard Sennet. *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. (1994). Traducción en Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 15-94. Apud. Escudero, S. Op. cit, p. 81.

[37] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

concepto en la imagen y el contenido en pura palabra"[38]. La máscara de Agatón representaría con claridad y de manera paradigmática en todos los sentidos, lo que Eros no es. Además también hay que señalar que este discurso sobre el poder de Eros lo aparta de su función y proporciona las cualidades necesarias para convertirlo en figura olímpica, en estatua y en modelo de cualquier tipo de destreza[39].

Entramos ahora en la parte final del *Banquete*, que es decididamente la más importante, pues de ella habrá de salir un prototipo de héroe íntimamente vinculado al quehacer filosófico y al quehacer político. Según entiende Reale asistimos en principio al juego entrecruzado de tres máscaras y sus superposiciones para la revelación de la verdad sobre Eros: naturalmente la máscara de Sócrates, la de la sacerdotisa y adivina Diotima de Mantinea, y la nueva puesta en escena de la máscara de Agatón[40].

Sócrates, que ha de hacer ahora uso de la palabra, explicará que rechaza alabar a Eros con los mismos criterios seguidos por quienes le han precedido, pero en primer lugar ensalza irónicamente la retórica de Agatón haciendo una alusión velada al preciosismo de su discurso, con clara mención del sofista Gorgias, ya que echarle a uno la cabeza de Gorgias, juego de palabras que opera con el parecido fónico en griego entre Gorgias, que es su nombre, y Gorgon, la Medusa o la Gorgona, cuya cabeza convertía en piedra al que la mirase, es una forma muy sutil de criticar el discurso del anterior orador, paralizado como ha quedado Sócrates sin poder articular palabra ante tanta elocuencia[41]. Además, y siguiendo con una ironía envuelta en falsa ingenuidad, afirma que él pensaba que se trataba de decir la verdad y no de hacer alabanzas del Amor según las apariencias. En definitiva Sócrates está afirmando que todos los discursos anteriores (y sobre todo el de Agatón), no han sido elogios según la verdad de la cosa[42].

Asimismo también es importante destacar que Sócrates no puede competir con ninguno de los oradores que le han precedido, pero sí sabe partir de la ignorancia. "Sólo sabe que ninguno de los entendidos de Amor que han hablado ya se ha apoyado en lo establecido, en la verdad, o en lo que hace funcionar el amor, en el bien. Han cogido el rábano por las hojas de la erudición y la brillantez. Se impone el corte característico de los conceptos socráticos: si el amor es bello y perfecto no necesita de nada ni de nadie y el amor es ante todo amor de algo"[43].

Evidentemente Platón va a presentarnos y a recrearnos a Sócrates como el portador de un nuevo saber: la filosofía, que presuponiendo saberes previos, como la medicina, la poesía, la oratoria y la retórica, los supera y es capaz de llegar a lo fundamental de un asunto, a lo sustancial, es decir a la verdad, a la idea o forma. No es de extrañar que se enfrente a Sócrates con la poesía (Agatón), pues el combate que se está librando es el del propio Platón contra la tradición mítica homérica, tal y como se comprueba en la *República*. De esta forma se abre paso a lo que es considerado generalmente el punto álgido del

[38] Reale, G. 2004, p. 145. Para todo lo demás, pp. 129-146. Las cursivas son de Reale.

[39] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

[40] Reale, G. 2004, pp. 147-149.

[41] Platón. *Banquete* 197 B – D. 1984, pp. 70-71. Véase González Escudero, S. "Platón y el cine". 2004, pp. 75-83, p. 80.

[42] Reale, G. 2004, p. 150.

[43] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

diálogo, el momento en que cuenta Sócrates cómo se inició en el amor, tema que era un cliché, por cierto, en esta clase de conversaciones de sobremesa, aunque es fácil de imaginar que los contenidos puede que fueran muy distintos. Lo cierto es que Sócrates habla de una mujer, Diotima, que le va a abrir el camino del Amor. Amor como carencia: se ama lo que no se tiene: Un cuento establece la operación precisa para caracterizar como tal a Eros, a quien se ha rebajado de dios a demon, a ser intermedio, a mediador entre los dioses y los hombres[44]. En este sentido, y siguiendo muy de cerca esta última precisión, estamos de acuerdo con Reale, que más allá de las tesis de W. Jaeger o de G. Krüger, afirma que en este juego de máscaras que Platón nos presenta, el "Sócrates examinado, como demostraremos, no es otro que Agatón y la sacerdotisa de Mantinea es el mismo Sócrates"[45].

Por nuestra parte queremos insistir en que Platón hace el siguiente juego: desdobla la figura de Sócrates, a través del recurso a la "revelación" de Diotima, para presentarnos un "*mŷthos*", un relato, con todas las connotaciones religiosas que el hecho tiene en este contexto cultural. Pero en este relato lo que tenemos es que Sócrates es examinado mediante el método de las preguntas y respuestas (en definitiva el propio método socrático de la ironía y la mayeútica), para ser así, por medio del ejercicio, iniciado en la filosofía. Diotima (Platón en definitiva), "representa" la filosofía a través del "ejercicio" de la conversación iniciática con Sócrates sobre el Amor. Es decir, el discurso de Diotima es un *mŷthos* que "revela" un *lógos*, el logos filosófico del propio Sócrates maduro, que en el marco de la conversación, en el diálogo iniciático con Diotima, es un Sócrates joven e inmaduro carente de la verdadera sabiduría, pareciéndose mucho a Agatón. Para Reale, Diotima asume la máscara del mismo Sócrates, que es la del dialéctico que habla en la dimensión hierática de la iniciación a los misterios de las cosas del amor[46]. En suma Platón, gracias a la máscara de Diotima, ejerce y representa a la vez lo que la Filosofía hace y lo que la Filosofía es.

Pensamos también que no es que se trate tanto, como afirma Reale, de la unión, a través de Diotima, entre la filosofía y la mistagogía, sino que lo que Platón pretende es, en su camino hacia las tesis que sostendrá en la *República*, presentar a la Filosofía como un *lógos*, como un nuevo saber discursivo, racional, lógico y demostrativo, heredero del viejo *mŷthos* y que habrá de relevar a éste en la jerarquía de los saberes, dentro de una nueva sociedad gobernada por los reyes filósofos, que en todo caso decidirán (desde la Filosofía), qué mitos han de permitirse y cultivarse y cuáles no. Nosotros creemos que esta tesis es importante después de todo lo que hemos estudiado sobre el problema de la oralidad y del mito en la cultura Griega. Como afirma Escudero, "la escala del Amor, que lleva al bien, intermedio e intermediaria entre dioses y hombres, es la Filosofía"[47].

Por otra parte, desde el punto de vista constructivo, el cuento de Poros y Penía, el *mŷthos* de dios y la mortal, de la Abundancia y la Pobreza, respectivamente, constituye la referencia fundamental en toda la teoría del amor en Platón y determina por sí mismo la capacidad cinematográfica de su autor, planteando una secuencia universal, como la famosa de la caverna o la del carro

[44] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.
[45] Reale, G. 2004, p. 154.
[46] Reale, G. 2004, p. 155.
[47] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81.

alado para el alma[48]. Asimismo empezamos a vislumbrar cómo el tema del Amor, como "genio" o "demon" mediador e intermedio, sirve para presentar con estas mismas características al saber filosófico, pero más en concreto a Sócrates como el nuevo héroe portador de ese nuevo saber. "*Pues es la sabiduría una de las cosas más bellas y el Amor es amor respecto de lo bello, de suerte que es necesario que el Amor sea filósofo y, por ser filósofo, algo intermedio entre el sabio y el ignorante*"[49]. Como señala Reale, filósofo es aquel que está en medio de la sabiduría y la ignorancia, y tal es precisamente Eros[50]. Además, al presentar Platón la escalera del Eros como un proceso de ascensión de lo más sensible (el amor a los cuerpos), hasta llegar a la contemplación inteligible de la belleza en sí, se nos está mostrando también el verdadero proceder de la Filosofía. Se supera así el discurso de Aristófanes sobre la "nostalgia del Uno", ya que a través de la máscara de Sócrates/Diotima, se explica que coincide con la posesión del Bien para siempre como suma expresión de lo Bello. En definitiva la Filosofía acaba superando a la Poesía. El discurso de Sócrates ha aplastado, en particular, al del homenajeado Agatón. "La retórica gorgiana ha sido derribada, así, por la dialéctica socrática expresada en forma de una iniciación mistérica"[51].

Por otra parte ya hemos anunciado que ese nuevo saber requiere un nuevo tipo de héroe. Decimos esto porque la inesperada llegada e intervención de Alcibíades acabará por poner las cosas en su sitio. Para Reale se trata del paso de la discusión teórica al drama satírico que refleja la vida real, por su parte Santiago Escudero afirma: "Y en este punto del banquete irrumpe un coro de jóvenes juerguistas en plena celebración por su cuenta. Con este recurso cinematográfico también, que no teatral, entran Alcibíades y sus amigos, otra de las cuentas pendientes de Platón que tiene que saldar en esta obra y la espiral más abierta de ese eterno retorno que anunciábamos cuando se iniciaba el comentario de esta obra. Alcibíades era el enamorado de Sócrates, eso se decía, pero a la vez uno de los personajes más controvertidos, como ya hemos dicho. Alcibíades se informa de los discursos sumariamente y entona su propio canto de alabanza al Eros. Elogio que se convierte en una descripción del poder de Eros como mediador, como atracción y como filosofía personificado en la figura y capacidad de Sócrates, el hombre de contrastes, lo feo y lo bello en una misma persona. Sócrates ha hecho que el ritmo de la música pase a las palabras y que la cadencia de sus frases se conviertan en cadenas de la verdad y de la destreza, como decía el poema de Parménides que se encuentra maniatado lo que hay: por la necesidad y por la justicia

Pero el canto al Amor en realidad, y con toda su belleza, es cinematográficamente un canto al desamor, una muestra de la diferencia y de la indiferencia, un canto a ese otro Eros, el que aparta y niega, el que no habla, el que marca lo real que también está personificado en Sócrates. Como no se expresa con palabras, Platón lo hace con imágenes, cortes y antítesis: era preciso separar el exceso de Alcibíades y cualquier otra muestra de falsa

[48] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 81. Según Escudero, "los que defienden un tipo de filosofía platónica aplicado a lo largo del Neoplatonismo y del Cristianismo medieval se mueven desde la proyección de este relato. Lo mismo que el amor cortesano que sirvió al *De Amore* en el que reflejaba esta obra su traductor en el Renacimiento Marsilio Ficino (Marsilio Ficino, *De Amore*, Tecnos, Madrid, 2001". Op. cit, p. 81.

[49] Platón. *Banquete* 204 B. 1983, p. 81 de la edición de Luis Gil que manejamos. (Las cursivas del texto de Platón son nuestras).

[50] Reale, G. 2004, p. 192.

[51] Reale, G. 2004, p. 233.

realidad de la figura y actitud de Sócrates; Glaucón podía estar tranquilo por eso. El recuerdo de un Sócrates diferente, que no se rinde a nada y que se conoce a sí mismo le aleja de la figura del político aventurero, del oportunista"[52].

Nosotros tenemos que señalar que a través de la presencia de Alcibíades, Platón pone en juego toda una serie de recursos visuales, cinematográficos, como señala el profesor Escudero, que sirven para hacer una gran representación de todas las anteriores conclusiones sobre qué es la Filosofía y cuál es su verdadero poder cuando se ejercita. La dialéctica entre ejercicio y representación de la Filosofía da una nueva vuelta de tuerca o se produce, como se acaba de señalar, una nueva espiral en ese constante eterno retorno. En el "ámbito de lo sensible" vemos que un enamorado y ebrio Alcibíades va a "decir la verdad" sobre Sócrates, y ya se sabe que "*in vino veritas*". ¿Cómo la va a decir? Presentando a Sócrates al modo poético, mediante símiles, como un sileno[53], cual sátiro Marsias, como una deidad que tiene el poder de hacer discursos tan turbadores que le hacen comprender a él, Alcibíades, su situación de esclavitud[54]. Se alaba también en este relato la templanza de Sócrates como camino de superación de lo sensible en aras de lo inteligible, por eso los que han sido heridos y mordidos en su alma (como los presentes en el banquete), por su saber, participan "de la manía del filósofo y de su delirio báquico"[55]. También se elogia su serenidad en el combate. En definitiva lo que quiere decir Alcibíades (o Platón a través de esta máscara) en el "ámbito de lo inteligible", es que, por su persona y por sus discursos, Sócrates representa un nuevo tipo de héroe, portador de un nuevo saber: la Filosofía. Así nadie de entre los antepasados puede emularle y queda igualado a una deidad de naturaleza embriagadora, como los silenos y los sátiros. Por esto también Platón nos presenta a Alcibíades ebrio y en este caso la borrachera por el vino es utilizada como símil sensible, como mimesis, de su ebriedad erótica por Sócrates, es decir filosófica. De nuevo hemos presenciado, de manera muy visual, muy cinematográfica, la relación entre *mito* y *logos*, entre puesta en escena dramático-fílmica y discurso teórico.

Todo esto enlaza además con la cuestión de la relación entre filosofía y política, pues por un lado era de sobra conocido el perfil político de Alcibíades en la Atenas en la que se sitúa el *Banquete*. Por otro la preocupación por el político y la manera de reflejar su oficio es una constante en la obra platónica. Para Platón el filósofo debía ser político o el político filósofo. La destreza en el comportamiento cívico era la única enseñanza posible. Tales eran las preocupaciones que Platón convierte en filosofía y que presenta como imágenes desde las que desarrolla un concepto familiar en nosotros, como es el de "opinión pública". Así al menos se deben enfocar los diálogos sobre qué es destreza o *areté* y los que en su madurez dedica a la justicia y al amor. "Mostrar, más que juzgar, comportamientos y actitudes, frenar falsas explicaciones y refrenar posibles desajustes en las respuestas es lo que caracteriza más que

[52] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 81-82.

[53] Platón. *Banquete* 215 B. 1983, p. 99 Luis Gil aclara lo siguiente: "Los silenos, como los sátiros, eran divinidades del séquito de Dioniso con características físicas muy semejantes a las de estos últimos. Aquí se trata probablemente de unas cajas de madera que figuraban silenos y que guardaban dentro de sí imágenes de divinidades. Muy conocido es el mito que cuenta la rivalidad del sátiro Marsias, inventor de la flauta, con Apolo, inventor a su vez de la cítara. Olimpo fue discípulo y amado de Marsias". Op. cit. p. 99, nota 68.

[54] Platón. *Banquete* 215 E. 1983, p. 101.

[55] Platón. *Banquete* 218 B. 1983, p. 104.

nada lo que de Platón pasó al mundo del espectador, bien sea éste un lector de novelas o un aficionado al cine"[56].

Asimismo queremos destacar que en el mundo del cine vemos películas que responden o que se acercan a este tipo de propuestas implícitas en el *Banquete*. Es el caso de *The Front Page* (*Primera Plana*), de Billy Wilder (1974) y de *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*), de John Ford (1962)[57]. Nosotros no dudamos tampoco en afirmar que hay grandes similitudes constructivas y dramáticas entre el *Banquete* y otra película de Ford, *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), y al análisis de esta obra dedicaremos nuestro próximo capítulo de este trabajo.

El político como mediador, tal y como Platón había mostrado, es el núcleo esencial de obras como las citadas y que Escudero analiza. El amor, la amistad y el sentido del deber presentados en la misma línea de la tradición del *Banquete.* Pero la figura del político no tiene una encarnación precisa tal como decía Alcibíades, cuando ponía en Sócrates la representación auténtica del intermediario, del "daimon": un Amor viviente. Él sí lo creía, pero Platón pone de su parte la diferencia respecto a la personalidad de Sócrates y a su capacidad de autodominio y sentido de la justicia en todos los niveles. Reconocer esto es entrar en el auténtico papel de la filosofía platónica[58].

Como cierre de este capítulo hemos de afirmar que si un héroe es un varón ilustre y famoso por sus hazañas o virtudes, o un hombre que lleva a cabo alguna acción heroica y también el personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico, o un personaje de carácter elevado en la epopeya[59], nosotros tenemos que decir que Sócrates cumple con creces en el *Banquete* este tipo de requisitos. Sócrates es, en definitiva, el héroe como *demon* mediador que encarna a la Filosofía, que es también un saber mediador, cuya plasmación práctica es la política. De ahí también el juego de máscaras y de correlaciones entre Sócrates (filósofo) y Alcibíades (político).

[56] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, p. 82.

[57] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 82-83. Santiago Escudero analiza en este artículo dos películas como ejemplos de lo que se está afirmando, respecto al legado político y filosófico de la obra platónica: una de ellas es *The Front Page* (*Primera Plana*), dirigida por Billy Wilder en 1974 y protagonizada por Walter Matthau y Jack Lemmon, la otra es *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*), dirigida por John Ford en 1962 y protagonizada por John Wayne, James Stewart, Vera Miles y Lee Marvin.

[58] González Escudero, S. "*Platón y el cine*". 2004, pp. 75-83, pp. 83.

[59] Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, tomo II, h/z. 2001, p. 1201.

CAPITULO 14

Sergeant Rutledge (El Sargento Negro, 1960): un estudio filosófico

"De lo dicho resulta evidente también que no es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es posible según la verosimilitud o la necesidad.

El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso: pues podrían versificarse las obras de Heródoto y no por ello serían menos historia de lo que son. La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir. *Por eso 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*.

Lo universal consiste en que a determinado tipo de hombre corresponde decir o realizar determinada clase de cosas según la verosimilitud o la necesidad. Tal es la meta a que aspira toda poesía, aunque imponga nombres a sus personajes. Lo particular, en cambio, consiste en narrar lo que hizo o lo que le ocurrió a Alcibíades". (Aristóteles. *Poética* 1451b)[1].

Introducción

Con este capítulo llegamos al final de nuestro trabajo. Pretendemos ahora aplicar todo lo que hasta aquí hemos estudiado, tanto desde el punto de vista documental, respecto a la película *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, John Ford, 1960), y su entorno cinematográfico, temático y cultural, como desde el punto de vista del análisis del problema de la oralidad, en el mundo del mito, y de la comprensión misma de qué es un mito. Para estudiar, y entender los diferentes aspectos de este filme, vamos a proceder de la siguiente forma: primero analizaremos la película, entendiendo por tal tarea la descomposición, la deconstrucción de sus partes principales, señalando lo que en éstas nos parece más significativo. En segundo lugar intentaremos comprender el problema del *mŷthos*, de la construcción del relato, en relación con el prototipo de héroe que la obra elabora. Aquí señalaremos también las diferencias y las semejazas, si las hay, con el *Banquete* platónico, en lo que atañe a la cuestión crucial del "*héroe y del problema del reconocimiento*". Por último repasaremos de nuevo la elaboración del filme, pero desde el patrón que Aristóteles elabora en la *Poética* como referido a la tragedia. Esto nos permitirá en el capítulo final, que dedicaremos a las conclusiones y a las cuestiones abiertas, apuntar algo, muy brevemente, sobre el protagonismo de los afroamericanos en el *western* y en general sobre la evolución de dicho género cinematográfico.

[1] Aristóteles. *Poética* 1451 b. Tomamos la traducción de José Alsina Clota que es el responsable del texto, introducción, traducción y notas de la edición de la *Poética* realizada por la editorial Bosch (Barcelona, 1996). Véase Aristóteles. 1996, p. 249. Las cursivas son nuestras.

Hay que indicar que para cualquier dato general, sobre *Sergeant Rutledge*, remitimos al lector a los capítulos que hemos dedicado a la ficha técnica de la película y a recoger el balance crítico sobre la misma. También es necesario recordar que para percibir todas las características, referentes al lenguaje y a la entonación, es necesario ver el filme en su versión original muchas veces, cosa que nosotros hemos hecho, cronometrando además las escenas hasta apreciar las uniones o ensamblajes de las mismas en sus más mínimos detalles. Evidentemente en la versión doblada al castellano, con no ser mala, se pierden muchos matices.

Análisis de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, John Ford, 1960)

No vamos a repetir aquí lo ya expuesto en el apartado que dedicamos a la ficha técnica de la película, sino que como complemento iremos marcando los principales momentos y cortes narrativos del filme.

Desde 0' 0" hasta 1' 26" tenemos el comienzo de la película con los títulos de crédito. Entre éstos no aparece Woody Strode como protagonista. Se le cita el primero entre los secundarios. Mientras duran los créditos oímos la canción "*Captain Buffalo*". En ella hay estrofas que dicen algo así como: "*¿Has oído hablar de un "soldado búfalo" de la Caballería de los Estados Unidos / que tiene la constitución de una montaña / y que es más alto que una sequoya? / Con su puño de hierro derribará a un buey / con sólo un puñetazo poderoso / John Henry era un alfeñique al lado del Capitán Búfalo / El marchará toda la noche y marchará todo el día / y agotará a un tiro de veinte mulas a lo largo del camino / Con un silbido y una voz hace un din-dan / ¡Arriba, dos, tres, cuatro —Capitán Búfalo!*"…

Esta traducción, que es bastante literal, nos presenta ya un contexto de mitologización. Por un lado tenemos la referencia a los "Buffalo Soldiers", a los "Soldados Búfalo". Nosotros ya hemos explicado qué significado tiene esta apelación y cómo pasó a ser de uso común para referirse a los soldados afroamericanos integrados en el 9º y 10º regimientos de Caballería, en la frontera, en la época posterior a la Guerra Civil estadounidense, durante las Guerras Indias. La canción recoge también la exaltación que hiciera de los soldados negros el pintor y cronista Frederic Remington. Cuando estudiamos las críticas a la película ya tratamos de esto y por eso no vamos a insistir en ello. No obstante llamamos la atención sobre otro personaje de la mitología y del folklore de la "Conquista del Oeste": John Henry. Se trata de una leyenda del siglo XIX sobre un gigante negro que trabajó en los ferrocarriles, cuya hercúlea fuerza manejando la maza le hacía competir y ganar a las máquinas de vapor perforando túneles. Hasta cantantes tan famosos como Bruce Springsteen se han inspirado en él para una canción[2]. En conclusión, el prototipo del "Capitán Búfalo" es enmarcado en un contexto mítico, superando por su fuerza y sus hazañas a John Henry. Como veremos más adelante, en uno de los momentos álgidos de la película, se procederá a una identificación del ideal mítico del "Capitán Búfalo" con el "soldado ejemplar" ("top soldier" lo llaman sus

[2] Véase esta información en internet. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_(folklore) http://www.ibiblio.org/john_henry/ Consulta efectuada el 24 de enero de 2007. Nota: Cronometramos la película poniendo minutos (') (una comilla) y segundos (") (dos comillas).

compañeros y subordinados), que representa el sargento Rutledge. Para ello también se harán nuevas referencias a otro personaje del folklore y de la mitología de los Estados Unidos.

Entre 1' 28'' y 2' 58'' vemos llegar al teniente Tom Cantrell al Cuartel General del Ejército de los Estados Unidos en el Departamento del Sudoeste, concretamente al edificio en el que se va a celebrar un juicio, un Consejo de Guerra. Llega con un día de retraso, comenta uno de los miembros del jurado de entre los que están esperando en los soportales. A Cantrell lo recibe Dickinson. El teniente ha estado los últimos días antes del proceso reuniendo pruebas para utilizarlas en la defensa del acusado. Se extraña por la presencia de esposas de oficiales. Dickinson (que actúa como si fuera su amigo y asistente), le advierte que ha sido imposible refrenarlas pues se trata de un "caso picante", en el que se espera un veredicto de pena de muerte por ahorcamiento para el acusado. Le dice que el presidente del tribunal será "cara de piedra", mote del coronel Fosgate. También afirma que considera al acusado culpable, contestando enérgicamente Cantrell que él no. Llamamos la atención sobre el hecho de que entre las esposas de los oficiales hay una que actúa como centro de atención del "grupo de cotorras". Se trata de la esposa del coronel que presidirá el juicio, Cordelia Fosgate, a la que antes de entrar en la sala se le cae un pañuelo de su bolso de mano.

Entre 3' 4'' y 4' 40'' vemos un plano del capitán Shattuck, que va actuar como acusación, preparándose para el juicio, con su carpeta, que también se supone que contiene pruebas incriminatorias. Cordelia y sus amigas se sientan en primera fila de forma ruidosa y descuidada, siendo asistidas por un sargento y un soldado. Entran Cantrell y Dickinson, y el teniente pregunta si está en la sala, ya repleta de gente, Mary Beecher. Sí lo está, pero no se encuentra muy amistosa. Pero no está allí, matiza Cantrell, por ser su amiga, sino como testigo. El teniente se dirige a ella y Mary le recrimina su conducta. Parece no entender que él, precisamente, se haya prestado a ejercer la defensa en el juicio. Antes vemos cómo Cantrell coloca sus pruebas sobre una mesa en el estrado y enfrente del capitán Shattuck. Éste le mira con cara seria y de desprecio. En este momento entran en la sala los miembros del jurado. El juicio va a comenzar.

De 4' 40'' hasta los 7'. El coronel Fosgate pone orden en la sala, ante la actitud chabacana de los presentes en la parte de atrás de la estancia y advierte, que "esto es un Consejo de Guerra. No una reunión de cotillas", (también se puede decir "de comadres", como se traduce en la versión española). Esta alusión se refiere claramente a las mujeres y de forma muy especial a su propia esposa, Cordelia. Ésta unos momentos antes ha comentado a su amiga más íntima, que "*Otis esta mañana no se encuentra muy bien porque tomó una copita de vino anoche*".

Destacamos aquí dos cuestiones. Una respecto a los caracteres, a las caracterizaciones, y es que ya tenemos la primera tensión o dualidad dramática, que es la que se dará entre Otis y Cordelia. Se trata de la oposición entre marido (y a la vez presidente del tribunal) y mujer (que además es citada como testigo de la acusación). El segundo elemento al que nos referimos es el siguiente: el director, John Ford, a través del habla (del pensamiento diría Aristóteles)[3], nos pone en antecedentes de la condición de alcohólico que tiene el coronel Fosgate y de lo chismosa y cotilla que es Cordelia, su esposa.

[3] Aristóteles. *Poética* 1450a-1450b. Afirma el estagirita, que "seis son, por necesidad, los elementos constitutivos de toda tragedia: el argumento, los caracteres, el lenguaje, el pensamiento, el espectáculo y la música". Aristóteles. 1996, p. 239.

Acto seguido vemos también que se presenta la defensa, es decir el teniente Cantrell, al que se suponía ausente. Esto sirve para subrayar que ha estado atareado el último día antes del proceso reuniendo pruebas en el fuerte. El presidente del tribunal lo saluda. Esta actitud contrasta también con el recibimiento que el coronel da al capitán Shattuck, que va actuar como acusación. A través de otro efecto de guión, de lenguaje y pensamiento, nos enteramos que es un hombre de "despacho y oficina", alejado de la dura realidad de la vida en los fuertes fronterizos. Fosgate lo mira con desdén y subraya su carácter de "abogado", más bien de "picapleitos", en tono de reproche. La contestación resabiada que le da el capitán acaba por acentuar otra dualidad o juego de oposiciones: el que tendremos entre el capitán que actúa como acusación y el presidente de la sala.

La mención del general Nelson A. Miles y la fecha de inicio del juicio (en agosto de 1881), sirve al director para darnos un marco histórico realista, tanto de la acción narrada como del hecho de que sea verano, como veremos en las tomas de exteriores, pues la película fue rodada en el de 1959[4].

De 7' a 11' 17" tenemos el intervalo de tiempo narrativo que va desde que el sargento Rutledge es llamado hasta que la primera testigo, Mary Beecher, jura decir la verdad y toda la verdad sobre la Biblia cuando va a ser interrogada por primera vez, en este caso por la acusación. Destacamos lo siguiente: la marcialidad con la que marcha erguido el sargento Braxton y como es encuadrado por Ford para realzar su aspecto imponente, su impasibilidad frente al clima de linchamiento que reina entre los varones de la sala, la precisión con la que se identifica, citando rango, tropa y el regimiento al que pertenece. Otra cuestión muy importante es la referida al tono de voz del capitán Shattuck. En la versión original, en inglés, se percibe muy bien ese tono desafiante y de auténtico desprecio racista hacia el acusado que tiene el citado capitán. Este importante aspecto se pierde en la versión española. Dicho tono de voz desagradable, altivo y de desprecio hacia los negros se percibirá también cuando interrogue más adelante al sargento Skidmore, lo cual contrasta con la voz melosa, condescendiente y falsamente agradable y servil que emplea cuando interroga a Cordelia Fosgate. Ford nos muestra también el clima de fastidio que produce el juicio en el presidente del tribunal, el coronel Otis Fosgate. Parece que quisiere acabar pronto con todo el maldito asunto. Se extraña y se enfada cuando el acusado Braxton Rutledge se declara inocente de los dos cargos que se le imputan, y recrimina a Cantrell, el defensor, por aconsejar tal declaración. El tono de cinismo por parte de los miembros del tribunal lo pone y lo pondrá siempre, a lo largo de todo el proceso, el teniente Mulqueen, que arroja sus gafas sobre la mesa con un gesto elocuente al oír a Rutledge. La tensión y oposición entre la defensa (teniente Cantrell) y la acusación (capitán Shattuck), queda aún más afianzada al utilizar éste último todo tipo de triquiñuelas para prejuzgar y perjudicar de antemano al acusado: así, para subrayar el morbo de los cargos, no quiere que se mencionen y llama a declarar a Mary Beecher, que es una testigo de la defensa.

De 12' 12" a 18' 33" tenemos el **primer flashback** de la película. Unos segundos antes, en 11' 27", observamos un nuevo efecto de contraste, en este

[4] Sobre el general Nelson A. Miles véase: Leckie, W. H. 1967, pp. 124-125 & n., 127-130, 132, 134-135, 243-245, 253-256, 258. Para las guerras con los indios Apaches en Nuevo Méjico y Arizona, con los caudillos Victorio y Geronimo (y otros de menor importancia), y la reserva de San Carlos, véanse de la obra citada los capítulos VII, VIII y IX.

caso visual: la mano enguantada en blanco y el dedo acusador del capitán Shattuck señalan al rostro negro del sargento Rutledge, perfectamente iluminado para dar relieve y realce a su busto. Destacamos ahora, ya en la evocación, la aceleración del proceso narrativo. El director ha dejado paulatinamente a oscuras la sala del juicio para conseguir dos cosas mediante este efecto de iluminación: acentuar la atmósfera tenebrista y hasta cierto punto terrorífica y terrible de lo que se nos va a narrar en el flashback, y envolver dicho contenido en un aura onírica. Pues la evocación es entendida como un descenso a otro plano de la realidad más profundo. El encuentro en el tren nos da nueva información a través de la conversación entre Mary Beecher, que es la que está recordando, y Tom Cantrell. Estamos en Arizona y los apaches han sido ya pacificados desde la detención de Geronimo. De nuevo distinguimos un recurso de guión. No debemos olvidar que tanto Goldbeck como Warner Bellah, los guionistas colaboradores de Ford, eran, al igual que el propio director, profundos conocedores de la historia de los Estados Unidos. Además el ferrocarril es de la línea que recorre estos territorios, "Tombstone & Gila". Se produce también una alianza narrativa a través del enamoramiento entre Mary y Tom, alianza que se romperá en un determinado momento y que al final de la película quedará restablecida. La frase "*Mary, es usted la chica más bonita que he conocido y le ruego que no olvide que se lo he dicho*" se vuelve a repetir en el cierre del filme, luego hay un elemento narrativo de circularidad en el guión como identidad de la subtrama amorosa presente en la obra. Por otra parte tenemos la perfecta iluminación de la estación de *Spindle* recreada en los estudios cinematográficos. La iluminación del interior es también muy contrastada y tenebrista, lo cual añade, además de un toque de misterio, suspense y terror, una continuidad narrativa con la evocación que Mary hace desde la "oscurecida" sala del juicio. La presentación de cómo ella descubre muerto al jefe de estación y cómo huye aterrorizada, a lo largo de la angosta estación de tren, también está muy elaborada visualmente, con unas sombras muy realzadas por la luz empleada. La presencia del sargento Rutledge, que tapa la boca de la señorita Beecher y que le dice con voz muy grave y con firmeza contenida que no grite, está también iluminada de esta forma para resaltar el contraste entre la tez y el semblante de ambos. Ella, muy blanca, rubia y de aspecto frágil, él, negro y de apariencia robusta, tosca e intimidatoria. Se da así a toda la secuencia del flashback una misma atmósfera narrativa, que lleva a acentuar a John Ford una primera impresión de agresividad racial que él mismo desmontará a lo largo de todo el argumento o trama del filme. Asimismo el director vincula esta evocación de Mary Beecher con la propia actitud racista de quien la está interrogando, el capitán Shattuck, que la interrumpe justo en este momento, con lo cual finaliza aquí el primer flashback.

Desde 18' 33" hasta 21' 07" tenemos la interrupción del flashback anterior. Narrativamente este episodio sirve para subrayar la actitud de desprecio racista que tiene el capitán Shattuck, pues se refiere al sargento con la expresión "*colored soldier*" (*soldado de color*). Queremos insistir en que para percibir bien todos estos matices es necesario ver la película en versión original, pues la voz de la acusación está perfectamente modulada, por el actor Carleton Young, para transmitir ese sentimiento de desprecio racista al que nos referimos y que contrasta con la entonación que este mismo personaje emplea cuando arguye triquiñuelas legales o cuando halaga y adula hipócritamente a los testigos. Ford inserta en este contexto dos primeros planos del sargento Rutledge para subrayar el contraste entre la actitud moral del capitán Shattuck, junto con la recelosa mirada del presidente del Consejo de Guerra, frente a la impertérrita y

marcial expresión del acusado, también perfectamente iluminado para dar volumen y realce a su semblante. Otro juego de oposiciones que se remarca más aún es el existente entre la acusación y la defensa, pues ésta no está dispuesta a admitir las "*verdades a medias*" y desmonta el sucio juego del capitán, al haber éste interrumpido a la testigo en un momento crucial. Además Tom Cantrell demuestra conocer las leyes mejor que el leguleyo fiscal. Llama también la atención la actitud del presidente del tribunal, el coronel Otis Fosgate, que reprende por igual a la defensa y a la acusación, pero manda callar al capitán cuando éste alega falsamente que está siendo atacado personalmente.

De 21' 07'' a 26' 21'' transcurre el **segundo flashback**, que corresponde a la continuación de la evocación y testimonio de la señorita Beecher llamada por la acusación. Este segundo flashback es la antítesis argumental del anterior, pues aquí se explica, a través del guión y por las palabras del sargento Rutledge, el porqué éste ha tenido que taparle la boca de forma tan expeditiva. Otra información relevante es la siguiente: el sargento sabe buscar e interpretar las pistas de los indios, conoce sus intenciones y evalúa con precisión cómo murió el jefe de estación a partir de la descripción que hace Mary. Se aprestan a la defensa y le entrega su arma reglamentaria a la señorita para que se defienda, pues los apaches mescaleros no tendrán ninguna compasión de ella. Después de la escaramuza, donde queda comprobado el valor de ambos, se percibe que el sargento sabe leer, pues se refiere a la nota escrita por el jefe de estación para el padre de la chica. Vemos perfilarse ya de forma clara el *éthos* (sus "usos", "costumbres" o "hábitos") y el *êthos*[5] ("carácter" y "modo de ser") del sargento Rutledge. Es un soldado profesional experto, un tanto tosco (pues da órdenes a la señorita de forma ruda), pero honrado. Tanto la dimensión ética como el talante de Rutledge quedan muy bien explicados por un efecto de guión, cuando él pide disculpas por su rudeza diciéndole a Mary que es "*sargento desde hace demasiado tiempo*". El ambiente fantasmagórico de toda la secuencia se subraya cuando la señorita Beecher, asustada, mira hacia la lejanía y en la oscura noche a las vías del ferrocarril y "parece" escuchar el silbido de un tren

De 26' 22'' a 26' 45'' tenemos una breve interrupción en la evocación de Mary que nos habrá de llevar al tercer flashback. Se subraya el sentimiento de miedo de la señorita Beecher que tiene su paralelismo narrativo con el ambiente expectante y tenebrista de la sala del juicio, que Ford nos presenta totalmente oscurecida. Este recurso de iluminación sirve al director para acentuar el clima dramático de lo que se evoca en esta serie de flashbacks encadenados e impactar así en el espectador del filme.

De 26' 46'' a 29' 54'' transcurre el **tercer flashback** en la narración evocada de la señorita Beecher. Lo relevante ahora es lo siguiente: por un lado el comportamiento de ambos (Mary y el sargento) en la pequeña habitación trasera de la estación, y por otro, los datos que se nos dan, mediante recursos de guión, sobre el papel del Noveno de Caballería en aquellas tierras y el conocimiento que Braxton tiene del teniente Cantrell. Pero lo más importante para la trama ulterior de toda la película es que el espectador queda ya informado someramente, de que las heridas del sargento se deben a hechos anteriores a todo lo que está narrando Mary Beecher en su evocación. Cuando la señorita se

[5] Para la comprensión del sentido de *éthos* y *êthos*, en griego, y su relación y fusión en la idea de ética véase Hidalgo, A. 1994, pp. 27-30.

refiere, extrañada, a la presencia de soldados de color en aquella región del país lo hace con un tono de voz de cariñosa condescendencia, que contrasta totalmente con la actitud de desafiante racismo del capitán Shattuck, el fiscal acusador. Insistimos de nuevo en que para percibir esto es necesario captar perfectamente la entonación de los personajes en la versión original en inglés. De nuevo la honradez de Rutledge queda probada cuando pide whisky, ante la confusa señorita, para curar su herida y no para beber. Su profesionalidad le lleva a identificarse como sargento de primera y a predecir con seguridad que los apaches no habrán de volver por la estación después de su incursión, pero también, y esto es muy importante, a intentar evitar que Mary lo cuide y le dé de comer, no queriendo que siga en su presencia para evitarle a ella una situación embarazosa. Cuando afirma que las mujeres blancas no traen más que problemas no lo dice con rencor ni con resabio, sino con un tono protector hacia la señorita, a la que intenta preservar de la incómoda situación que supondría para ella el ser vistos allí juntos si alguien llega. Estas declaraciones de Rutledge junto con la desconocida causa de su herida, de la que sólo sabemos que ha sido por disparos y no fruto del encuentro con los indios, remiten al espectador, todavía sin saberlo, a la trama esencial de la película. Queda también clara la actitud ética de Mary Beecher, que incluso no comprende la prudente reserva de Rutledge, pues no hay en ella atisbo de racismo, sino deseo de franca colaboración con el sargento en una difícil situación. Se subraya el paso del tiempo, la pesada soledad y el miedo con el tic-tac del reloj y con el descenso de la iluminación en el interior de la estación.

Pensamos por nuestra parte que John Ford hasta el momento ha administrado muy bien la información que da al espectador, a través de un muy calculado y bien trabado guión, que presenta contrastes continuos para crear un clima de expectación y de posible ambigüedad.

Desde 29' 55'' hasta 33' 55'' tenemos la finalización del interrogatorio a Mary Beecher por parte del fiscal. Queda así claramente establecida la unidad narrativa de los tres flashbacks referentes a este segmento de la película. La conclusión es obvia y evidente: el sargento Rutledge salvó la vida a la señorita. El presidente del tribunal tiene claro que no quiere alargar innecesariamente el juicio y considera que todo lo anterior no es más que dialéctica legal. Por eso cuando pretende fijar los hechos de forma clara (sobre los crímenes que se imputan al acusado), y por el contrario el capitán Shattuck llama a declarar a su esposa, Cordelia Fosgate, se abre un nuevo frente dramático y una nueva oposición. Se refuerza la animadversión del presidente del tribunal, el coronel Otis Fosgate, hacia el fiscal (al que llama "*pies planos*") y se establece la oposición entre Otis y Cordelia como marido y mujer y como presidente y testigo. Esta oposición a tres bandas queda subrayada cuando el sofocado presidente, que se limpia el sudor y sacude constantemente su pañuelo rojo, pide agua a uno de los miembros del tribunal, el cínico teniente Mulqueen, pero con tono irónico lo que quiere pedir es whisky. Al pegar un buen trago a la jarra se destaca de nuevo, y de forma cómica, la afición etílica del presidente del tribunal, es decir su alcoholismo, al que recurre en momentos de especial tensión o que le son muy desagradables. El hecho de que Mulqueen apure lo que queda del vaso demuestra su cínico desparpajo y el poco respeto que tiene por su superior. Por otra parte Ford nos presenta a una Cordelia entontecida, casi senil, que deja caer todos sus complementos femeninos de su bolso y que va ataviada de forma ridícula como una jovencita (su vestido es rosa con florecitas y está lleno de encajes y lacitos). El hecho de que se niegue a jurar por la Biblia que se le presenta si no es de la edición original del siglo XVII ("*King James*") demuestra

su retrógrada y absurda personalidad. De hecho ella no jura y es su marido, enojado, quien lo hace por ella. De nuevo la entonación de la voz del fiscal es decisiva cuando pregunta a la señora Fosgate. Se percibe su cinismo y su tono de reverencia condescendiente con su testigo, a la que adula tratándola de forma en exceso delicada, lo cual contrasta con la actitud y el tono de voz agrio y agresivo que empleó al interrogar a la señorita Beecher y al referirse al acusado, el sargento Braxton Rutledge. El capitán Shattuck le muestra a Cordelia la foto de la violada y asesinada Lucy Dabney, con su crucecita de oro al cuello. Se subraya de nuevo la ñoñería de la señora Fosgate que muestra compungida la foto a sus amigas allí presentes. Su ñoñería ya era evidente cuando se negó a entrar sola en la sala del juicio para declarar ante tantos hombres, acentuándose también su carácter cotilla.

Tenemos que decir que estamos asistiendo a la construcción magistral, por parte del director del filme, de la dimensión ética de los personajes (es decir de su carácter, su talante, y sus hábitos y costumbres). Para esta tarea John Ford utiliza todo tipo de recursos. Ya hemos hablado de la iluminación y del tono de voz de alguno de los personajes. También hemos mencionado el atuendo: así el serio vestido azul de la señorita Beecher contrasta con el que llevan Cordelia y su camarilla de cotorras amigas, pues bien parece que van engalanadas como si asistieran a una feria o a un espectáculo.

Desde 33' 56" hasta 36' 44" transcurre el **cuarto flashback** del filme, que es a su vez el **primero** de la evocación de Cordelia Fosgate como testigo de la acusación. En él se recuerda, por petición del fiscal, la última vez que ella vio a Lucy Dabney antes de que la mataran. Como se comprobará más tarde todo esto nada tiene que ver con los crímenes que se le imputan a Rutledge. Pero este flashback sirve de nuevo al director de la película para darnos una nueva dosis de información, sobre la ética de los presentes en la escena del fuerte que Cordelia está contando. Ésta vio por última vez a Lucy en el fuerte Linton en la tienda del cantinero, el señor Hubble. Cordelia le reprocha a la chica que su padre la deje vestirse como un muchacho (pues lleva ropa de hombre, pantalones y zahones, para montar a caballo). De nuevo la actitud mojigata y las costumbres retrógradas forman parte del perfil ético de Cordelia. Cuando el sargento regaña a Lucy, por saltar con el caballo exponiéndose a un serio peligro, la reprende con severidad pero con un tono claramente paternalista y bonachón (en el original en inglés), pues hace un guiño de complicidad al cantinero que observa la escena. Pero la actitud ética racista de Cordelia se subraya ahora cuando reconviene con ñoñería y medias palabras a Lucy (pues ni siquiera pronuncia el nombre del sargento negro), dada la familiaridad con la que ésta lo trata. Después de unas frases de galanteo entre Chirs Hubble, el hijo del cantinero, y Lucy (que coge y manosea una chaqueta de caza, que al final del juicio será una prueba esencial para descubrir al verdadero violador y asesino), el director de la película nos presenta una toma en la que Rutledge recoge del suelo un paquete, que se le ha caído a la chica al ir hacia su caballo. Es decir la ayuda. Es éste un momento crucial, pues Ford encuadra la actitud de sorpresa de Cordelia y su amiga, pero también la mirada recelosa del joven Chris, en la que se percibe, sino un tono de claro racismo, sí un cierto rencor, máxime cuando instantes antes la chica declinó su ofrecimiento para ayudarla a llevar los bultos de su encargo. Evidentemente la técnica narrativa del director de la película revela aquí su autoría, pues no se trata de reconstruir fielmente, desde la subjetividad de Cordelia, lo que ésta recuerda. Obviamente a través de este flashback Ford nos quiere informar del racismo subyacente en los blancos

del fuerte frente a la comunidad de soldados negros y, de forma concreta, frente al sargento de primera Rutledge.

De 36' 45" a 37' 52" tenemos la interrupción del primer flashback en el interrogatorio a Cordelia Fosgate. Sirve argumentalmente para acentuar más aún el carácter despistado y la ñoñería desmemoriada de Cordelia, que se pone a cotillear sobre su hija y olvida el asunto sobre el que está siendo interrogada. Cuando su marido, el coronel Fosgate, y como presidente del tribunal, le pide exasperado que responda a la pregunta del fiscal, sobre cuándo vio por última vez al sargento Rutledge, ella sale de su total despiste, pero de nuevo señala atolondrada al sargento con una gazmoñería exenta de dignidad, que contrasta con la imagen seria y digna que Ford nos presenta, perfectamente iluminada, del busto de Rutledge. Cordelia dice recordar el sonido de dos disparos y prosigue su narración enlazada ahora con un nuevo flashback.

Desde 37' 53" hasta 38' 27" transcurre el **quinto flashback** de la película, que hace el **segundo** en la evocación de Cordelia. En él percibimos el sonido de un sólo disparo (no dos como había dicho Cordelia en la sala) y vemos salir a Rutledge de una casa herido, caer al suelo y guardar su revólver (un Colt Single Action Army, modelo 1873 en calibre 45 Long Colt y de 7 pulgadas y media de cañón), en su funda mientras está en el suelo. Se levanta con dificultad, monta en su caballo y se aleja.

De 38' 28" a 42' 00" volvemos de nuevo a la sala del juicio. Lo más importante es aquí, además de la actitud de sorpresa y suspicacia ñoña de Cordelia, el hecho de que ésta, desmemoriada, llama al fiscal "capitán Haddock" (es decir "capitán bacalao"), que suena, en inglés, parecido a su nombre, que es "Shattuck". Al final, para mayor guasa, lo llama "capitán Fish", es decir "capitán pescado". Abundando en esta escena cómica, previamente y como contraste, Cordelia dice recordar que fue exactamente a las ocho cuando vio salir al sargento Rutledge, y hasta su marido la reprende, agobiado, pues según él ella es incapaz de recordar nada con precisión. La comicidad y la ridiculización de Cordelia Fosgate queda todavía más acentuada cuando ella, inoportuna, sí evoca el reloj por el que oyó la hora como uno de los objetos que el coronel Otis Fosgate, su marido y presidente del tribunal, robó en el saqueo de Atlanta durante la pasada guerra civil, lo cual da lugar a que el coronel se exaspere todavía más. La bochornosa comicidad de la escena se rubrica con la risotada cínica del teniente Mulqueen. Nosotros pensamos que la construcción de esta escena desde el punto de vista narrativo es perfecta, pues acentúa el perfil ético y moral de Cordelia Fosgate como testigo de la acusación. El fiscal cree que con las declaraciones de la señora Fosgate, frente a las que la defensa nada tiene que alegar, el caso ya se resuelve y queda visto para sentencia, con un veredicto de clara culpabilidad para el sargento Braxton Rutledge. Como se verá más adelante esto poco tiene que ver con el hecho de la violación y muerte de Lucy Dabney. La acción prosigue siendo llamado a testificar el médico del fuerte, el doctor Eckner. Se manda salir de la sala a Cordelia y sus amigas, pues el tribunal considera que las declaraciones del doctor, sobre el estado de los dos cadáveres encontrados en el fuerte, son demasiado escabrosas. De nuevo se remarca la ridiculez del grupito de "cotorras" que son escoltadas por un sargento (interpretado por el actor Jack Pennick). Cordelia atontada deja caer sus bolsos y su sombrilla, objetos que son recogidos por el abrumado sargento. El clima de comicidad opresiva y bochornosa de esta escena es subrayado por la actitud del presidente del tribunal que de nuevo pide "agua", es decir whisky, y que apura el

vaso para que el teniente Mulqueen no lo rebañe. Por otra parte hay que destacar también el tono de voz engolado y engreído que empleará el fiscal, el capitán Shattuck, para interrogar al médico y que contrasta con el que había usado con Cordelia. El doctor, con un tono de seriedad y gravedad, comienza su evocación que en breves instantes enlaza con el siguiente flashback.

Desde 42' 01" hasta 45' 54" transcurre el **sexto flashback** del filme, que se corresponde con el **primero y único** del doctor Eckner. A destacar, una vez más, la actitud entrometida de las mujeres del fuerte. Además es muy significativo el tono de voz (en la versión original) que empleará el doctor Eckner, para mostrar su rechazo frente a un acto tan repulsivo como el de la violación y asesinato de una jovencita. De igual forma se introducen dos elementos argumentales esenciales para el transcurso ulterior de la trama: uno respecto a que el Mayor Dabney fue muerto de un tiro certero efectuado con un arma reglamentaria, junto con el hecho de que realizó dos disparos antes de morir con un revólver de pequeño calibre. El otro se refiere a una marca que tiene en el cuello el cadáver de Lucy Dabney y que se debe a que le ha sido arrancada la crucecita de oro que llevaba puesta. Hay que destacar que Ford nos presenta un inserto del arma del Mayor Dabney, que es inspeccionada por el teniente Cantrell, para subrayar más aún el primer aspecto que comentamos: se trata de un revólver "Remington New Model Police" de avancarga (calibre 36), niquelado y transformado a fuego anular con cinco recámaras en calibre 38, de 4 pulgadas y media de cañón y empuñadura de marfil. Hay que recordar que en el anterior flashback (el último en la evocación de Cordelia), habíamos visto cómo el sargento Rutledge, herido, guardaba su arma de reglamento que ya hemos identificado. Es necesario señalar también que Ford, el director de la película, está siendo muy meticuloso en la presentación de todos estos datos de la trama argumental. También lo es cuando introduce otro inserto de la fotografía de Lucy, coloreada a mano, en la que destaca su crucecita dorada alrededor del cuello (lo cual no es un anacronismo en 1881, año de los hechos que se narran, pues era una práctica corriente retocar las fotografías, daguerrotipos o calotipos, coloreándolas). Insistimos en lo siguiente: que Ford, un director tan clásico, tan poco dado a mover innecesariamente la cámara y a realizar forzados subrayados visuales, haga insertos de objetos en primerísimo plano (un revólver, una fotografía), se debe a una voluntad manifiesta de expresar la complejidad de la trama judicial que se nos está presentando. Respecto al retrato de Lucy Dabney, y a la crucecita que ésta lleva al cuello en él, hay que recordar que es la misma fotografía que presentó la acusación y que Cordelia reconoció, habiéndose también apercibido la señora Fosgate de la cruz de oro. También hay que resaltar que no hay anacronismo o falsedad histórica, dentro del relato, del mito, en el hecho de que una mujer lleve una cruz de oro de clara factura y simbología cristiana católica (más que de una congregación o iglesia protestante), pues como dirá más adelante el capitán Shattuck era algo habitual en las mujeres muy religiosas de los territorios del Suroeste. No hay que olvidar que dichos territorios hasta unas décadas antes habían pertenecido a Méjico y que pervivía en ellos todavía una fuerte influencia cultural hispana. Además es perfectamente verosímil que los dos disparos efectuados por el Mayor Dabney sólo hirieran muy levemente al sargento Rutledge, dada su corpulenta musculatura y el escaso poder de parada del calibre del revólver que acabamos de evaluar. Insistimos de nuevo en que tanto las armas hasta ahora citadas como la fotografía pertenecen plenamente al momento histórico de la narración. John Ford es tremendamente preciso y veraz en la elaboración y presentación de todos los datos que incriminan, circunstancialmente, al sargento Rutledge

como asesino del Mayor Dabney. Mas también lo es al mostrar los elementos, y nos referimos a la cruz que colgaba del cuello de Lucy, a través de la mediación de la fotografía, para la subtrama posterior que llevará al descubrimiento del auténtico violador y asesino de la chica.

Por otra parte no debemos olvidar que, al iniciar su declaración el doctor Eckner, afirma que estaba en fuerte Linton la noche de los asesinatos y que, al no haber ningún oficial presente, mandó que no se tocasen los cadáveres, yendo a esperar al teniente Cantrell a la estación. Esto sirve para aclararnos que todos los hechos han ocurrido en la siguiente secuencia temporal. Sabemos por la declaración de Cordelia Fosgate que el disparo que ella oyó fue a las ocho de la tarde, lo cual concuerda con lo afirmado por el sargento Skidmore, que afirma haber visto poco antes de las ocho al sargento de primera Rutledge dirigiéndose a caballo hacia el Cuerpo de Guardia, en busca del Mayor Dabney. Al no encontrarse éste en su puesto de mando fue a buscarlo a su casa, entre los barracones del fuerte. Esto justifica también que el Mayor, al no estar de servicio y encontrarse en su hogar, no tuviera a mano el arma corta reglamentaria de la Caballería de los Estados Unidos, el famoso Colt S. A. Army modelo 1873, y que sólo dispusiese de un revólver civil y de modelo policial de escaso calibre, válido exclusivamente para la autodefensa a muy corta distancia. Sabemos también, por lo expuesto en el primer flashback de la película (la primera evocación de Mary Beecher), que cuando están hablando en el tren Mary y Tom son las once y media y que al llegar a la estación de *Spindle* es justo media noche, es decir las doce. También sabemos, mediante un hábil recurso de guión y por boca de Tom Cantrell, que desde *Spindle* hasta fuerte Linton hay una hora justa de tren y que desde *Spindle* hasta el rancho del padre de la señorita Beecher (en "Spanish Wells", literalmente, "fuentes españolas" o "manantial español", y no "Spring Wells", en la errónea versión española, que sonaría traducida a "manantial de manantial" o "manantiales de primavera"), hay, por lo dicho por Tom, casi un día a caballo. De esta suerte el rompecabezas espacio-temporal va encajando, pues podemos deducir que cuando llegó Tom a fuerte Linton, donde le esperaba el doctor para comunicarle los graves hechos ocurridos, era al menos la una de la madrugada. Así todo lo acontecido y lo que vemos principalmente en los flashbacks, se refiere a hechos acaecidos entre las ocho de la tarde y la una de la madrugada del día siguiente. Que estamos en la madrugada avanzada se subraya por el hecho de que suene el toque de asamblea o reunión a hora tan poco habitual, como señala sorprendido Cantrell. Pero al saberse que hay un levantamiento apache en la comarca se explica también, por boca del sargento Skidmore, por qué razón Rutledge buscaba al Mayor Dabney y cuál es la causa de que saliese del fuerte a rastrear al enemigo.

Respecto a este flashback hay que decir que John Ford rompe deliberadamente las normas narrativas, ya que si el que evoca es el doctor Eckner, desde el momento en que sale Tom de la estancia donde se han producido los asesinatos y se encuentran los cadáveres, el médico que está dentro no puede saber que es lo que ha ocurrido fuera. Es decir no puede enterarse de lo que Cantrell habla con Skidmore y de todo lo referente al toque de asamblea. Por nuestra parte pensamos que esto no es un error incontrolado por el director, sino que éste es el único medio que tiene Ford de dar mucha más información adicional a los espectadores, más allá de lo que los interrogados en su evocación puedan fielmente saber y reconstruir. Ford siempre estuvo dispuesto a romper las convenciones de la narración si con ello ganaba en el proceso de construcción de la trama. Por todo esto no hay que pensar que el director comete errores imperdonables, como afirman algunos críticos, sino que

es él en todo momento quien, con sumo vigor, establece los contenidos y los márgenes de la construcción de la trama argumental.

De 45' 55" a 48' 07" volvemos a la sala del juicio y finaliza la declaración del doctor Eckner. Hay que destacar aquí cómo John Ford subraya la actitud tremendamente racista del médico del fuerte, pues éste muestra un profundo desprecio por el acusado. Esto se percibe muy bien en la versión original, cuando el doctor, con cara repulsiva y un tono de voz despectivo, se refiere a los dos cuerpos de los fallecidos. Ford recurre de nuevo a la técnica de la dramatización mediante contrastes, pues a la vez que presenta en primer plano al doctor con ese tono emocional de asco, repulsa y desprecio hacia el inculpado, a la vez que menciona los crímenes que se le imputan, muestra también un primer plano de Rutledge serio, firme y grave. La misma actitud de desprecio hacia el sargento negro muestra el fiscal, el capitán Shattuck, pues su mirada y su tono de voz, que destaca también la frase "obra de un degenerado", culpan constantemente a Rutledge. La actitud acusadora y culpabilizadora del doctor y del fiscal se basan en sus prejuicios racistas, pues hasta ahora no hay ninguna prueba real y evidente, no circunstancial, que incrimine al sargento. De hecho Tom Cantrell no duda que tanto la señora Fosgate como el doctor han dicho la verdad. Por eso se niega a interrogar al médico y de ahí se deriva que sea recriminado por el presidente del tribunal. De nuevo el director de la película, en este constante juego de oposiciones y contrastes, introduce ahora un toque cómico, algo muy habitual en toda la obra fordiana. Tras la actitud ofensiva del fiscal y frente a la reprimenda del coronel Fosgate, Tom Cantrell se defiende, advirtiéndole que de insistir en que interrogue a los testigos entonces llamará de nuevo a la señora Fosgate. Esto cambia radicalmente el comportamiento del presidente del tribunal, que con tal de no tener que volver a soportar a su esposa declarando cede rápidamente ante el teniente Cantrell. Asimismo el fiscal, siempre con su talante intrigante, agresivo y ofensivo, llama a declarar a la propia defensa, que se presta a ello gustosamente. Cantrell comienza a explicar qué hizo a partir de los últimos acontecimientos evocados por el doctor Eckner, tanto en lo referente a los crímenes cometidos en el fuerte como al hecho del levantamiento apache. El propio coronel Fosgate, presente en el juicio como presidente del tribunal, confirma algunos extremos de lo que relata el teniente.

Desde 48' 08" hasta 57' 01" transcurre el **séptimo flashback** de la película, que se corresponde con el **primero** del teniente Cantrell como testigo citado por la acusación. Lo primero que queremos destacar ahora, antes de cualquier otra consideración, es que es aquí donde comienza realmente el filme como *western* y como *western* de Ford, con algunas de sus más inequívocas señas de identidad. El contexto narrativo de esta obra, a través, en este fragmento de la película, del interrogatorio al teniente que actúa como defensa, nos lleva a la escenografía de "Monument Valley" (estado de Utah), tan querida por el director y que venía siendo su santuario escénico [en los *westerns* desde que Ford rodara *La diligencia* (*Stagecoach*, 1939)]. Igualmente la *Caballería*, como colectivo protagonista, como comunidad de vida, sirve de nuevo para encuadrar la acción del núcleo de la trama y el periplo dramático de los personajes esenciales con sus caracteres. Evidentemente será aquí y ahora donde quedará construida, y como tal mostrada, la heroicidad, del sargento Braxton Rutledge.

Lo que hemos dicho va más allá de lo que concierne a este séptimo flashback. Lo que en éste se muestra en primera instancia es cómo el propio teniente asume el mando de forma provisional e interina en el fuerte, se supone que ya muy entrada la madrugada, y organiza una patrulla de reconocimiento

que se dirige a la estación de *Spindle* a la que llegan a marchas forzadas al amanecer. El encuadre que construye Ford, para presentar a los soldados cabalgando majestuosamente sobre el frontispicio del rocoso paisaje, recuerda a otras obras de la "Trilogía de la Caballería" (*Fort Apache*, *She Wore a Yellow Ribbon* y *Rio Grande*). Pero dos insertos (más bien dos pequeños planos), perfectamente calculados, nos reconducen inmediatamente al entramado dramático del argumento del filme: por un lado el sombrero de Mary Beecher en el polvoriento suelo al pie de la puerta de la estación, por otro la mirada de recelo y expectación del teniente, que no pierde de vista el citado sombrero, y que coge con decisión las esposas de su silla de montar. Además el plano a través de la ventana de la sala del apeadero subraya más aún la tensión dramática.

No obstante lo más significativo ahora es cómo es reducido y esposado el sargento de primera Rutledge. El teniente Cantrell se le enfrenta y el sargento Skidmore y otros soldados lo reducen. El propio guión acentúa la carga trágica. Rutledge parece confesar su supuesto crimen y el teniente parece también admitir esa posibilidad. En la versión original del filme queda perfectamente acentuado el sonido de las esposas al cerrarse sobre los puños de Rutledge. El plano medio corto en el que se ve al sargento esposado con los brazos por delante, casi sollozando su deseo de que hubiese sido preferible que Skidmore le disparase cuando pudo hacerlo, está construido para resaltar la penosa condición de esclavitud de la que procede Rutledge y a la que de momento vuelve al haber sido hecho prisionero por sus propios camaradas y amigos. Pero por otra parte estamos de nuevo ante la lógica de los contrastes desde la cual elabora John Ford esta obra.

Contra lo que podría suponer Cantrell la señorita Beecher está ilesa y en perfecto estado, y es la primera en reprocharle que hayan tratado al sargento como un animal. Mary confiesa literalmente que Rutledge le salvó la vida, que no cree que haya matado a su comandante en jefe y que no estuvo sola, ya que nadie la habría protegido (frente al ataque apache), con más valentía ("*gallantry*" en inglés) que el sargento Rutledge. Estas decididas declaraciones de Mary corroboran lo que el espectador ya ha visto respecto a lo sucedido en la estación la pasada noche. Adviértase también que contrastan frontalmente con la actitud ñoña, profundamente racista y casi de demencia senil de la señora Fosgate.

Hemos de afirmar con rotundidad que si Ford es un gran director clásico lo es, entre otras muchas cosas, por el importante papel que da a la mujer en sus narraciones. En este filme el comportamiento y las afirmaciones de Mary Beecher, tanto en el estrado, en la parte judicial de la película, como en lo que ésta tiene de *western* claramente fordiano, serán constantemente un hilo conductor de una trama dramática compleja llena de contrastes y de alianzas sentimentales. No podemos olvidar que los últimos comportamientos comentados, tanto de Tom como de Mary, están mediatizados por ese amor que está naciendo entre ellos y que, como en las mejores parejas, tendrá sus altibajos y riñas de enamorados, pero siempre encuadradas y mediatizadas éstas por la trama nuclear que afecta a la construcción del prototipo heroico, que encarnará el sargento Rutledge. Esta subtrama, catalizada por un amor de pareja que hará un poco más flexible a un teniente que sólo se rige por el Libro de Ordenanzas, es esencial, principalmente porque Mary Beecher es una señorita ilustrada y educada en el Este (se supone que en el Noreste de los Estados Unidos), que no tiene prejuicios raciales y que es capaz de afirmar la dignidad humana, la suya y la de sus semejantes, sin importar el color de su piel, de forma clara, rotunda, decida y alejada de todo estereotipo de mujer ñoña y chismosa, en claro contraste con las esposas de los oficiales del fuerte Linton.

Pero la acción continúa en un contexto de lucha contra los apaches renegados. Las Ordenanzas siguen siendo el código moral de conducta del teniente Cantrell, pues aunque se le hace una cura de urgencia a Rutledge por su pequeña herida (que como ya sabemos se debe a que le disparó el comandante Dabney en el fuerte, al ver a éste en sus aposentos junto al cadáver de su hija), se ha de proseguir la marcha para cortar el avance de los indios. Es en este contexto donde la fidelidad, lealtad y entrega de Rutledge, a los mismos principios morales militares consagrados en el Reglamento (en el guión original se hace constante referencia al "Libro", "*Book*"), empieza a quedar patente. Cantrell y Rutledge a pesar de su confrontación, en la que el primero ha apresado al segundo, se guían por un mismo código. Un código moral y legal militar que los une y los solidariza dialécticamente frente a terceros, en este caso frente a la partida apache. En este sentido Rutledge es tan inflexible y abnegado o más que el teniente, pues no está dispuesto a que la amistad con sus subordinados, los soldados negros (es decir una relación ética y no moral), ponga en peligro la empresa militar que tienen entre manos. Por eso se niega a que sus hombres sigan alabándolo como un "soldado ejemplar" ("*top soldier*") y que confraternicen con él en la medida en que es, de momento al menos, un prisionero y no un amigo. Pero adviértase que aunque prisionero Rutledge sigue actuando como el sargento de primera que es. Pues todo esto lo hace dando órdenes, entre ellas la de que estudien el mapa con todo detenimiento. El único momento en el que dicho sargento rebaja, ante sí mismo y ante sus camaradas, este alto nivel de exigencia moral se produce cuando es interpelado por Skidmore, otro viejo sargento que actúa como la voz colectiva de la tropa y como el depositario de la sabiduría, no sólo moral sino ética, de todo el colectivo de soldados negros; por eso Skidmore cree, mejor dicho sabe (diríamos en su "corazón"), que Rutledge no ha cometido los crímenes de los que es sospechoso. Rutledge hace una confesión que es asimismo una denuncia: "Se ha visto mezclado en algo contra lo que ellos, los Negros, no pueden luchar; asunto de mujeres blancas".

La lealtad de Rutledge al Noveno de Caballería se muestra también en su convencimiento de que las acciones de dicho regimiento hablarán algún día por todos sus integrantes y lo harán de forma clara, más allá de la amistad y la camaradería que les une, y todo ello a pesar de que ahora su condición de prisionero vuelva a reducirle a su originaria esclavitud, lo cual queda subrayado por el encuadre de sus musculosos brazos esposados y por la lectura que hace Skidmore del certificado de manumisión, que Rutledge guarda entre sus escasas pertenencias personales[6]. Sin embargo cuando el teniente le pregunta por el origen de sus leves heridas de bala Rutledge se niega a contestar, respetuosamente, acerca del origen de las mismas. Esto acentúa aún más la tensión dramática existente entre estos dos personajes, principalmente porque añade un toque de fatalismo a la actitud del sargento, toque que queda más claramente perfilado cuando confiesa ante sus camaradas en qué asunto se ha visto involucrado. De nuevo sus brazos esposados, a los que Rutledge mira impotente, son una alegoría de la condena moral que pesa sobre todos ellos, sobre todos los afroamericanos, en todo lo que tenga que ver con la sexualidad y

[6] El certificado de manumisión dice: "I, Colonel Thurston Tillman of Rutledge Hall, Prince Edward County, do on this 12th day of April 1861 manumit and entirely set free and forever quitclaim the body and services of the Negro slave boy called Braxton Rutledge. In testimony whereof, I hereby set my hand and seal" (tomado de Warner Bellah, James. 1960, p. 20). Estas frases coinciden totalmente con las dichas en la versión original de la película.

su relación con las mujeres blancas. A pesar de su firmeza, fortaleza y lealtad al ejército, todo lo que tenga que ver con lo recién señalado es una condena que reduce a los afroamericanos a su primitiva condición de esclavitud.

Por otra parte también se acentúa la tensión entre Mary y Tom, y esto en la medida en que las relaciones que pueda haber entre ellos son éticas (sobre todo por la parte que depende de Mary Beecher), es decir están basadas en la amistad y en la atracción mutua. Esto hace que Mary le hable con franqueza, desde el respeto y la admiración sin prejuicios que siente por el sargento. Sin embargo Tom Cantrell prioriza las relaciones morales que dependen de ajustarse claramente al libro de Ordenanzas, es decir al Reglamento. Por eso ella le reprocha al teniente que obligue a ir en la expedición al sargento herido y él le prohíbe que le hable así (desautorizándolo) delante de sus hombres. Esta constante tensión entre ética (los argumentos de Mary son siempre claramente éticos), y moral (las obligaciones militares que ha de cumplir Cantrell según las Ordenanzas), se mantendrá hasta el final de la película. Esta dualidad de oposiciones quedará definitivamente superada cuando, mostrada la inocencia de Rutledge, el amor una definitivamente a la pareja en la escena final del filme.

Sin embargo el personaje de Cantrell es aún más complejo. Al final de este flashback vemos, frente a la anterior caracterización dialéctica (dialéctica frente a Mary), que desea entablar una relación de amistad (es decir una relación claramente ética), con su prisionero, el sargento Rutledge. En la versión original se percibe muy bien el tono de voz, casi intimista, de la conversación privada entre Cantrell y el sargento. El primero le confiesa la admiración que le profesa como soldado y como hombre, y que no puede dar crédito a lo que vio en el fuerte. Rutledge persevera en su actitud a la defensiva, escéptica, fatalista y protectora frente al teniente, al que no quiere involucrar en su defensa no sea que le perjudique todo este asunto. Y esto es así hasta el punto de llegar a crispar al teniente. Finalmente el sargento confía y muestra también su rostro más emotivo al explicar preocupado, pero muy digno, que no puede alegar defensa propia por lo que respecta a la muerte del comandante Dabney. Además está seguro que en lo referente a la chica blanca muerta, la hija del comandante, nadie creerá que él no la tocó. En esta escena John Ford ilumina perfectamente bien los dos rostros, el de Tom y sobre todo el de Rutledge, dándoles un especial volumen que los dignifica ante esta tragedia que finalmente asumen como común. El teniente Cantrell está dispuesto a creerle en su inocencia si el sargento le dice que no tocó a la chica. El flashback termina con un primer plano, anguloso, sostenido y en contrapicado, de la faz de Rutledge, perfectamente iluminada para darle volumen y dignidad.

De 57' 02'' a 57' 40'' se interrumpe la evocación del teniente Cantrell que es interrogado con severidad por un desconcertado capitán Shattuck. La continuidad narrativa y argumental, con el flashback que acaba de finalizar, la percibimos por el hecho de que el sorprendido fiscal acusador hace repetir las mismas palabras a su testigo, el teniente Cantrell, que le dijo al sargento Rutledge y que los espectadores de la película acabamos de ver y oír. Él, Cantrell, está dispuesto a creer a Rutledge si afirma que no cometió la violación y el asesinato de la chica en el fuerte. Nosotros pensamos que aquí de nuevo se muestra la maestría del director del filme. Por un lado este corte se presenta como una interrupción en la evocación del teniente pues vemos cómo le increpa el fiscal, luego es éste quien le interrumpe voluntariamente lleno de sorpresa por lo que acaba de oír. Al hacerle repetir en la sala del juicio lo que nosotros, los espectadores, hemos visto en lo evocado, no sólo se establece una continuidad en el guión narrativo, sino que la dimensión de *western* que tiene la película se

pone al servicio de la trama judicial, del juicio como un teatro de operaciones en donde se despliega por evocación lo que la película, y el argumento, tienen de *western*. Además el hecho de que en este rifirrafe medie el presidente del tribunal, preguntándole al teniente qué fue lo que le contestó Rutledge ("Es posible que usted me crea, pero no me creerá ningún tribunal", "*court-martial*", consejo de guerra en la versión original en inglés), sirve muy oportunamente para esclarecer la desconfianza que siente el acusado frente a la justicia de los blancos. Desconfianza justificada pues ya hemos visto la actitud ñoña y llena de prejuicios de la señora Cordelia Fosgate y los modos racistas muy acusados del propio fiscal. Por otra parte ante la confusa actitud de éste (que comienza a ser una forma anunciada de la impotencia de su racismo y de sus prejuicios, ante los hechos que a partir de ahora se expondrán en la parte de *western* que tiene esta compleja y dual película), vemos que prosigue la clara y decida declaración expositiva del teniente, que enlaza con su voz en off dentro del siguiente flashback.

Desde 57' 41'' hasta 1 hora 02' 40'' transcurre el **octavo flashback** del filme, que hace el **segundo** del teniente Cantrell. La voz en off del teniente empalma con otra imagen típicamente fordiana de la tropa cabalgando al paso por Monument Valley. Se trata ahora de interceptar a los apaches antes de que lleguen a la hacienda de la señorita. Cantrell intenta confraternizar con Rutledge y ganarse su confianza, pero éste da de nuevo una clara prueba de sinceridad y de firmeza al afirmar que no se compromete a no huir si le quita las esposas. En este momento, mientras cabalgan, el sargento hecho prisionero confiesa que no quiere comparecer ante un consejo de guerra y se convierte en el portavoz de su raza, es decir en el portavoz de todos los Negros: su destino es vivir siempre preocupados y atormentados. En la versión original se percibe muy bien la firmeza y la amargura del reproche que Rutledge le espeta a su interlocutor: "*Muy bonito lo que dijo el señor Lincoln de que éramos libres. Pero no es cierto. Aún no, posiblemente lo seremos, pero aún no*". (Literalmente dice: "*Maybe someday, but not yet*", "*quizás algún día, pero todavía no*"). Mas la lealtad del sargento para con las ordenanzas de la Caballería llega hasta el punto de que cuando Cantrell le responde, también con recia firmeza, que si intenta escapar tendrá que matarlo, Rutledge le dice con profunda y solemne aspereza: "*eso es exactamente lo que tiene que hacer*" (ver versión original).

Por nuestra parte pensamos que aquí aparecen de nuevo elaboradas, a través del guión, las constantes tensiones entre ética y moral que afectan a la relación entre Cantrell y Rutledge, y que van perfilando el prototipo de héroe que encarnará el sargento negro. Su integridad ética le hace ser sincero (con el teniente) y no se compromete a no huir, ya que sospecha que un Consejo de guerra no le creerá. Por otra parte su toma de conciencia moral y política como negro que procede de la condición de esclavitud, le hace darse cuenta de que los de su raza todavía no son libres, precisamente porque en un juicio siempre llevan las de perder debido a los prejuicios raciales y sexuales de los blancos. Pero aun así Rutledge sigue mostrando su lealtad a las normas morales y legales de la Caballería, pues asume conscientemente que si intenta fugarse lo que debe hacer Cantrell es matarlo. Y esto lo afirma el sargento con un tono áspero pero imperativo, como si él mismo le estuviese dando esta orden al teniente.

Por otra parte la acción continúa y ahora llegamos al momento en el que la parte judicial del filme se entremezcla con el *western* de forma íntima, perfectamente elaborada y nada estridente. Cuando aparece el cadáver del joven Chris Hubble, el hijo del cantinero del fuerte, que a duras penas es

reconocido por los soldados después del ensañamiento que han cometido con él los apaches, el teniente Cantrell busca algo entre la bolsa de tabaco del finado, una vez certificada la identidad del muerto por el sargento Skidmore gracias a los restos de su camisa roja. Lo que el teniente busca todavía no lo sabemos de forma clara, pero el director, John Ford, ya nos ha dado suficiente información en las anteriores evocaciones, por ejemplo en la declaración del doctor Eckner, como para que entendamos que se refiere a la crucecita de oro que le fue arrancada del cuello a la violada y asesinada Lucy Dabney. Por otra parte hay una perfecta adecuación entre los restos de la camisa roja que identifica Skidmore y el hecho de que en el cuarto flashback, es decir en el primero que se corresponde con la evocación de Cordelia Fosgate, hemos visto a Chris en el fuerte con esa misma camisa y además lo hemos visto sacando del bolsillo su saquita de tabaco para liarse un cigarrillo. También la misma bolsita que ahora inspecciona Cantrell. Además la explicación que da el sargento Skidmore de que es posible que se dirigiese al rancho de los Jorgensen, pues cortejaba a la hija de éstos, se adecua con el hecho de que en la citada evocación de la señora Fosgate, Chris y Lucy hablan, y ésta, algo celosa, le dice que no quiere que Elly Jorgensen le ponga cardos en su silla de montar. Esto es algo que se percibe bien en la versión original en inglés y no así en la española, en la que sólo se menciona a Elly pero no se dice su apellido.

Después de todo esto tenemos que decir que John Ford trabaja con un guión narrativo y visual muy bien elaborado, en el que hasta los planos más aparentemente insustanciales están perfectamente construidos para darnos una información adicional, a los espectadores, que permite reforzar la parte final del desenlace del filme, en el que será descubierto el auténtico violador y asesino de Lucy Dabney. Es decir, las verdades internas a la trama se construyen por adecuación del guión hablado y también por adecuación visual entre elementos esenciales, que llevarán al teniente a formular su tesis sobre quién fue el verdadero culpable de los crímenes que falsamente se le imputan a Rutledge. Todo esto está así construido para contrastar con la proyección de prejuicios racistas que hemos visto en las anteriores declaraciones del doctor y de Cordelia Fosgate, y que nada tienen que ver objetivamente con lo sucedido, exceptuando ciertos aspectos meramente circunstanciales que parecen incriminar al sargento. Por otra parte hay algunos elementos superficiales de similitud entre esta película y *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) en lo referente a las últimas escenas. Encuadres muy parecidos se encuentran en *The Searchers* cuando la partida del reverendo y capitán Samuel Clayton halla los toros muertos de los Jorgensen, que los comanches han matado para obligarles a salir de sus ranchos y así poder atacarlos. Aparece el mismo elemento icónico, una lanza, que es arrojada con rabia por Ethan en *The Searchers* y por Cantrell en *Sergeant Rutledge*. Además es obvio que en las dos obras se repite el mismo apellido, o sea, Jorgensen. También queremos destacar que el perfil social de los jóvenes de la tropa negra, en la película que estamos estudiando, queda esclarecido en una breve escena en la que un soldado le pregunta a un cabo qué es lo que sucede. En la versión original se percibe claramente que su acento es el propio de los negros (posiblemente analfabetos) del mundo rural y sureño.

Después de este marco escénico, dramático y argumental, el filme prosigue con la marcha de la patrulla y el avistamiento en el horizonte de una columna de humo. De nuevo es el teniente el que narra en off y así con la explicación sobre su ubicación termina este flashback.

De 1 hora 02' 41" a 1 hora 06' 08" se interrumpe la evocación del teniente Cantrell, que sigue su exposición en la sala del juicio. Él explica juiciosamente su

hipótesis sobre la incursión de los apaches fugados de la reserva de Rosario. En este momento el fiscal, el capitán Shattuck, le interrumpe para decirle que no pone en duda su testimonio, pero advierte al tribunal que el testigo muestra un excesivo interés personal por el acusado. Para reafirmar este aserto cita el manual de consejos de guerra del que existe un ajado ejemplar en la mesa del tribunal. Su pretensión es invalidar a la defensa, lo cual incomoda bastante al presidente, pues habría de comenzar de nuevo el juicio. Pero Cantrell, firme y decidido, demuestra una vez más que lo que pretende el fiscal no es más que otra vulgar triquiñuela, pues no ha citado todo el párrafo entero de la ley y él, Cantrell, sí lo hace y con mucha mayor precisión. Queda claro así que la defensa no puede ser recusada y queda claro además que él está mucho mejor preparado que el fiscal, pues sí se sabe de memoria toda la legislación. De nuevo Ford aprovecha para presentarnos al capitán Shattuck como un vulgar leguleyo y además incompetente, pues manipula la ley buscando cualquier sucio truco para llegar a condenar a Rutledge sin querer saber la verdad de lo ocurrido.

Por otra parte John Ford tiene pie ahora para introducir otro momento cómico en el ambiente de la sala del juicio. El presidente del tribunal, el coronel Otis Fosgate, manda leer a uno de los miembros de la mesa, el teniente Mulqueen, la ley a la que se refieren tanto la acusación como la defensa, que acaba de declarar como testigo. Mulqueen apenas es capaz de leerla con precisión y acaba haciéndolo el propio presidente. Esto sirve para dejar las cosas en su sitio, pues queda claro que el fiscal es un farsante o un vulgar embustero. Al comprobar el coronel Fosgate que se trata de un manual de la Confederación de los Estados del Sur reprende a Mulqueen, quien con rabia contenida le dice que lea la primera página. El manual ha sido adaptado íntegro del que está en vigor en el ejército de los Estados Unidos. Al preguntarle que de dónde ha sacado el libro Mulqueen le dice cínicamente que lo robó en Atlanta la noche en que sus hombres arrasaron la población, incluido el convento. Esta profunda muestra de cinismo, que tanto exaspera al coronel Fosgate, enlaza con otro momento cómico, en el que como ya hemos visto su desmemoriada esposa se refería al mismo hecho histórico, el saqueo de Atlanta durante la Guerra Civil. Esto sirve también para que el espectador comprenda que los miembros del tribunal son todos viejos compañeros de armas, que se conocen entre sí y entre los que reina la camaradería. Lucharon bajo las órdenes de Otis Fosgate durante la pasada guerra y todos ellos fueron miembros del ejército de la Unión y en este sentido son antiesclavistas. Pero esto último no presupone su integridad moral. De hecho Mulqueen es un cínico iletrado, pues apenas sabe leer, que hace todo lo posible por incomodar al coronel y presidente del tribunal. Así le ofrece "agua" cuando en el fondo quiere decir "whisky" y éste, incómodo, ya no sabe qué pedir.

En este sentido hay que recordar que todas estas pinceladas cómicas, perfectamente bien trabadas y enlazadas entre sí, proceden de un director que, como John Ford, había participado activamente en la Segunda Guerra Mundial y que tenía un conocimiento preciso de la vida militar y de la tropa. Por otro lado, aunque Ford simpatizaba ideológicamente con la causa unionista, siempre admiró ciertos valores caballerescos sureños y era consciente de la brecha abierta en la nación estadounidense por los saqueos y atropellos cometidos por los ejércitos de la Unión. Esto es algo que también se percibe claramente en el drama moral y familiar (ético) que existe en el argumento de *Rio Grande* (1950) y por supuesto en la trama de *The Horse Soldiers* (*Misión de audaces*, 1959).

Prosiguiendo con el curso del juicio, en el que por el momento todos los testigos han sido interrogados por la acusación, es llamado a declarar el sargento Skidmore. El soldado afroamericano más viejo de la tropa, respetado y

venerado por todos. En la versión original se percibe muy bien el tono áspero, desagradable y desafiante de la voz del capitán Shattuck al dirigirse a este testigo. Apenas puede así disimular el odio que siente hacia los Negros. Skidmore se identifica con total corrección y dignidad, y el fiscal le pregunta su edad. Con calma tensa y solemne le dice que no la sabe, pero que nació esclavo y que siendo muy niño vio el primer vapor que surcó el río Mississippi. Como el fiscal sigue presionándole, algunos miembros de la mesa protestan por esta inusual forma de interrogar y señalan que Skidmore es un buen soldado, un excelente soldado. La acusación se justifica afirmando que pretende así conocer si puede confiar en la capacidad del testigo, y nosotros suponemos que se refiere concretamente a su memoria. Con mayor aspereza aún, después de sentirse desenmascarado y de retirar la anterior pregunta, el fiscal le pide que informe sobre qué fue lo que la patrulla hizo después, comenzando su relato Skidmore allí donde lo había dejado el teniente Cantrell. Se trataba de llevar a la señorita Beecher a su hogar y de ver si los apaches habían vuelto a la reserva, tomándose entonces las debidas precauciones. Así se enlaza con el siguiente flashback correspondiente con la evocación de sargento Skidmore.

Sobre este último episodio queremos destacar de nuevo el juego de contrastes que hábilmente maneja John Ford. Nos referimos a que la actitud del fiscal respecto a la desmemoriada y ridícula señora Fosgate no se parece en nada a la que tiene con Skidmore. Con la primera casi se derrite en halagos mientras ella no dice más que necedades, demostrando realmente que no es nada de fiar como testigo en un juicio. Sin embargo con el soldado negro Shattuck muestra una actitud de rechazo y de desconfianza, subvalorándolo y pretendiendo invalidarlo antes de dejarle hablar. De nuevo la actitud del fiscal, perfectamente interpretado por el actor de carácter Carleton Young, se basa en prejuicios racistas, al igual que su trato excesivamente cordial con la señora Fosgate surgía de su talante clasista.

Desde 1 hora 06' 09'' hasta 1 hora 12' 02'' transcurre el **noveno flashback** de la película, que es el **primero y único** del sargento Skidmore. En esta evocación vemos los apreciables consejos que un soldado tan veterano como Skidmore da al teniente Cantrell. Se envían dos soldados de avanzadilla: el corneta y otro llamado Moffat. El teniente presiente el peligro al igual que Rutledge y aquél le libera una mano para que pueda luchar. Además cuando llegue el enfrentamiento con los indios le dará un arma, siempre como manda el "Libro de Ordenanzas". Ahora el enfrentamiento con un tercero, en este caso con los apaches, solidariza a los dos soldados, con independencia del asunto pendiente que hay entre ellos debido a lo ocurrido en el fuerte. Todo ello perfectamente verosímil en la trama argumental.

Igualmente hay que señalar que las escenas de acción que ahora siguen, las de este primer ataque de los apaches, están perfectamente bien resueltas y trazadas con el vigor habitual de Ford. Sigue habiendo caídas de caballo, a pesar de que muchos críticos afirman que el director se negó a dirigirlas después de la muerte de un especialista en su anterior *western* (*The Horse Soldiers* – *Misión de audaces*, 1959). Incluso Ford se permite un pequeño toque cómico en pleno tiroteo dentro de la formación de soldados, cuando nos presenta a un joven bisoño cuya carabina (una Springfield Trapdoor, modelo 1873-1879, calibre 45-55-405), le da un fuerte culatazo por no saber encararla bien. Cuando Moffat es herido de una lanzada y su caballo se desboca, es el sargento Rutledge, que estaba en retaguardia cuidando de la señorita, quien resuelto y vigoroso se lanza al galope para frenar la cabalgadura de su compañero. Pero ahora de nuevo llegamos a una escena esencial de la película en la que el

director vuelve a romper las convenciones narrativas. En ella se encuadra al moribundo soldado Moffat y al sargento Rutledge que le cuida en sus últimos instantes mientras aquél agoniza. Evidentemente, según la planificación general de toda la secuencia, la distancia entre estos últimos y la patrulla alineada en formación de combate, y en la que se encuentra Skidmore que es el que ahora está narrando en el juicio, es bastante larga, como unos cincuenta metros, con lo cual resulta evidente que este veterano no se puede enterar de lo que hablan Moffat y Rutledge. De nuevo el director quiere darnos una información esencial y para ello no duda en ser él mismo quien narra y no Skidmore. Además así la parte de *western* que tiene la película no depende enteramente de la trama judicial del filme, sino que tiene su propia entidad y dimensión ideológica como construcción gnoseológica. Lo que Ford quiere transmitirnos es el testamento moral de Moffat y la reacción de Rutledge. La confesión es la siguiente:

Moffat: Mis tres hijitas… ¿qué será de ellas, Brax?
Rutledge: Algún día, Moffat, estarán terriblemente orgullosas de ti.
Moffat: (sonriendo amargamente) Algún día. Siempre estás hablando de algún día, como de una Tierra Prometida aquí en la tierra. ¡Brax!. Somos unos locos por luchar con los blancos… en la guerra del hombre blanco.
Rutledge: No es la guerra del hombre blanco. Estamos luchando para sentirnos orgullosos. Algún día tus pequeñas… Moffat, ¿me oyes? (Muere) ¡Moffat!

Estas frases pronunciadas por Moffat son aquí esenciales, no sólo en el aspecto interno determinativo de la posterior fuga de Rutledge, sino en el plano filosófico mundano, como transmisoras de una idea que como reproche lanzarán los activistas negros en las décadas de los sesenta y setenta en los Estados Unidos, a saber: ¿Qué sentido tiene que nosotros, los Negros, luchemos en las guerras de los blancos, por ejemplo en Vietnam, para liberar a pueblos y países lejanos, cuando nosotros mismos no tenemos Derechos Civiles en nuestra propia nación?

Mientras en la banda sonora del filme suenan los ecos de "El himno de Batalla de la República" y "El grito de guerra de la Libertad" percibimos cómo Rutledge, todavía turbado por la muerte y confesión de su camarada, deserta temporalmente. El teniente que está viendo, con el resto de la compungida tropa, la escena de lejos le increpa a voces para que vuelva. Al no regresar le tira con su revólver y al errar el tiro vuelve a dispararle con la carabina de Skidmore. Pero la oportuna intervención de la señorita, que baja el cañón del arma, hace que Cantrell vuelva a fallar el disparo. Esto añade un nuevo elemento de tensión dramática al filme, pues supone también la ruptura de relaciones amistosas (y sentimentales) entre Mary y Tom. De nuevo Ford, magistralmente, es capaz de enlazar varias subtramas en el conjunto de toda la acción dramática para hacer que ésta evolucione. Y esto de forma nada forzada o subrayada en exceso, de manera que cada una de las pequeñas tramas internas se sintetiza en el conjunto de forma armónica.
Con esto acaba la evocación del sargento Skidmore.

De 1 hora 12' 03" a 1 hora 14' 36" volvemos de nuevo a la sala del juicio, donde Skidmore explica que tras enterrar a Moffat se dirigieron a la casa de la señorita Beecher, siguiendo la pista de los apaches y cruzando el río "Crazy

woman" (Mujer loca). De nuevo el fiscal, con su característico tono de voz desagradable, despectivo y desafiante, se irrita y acusa a Cantrell de fallar los disparos deliberadamente para dejar escapar al preso. Pero el teniente, siempre decidido, pide con firmeza que Skidmore cuente cómo se realizaron los tiros. Todo queda ahora aclarado. Además, como habitualmente suele hacer Ford después de un momento de tensión, se introduce otro toque cómico protagonizado por el presidente del tribunal y el teniente Mulqueen, que sirve para reforzar de nuevo la actitud cínica de éste último que quiere siempre molestar a su superior. Lo cierto es que el coronel Fosgate comprende que se fallaran los disparos dadas las circunstancias. En este momento el fiscal afirma que sólo el acusado puede relatar lo que sucedió a partir del momento de su huida. Mulqueen, de nuevo con su cinismo habitual, cita de memoria la ley según la cual un acusado no puede en ningún modo declarar contra sí mismo. El fiscal de forma aviesa afirma que aunque el acusado quisiera la defensa no se lo permitiría. Otra vez Cantrell con firmeza afirma todo lo contrario, agradeciendo la posibilidad de que el acusado se explique como testigo. La tensión dramática entre la acusación y la defensa es siempre constante.

El sargento Rutledge, después de ser citado por un asistente, se cuadra con porte marcial ante la mesa del tribunal y, una vez sentado, jura decir la verdad sobre la Biblia. Otra vez tenemos que insistir en que hay que oír la versión original del filme, para darnos cuenta del tono desafiante y despectivo que emplea Shattuck con el acusado, mientras aquél es mirado desde atrás y con recelo por Cantrell. Luego, Rutledge explica el itinerario de su fuga y sus intenciones.

Desde 1 hora 14' 36" hasta 1 hora 16' 30" transcurre el **décimo flashback** de la película, que hace el **primero** del sargento Braxton Rutledge, el acusado, llamado por el fiscal. La voz en off del sargento continúa su explicación. Su camino coincide con el que han tomado los indios que se disponen a vadear el río cuando él los avista. Manteniéndose la voz en off, que narra como si fuera la propia voz de la conciencia de Rutledge, su pensamiento, vemos, a través del recurso de los gemelos con los que mira a los indios, cómo éstos destruyen el rancho del padre de la señorita y matan a éste. Comprende entonces, y así lo oímos, que la señorita nunca llegará a su hogar. La voz del sargento nos pone en conocimiento de que reconoce, y lo percibimos mediante el encuadre a través de los binoculares, al viejo, al señor Sam Beecher en Spanish Wells.

En este flashback vemos cómo el director prolonga constantemente la voz en off narrativa del sargento, para subrayar y dar a entender al espectador que eso es literalmente lo que está diciendo en la sala del juicio. Por otra parte hay una perfecta adecuación entre lo que él cuenta y lo que estamos viendo. Es decir Ford no añade ni quita nada para construir así el testimonio de Rutledge como un discurso verdadero y no sólo verosímil. La verdad de Rutledge se construye por adecuación entre lo que dice oralmente, y que el espectador escucha, y lo que éste mismo ve.

De 1 hora 16' 31" a 1 hora 16' 50" se interrumpe brevemente el flashback y volvemos a la sala del juicio donde continúa la misma narración, o sea estamos en el mismo ámbito epistemológico que hemos percibido (visto y oído en el anterior flashback). El busto de Rutledge perfectamente iluminado para darle volumen y una gravedad intensa acorde también a los duros hechos que está exponiendo. Es decir de nuevo hay una perfecta adecuación entre los elementos de esta obra como tragedia, para decirlo al modo aristotélico. En este caso concreto hay una perfecta sintonía entre el "carácter" del sargento, su

"pensamiento" y su "lenguaje". También la hay (adecuación) con la fotografía con la que es iluminado Rutledge en este momento, es decir con el "espectáculo", cuando afirma: "*lo que después sucedió no lo quiero ni recordar*".

Desde 1 hora 16' 50'' hasta 1 hora 20' 35'' transcurre el **undécimo flashback** del filme, que se corresponde con el **segundo** en la evocación del sargento Rutledge. La estrategia del director es aquí la misma, pues el sargento sigue narrando en off cuáles son sus intenciones: seguir libre, mientras vemos cómo cruza el río. Ford nos presenta ahora unos planos que nos informan de la emboscada que en el río preparan los indios contra la patrulla que se avecina. Rutledge también los ve y es encuadrado en primer plano con aspecto meditabundo, mientras su voz en off (suponemos que en la sala del juicio), afirma que intenta convencerse de que lo que le suceda al Noveno de Caballería ya no es asunto suyo y que ya no será más el "soldado ejemplar" (*top soldier*). Pero la patrulla llega a la otra orilla. En este momento Rutledge vuelve a atravesar el río en dirección a la columna, disparando su carabina para alertar a los soldados mientras los apaches tiran sin cesar. El sargento se reúne con su tropa y se aprestan a la defensa. (Los apaches usan carabinas Winchester de repetición modelo 1892, en calibre 44-40, lo cual es un anacronismo y además obedece al falso tópico, muy extendido desde la mitología y la cultura popular estadounidenses, según el cual los indios estaban mejor armados que la Caballería). Cantrell le libera la otra mano de las esposas, según el Libro de Ordenanzas, y Rutledge dirige en el combate a sus hombres que lo reciben con júbilo, recordándole que es el "*top soldier*". De nuevo las secuencias están dirigidas con vigor y precisión narrativa. Otra escena importante es en la que se ve a la señorita Beecher y a Rutledge cuidando al joven y novato soldado Rocky, que ha sido herido en una pierna. Se subraya así la entrega y el cuidado paternal que ejerce el sargento sobre sus hombres, asociándolo a la empatía ética de la señorita Beecher, actitud ésta ultima que es un claro contraste y negación del racismo y ñoñería que rezuman todas las demás mujeres adultas que hemos visto hasta ahora en la película. Por fin los indios son puestos en fuga y finaliza así este flashback.

De 1 hora 20' 36'' a 1 hora 23' 24'' volvemos a la sala del juicio y llegamos a una de las partes más importantes de esta obra. Después de este fragmento del filme vamos a ver el punto de inflexión que parte en dos el proceso judicial. Hasta ahora todos los testigos lo han sido citados por la acusación. Después del receso que hará el tribunal la testigo llamada a declarar lo será por parte de la defensa y eso llevará al contexto en el que se produce el desenlace de la película.

La presente secuencia está iluminada de forma tenebrista para dar mayor acento dramático a lo que vamos a presenciar. De nuevo hay una perfecta adecuación entre la fotografía como espectáculo (en sentido aristotélico), el lenguaje, el pensamiento, el carácter de los actores y el conjunto de la trama o argumento. De esta suerte Rutledge, en penumbra, sigue explicando con grave seriedad qué fue lo que la patrulla hizo, después de la refriega con los indios, la noche siguiente al borde del río. Pero en este momento, el fiscal, el capitán Shattuck, comienza encolerizado y lleno de rabia (ver la versión original) a presionar al sargento negro, acusándole de pretender convencer al tribunal de que renunció a su libertad cuando la tenía al alcance de su mano, evitando heroicamente así que la patrulla fuese exterminada. Rutledge con firmeza y coraje niega una y otra vez que hiciera nada por nobleza y valentía, y finalmente con pudor afirma que no puede explicar por qué volvió. Es aquí cuando el fiscal,

inflamado de odio, le lanza su más mezquino reproche. Según él Rutledge pretende comerciar con su valentía, cualidad que en el sargento es evidente, para ganarse así el perdón del tribunal, y además le espeta: "*Pero los asesinos y los violadores pueden ser tan valientes como los hombres decentes*"[7]. El sargento niega de nuevo la acusación y afirma resuelto, emocionado y levantándose de la silla, que regresó:

It's because the Ninth Cavalry was my home, me real freedom, and my self-respect. And the way I was deserting it, I wasn't nothin' but a swamp-runnin' nigger. And I ain't that! Do you hear me? I'm a ***man***!

(Porque el Noveno de Caballería era mi hogar, mi verdadera 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? ¡Soy un **hombre**!)[8].

Inmediatamente después de este momento álgido, la defensa, es decir el teniente Cantrell, totalmente impresionado por la reacción de Rutledge frente al duro e insultante interrogatorio del capitán Shattuck, arguye asombrado y refiriéndose a éste, que no se puede mostrar "esa falta absoluta de bondad" ("*decency*" en inglés. Vale decir también "pudor" o "decencia", pues creemos que estas acepciones son más pertinentes que las ofrecidas por la versión española de la película, donde se cita la palabra "caridad"). También la acusación utiliza con sorpresa esa palabra en repuesta a la defensa, diciéndole Shattuck a Cantrell que deje de comportarse como un niño. Además arguye que él no quiere que lo condenen a la horca, que lo cuelguen, para darle gusto a la masa, ya que el acusado reconoce haber matado al Comandante del puesto y luego entonces es culpable. Hemos de resaltar que de nuevo estamos ante un juego de oposiciones subrayado por la iluminación en penumbra, tenebrista, de toda la escena. Pero hay más, pues Ford no desaprovecha ningún elemento dramático en la construcción trágica. Hemos visto cómo hace breves instantes la acusación le espetó a Rutledge que los asesinos y violadores pueden ser tan valientes como los hombres decentes ("*decent men*" en la versión original). Pero de nuevo la palabra "*decent*", más precisamente "*decency*", es empleada, ora por Cantrell,

[7] En la versión original dice: "But murderers and rapists can be as brave as decent men". Coincide también con la version novelada por Warner Bellah. Véase Warner Bellah, James. 1960, p. 146.

[8] Tanto las palabras que Rutledge pronuncia como su emocionado comportamiento, en este momento crucial, son descritos de igual forma en la novela realizada a partir del guión y de la película. Véase Warner Bellah, James. 1960, pp. 146-147. Hollywood ya había tratado cinematográficamente el asunto de los "esclavos negros que huyen vagando por los pantanos". Así por ejemplo en los años cincuenta, y poco antes de que se filmara *Sergeant Rutledge*, en la obra de Raoul Walsh *Band of Angels* (*La esclava libre*) de 1957. El actor afroamericano al que nos referimos en dichas escenas es Sidney Poitier, que aquí comparte protagonismo con Clark Gable e Yvonne De Carlo.

Por otra parte hay que dejar constancia de que en la versión española estas cruciales palabras de Rutledge se vierten con poca precisión y no aparece la expresión "negro" o "negrata" (de forma despectiva referida a "nigger"). Tal vez, y esto es sólo una conjetura, la imposibilidad de distinguir "negro" en castellano, en sentido peyorativo frente al descriptivo, fue lo que determinó una adaptación no literal de la frase. La versión a la que nos referimos es la siguiente: "*Porque sentía que el ejército era mi hogar, mi verdadera libertad y mi propia estimación. Y el modo en que iba a desertar me convertía en una fiera dañina que huye acosada. ¡Y yo no soy eso! ¿Comprende? ¡Soy un hombre!*".

para acusar a la acusación, ora por Shattuck, para decirle al teniente que deje de comportarse como un niño. En definitiva, y siguiendo la *Poética* aristotélica, estamos ante un juego dialéctico de oposiciones en el ámbito del "lenguaje" y del "pensamiento". Este juego no se percibe en la versión doblada en español, pues en ésta se habla en primer lugar (y referido a la primera utilización por parte del capitán Shattuck de "*decent men*"), de "hombres honrados" y en segundo lugar se vierte "*decency*" como "caridad" (en la confrontación de Cantrell con Shattuck).

Como podemos ver John Ford emplea brillantemente todos los elementos clásicos para construir la tragedia que conforma esta película[9]. Pues se demuestra también que el capitán Shattuck, como acusación, emplea de forma ambigua y claramente retórica[10] la palabra "*decent* " y "*decency*", ya que en primer lugar la utiliza para zaherir al sargento Rutledge y convencer al tribunal, y en segundo se asombra de que Cantrell la emplee (en referencia a la actitud del propio acusador con el acusado), reprochándole que actúe como un niño. Asimismo el hecho de que para el capitán Shattuck Rutledge sea culpable, al no negar que él haya matado al comandante Dabney, es un "entimema aparente", es decir un razonamiento aparente, pero también un "ejemplo" o razonamiento inductivo retórico[11]. Lo primero porque para el capitán Shattuck, si Rutledge admite la autoría de la citada muerte, se "deduce retóricamente" que es culpable

---

[9]Tratando de las parte de la tragedia Aristóteles afirma: "En tercer lugar está el pensamiento: éste consiste en saber decir lo que está implicado en la acción y en un lenguaje adecuado, lo cual, en el ámbito de la prosa, es la función propia de la política y de la retórica. […] Hay pensamiento allí donde se indica que algo es o no es, o, en general, se enuncia algo. El cuarto elemento es el lenguaje de los discursos; entiendo por lenguaje —según se ha dicho ya— la exposición del pensamiento por medio de la palabra y vale tanto par la prosa como para el verso". Aristóteles. *Poética* 1450b-1451a. 1996, p. 243.

[10]Afirma el estagirita, que "sea pues retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente, ya que esto no es la materia de ninguna otra disciplina […] De los argumentos procurados por el discurso hay tres especies: unos residen en el comportamiento del que habla; otros, en poner al oyente en una determinada disposición; otros, en el propio discurso, por lo que demuestra o parece demostrar.

a) Por el comportamiento: cuando el discurso se pronuncia de forma que hace al que habla digno de crédito […]
b) Por los oyentes: cuando se ven inducidos a un estado de ánimo por el discurso. Pues no tomamos las mismas decisiones afligidos que alegres, ni como amigos, las mismas que como enemigos […]
c) Se convencen por el propio discurso: cuando manifestamos una verdad o algo que lo parece de lo que es convincente para cada cuestión […]

Y en cuanto a lo que sirve para demostrar o para demostrar aparentemente, igual que entre los métodos de la dialéctica hay por una parte demostración inductiva, por otra, razonamiento, y por otra, razonamiento aparente, en nuestro caso hay un paralelismo, ya que el ejemplo es una demostración inductiva, el entimema, un razonamiento, y el entimema aparente, un razonamiento aparente. Llamo «entimema» al razonamiento retórico y «ejemplo» al razonamiento inductivo retórico […]

La diferencia entre ejemplo y entimema quedó clara en los *Tópicos* (ya que allí se habló antes sobre el razonamiento y la demostración inductiva): demostrar que algo es de una determinada manera por medio de casos similares era allí inducción, y en nuestro caso, ejemplo, y deducir algo diferente y nuevo a partir de unas premisas dadas, porque éstas se dan siempre o en la mayoría de los casos, allí se llamaba razonamiento y, en nuestro caso entimema". Aristóteles. *Retórica* 1355b-1356a, 1356a-1356b, 1356b-1357a. 1998, pp. 52-56.

[11] Véase la nota anterior con las definiciones que da Aristóteles y que nosotros hemos citado entresacándolas de la *Retórica*.

de la misma. Lo segundo porque si en muchas situaciones similares un acusado admite sus crímenes y resulta ser culpable, en este caso también se "ejemplifica" inductivamente lo mismo. No olvidemos que el discurso airado de la acusación al que nos referimos, y al que ya hemos hecho algunas precisiones, es el siguiente en la versión española: *"¡Caridad! ¡Deje de portarse igual que un niño, Cantrell! No pretendo conseguir una sentencia de muerte sólo por dar gusto a la masa. Ese hombre mató a su comandante, ¡lo admite! Pues siendo así no hay duda de que es culpable*".

Frente a esta agria escena y duro ataque al acusado, el teniente Cantrell vuelve de nuevo a poner el contrapunto en este constante juego de oposiciones que es el juicio y su dramatización. Cantrell afirma, emocionado, que si el sargento Rutledge no hubiese sido su prisionero le habría propuesto inmediatamente para una medalla, por la gran valentía que demostró en la acción ocurrida a orillas del río "Crazy woman". A su vez, y como siempre, el director del filme subraya este intenso momento dramático, iluminando y retratando de forma tenebrista a los miembros de tribunal que permanecen en seria y grave expectación.

Después de todo este periodo dramático vivido en la sala del juicio John Ford filma ahora un momento de cómica relajación. Hay que recordar, en este sentido, que todos los estudiosos y biógrafos de Ford reconocen, como una de las señas de identidad y de autoría fordianas, la sabia alternancia entre momentos y escenas dramáticas con otras de desenfadada comicidad. Así vemos cómo el presidente del tribunal, el coronel Fosgate, todavía conmocionado por lo que ha visto y oído, y antes de que la defensa presente su informe, levanta la sesión para descansar un rato.

Estamos en 1 hora 23' 24'' cuando vemos entrar a los miembros del tribunal en un pequeño cuarto anejo a la sala. Hemos llegado, dentro de lo que tiene la película como proceso judicial, como Consejo de Guerra, a la "divisoria de aguas", pues a partir de ahora veremos los testimonios y alegatos que presenta la defensa en el proceso que ha de llevar al desenlace dramático del filme.

De 1 hora 23' 26'' a 1 hora 24' 16'' se produce ese intervalo cómico al que nos referíamos, pues los miembros del tribunal, en un ambiente de sana y desenfadada camaradería, juegan una partida de "poker" mientras beben unos vasos de whisky. Además, por vía cómica, se resalta la simpática antipatía que existe entre el coronel Fosgate y el teniente Mulqueen, ya que éste aprovecha cualquier ocasión para incomodar a su superior. Pero de nuevo también Ford, de forma magistral, deja que estos hombres, al sentarse a la mesa para jugar y mientras se desabrochan las guerreras, expresen sus pensamientos y sentimientos sobre el acusado, el sargento de primera Rutledge. "*Magnífica declaración la de Rutledge, demuestra una gran lealtad hacia su Regimiento*", dice uno, mientras que otro afirma: "*Es un soldado excelente, estuvimos juntos unos meses*", y otro más matiza: "*Detesto que ahorquen a un soldado, desmoraliza la tropa*". Pero todavía es más importante la precisión que hace el coronel Fosgate: "*No hablemos ahora de ahorcar a nadie por favor. Estoy satisfecho de que ninguno haya mencionado el color de la piel de ese hombre*".

Así otra vez más el director aúna el "lenguaje" y el "pensamiento" para dar una información adicional pero valiosa al espectador. Sabemos entonces que los mandos militares valoran muy positivamente a Rutledge como soldado, detestan ahorcar a uno de los suyos y, lo que es muy importante y de lo que nos

enteramos por boca del coronel, albergan la esperanza de no tener que ajusticiarlo, mientras que se manifiesta el antirracismo que es propio de los soldados norteños.

De 1 hora 24' 17'' a 1 hora 25' 59'' volvemos otra vez a la sala del juicio. Se percibe la perfecta transición en la trama argumental entre el momento cómico, aunque importante, que acabamos de ver y la solemne gravedad que reina en el proceso. Así por ejemplo de nuevo la sala está repleta de público y entre éste, a mano derecha desde el punto de vista de los miembros del tribunal, se encuentra Cordelia, la esposa del coronel Fosgate, que es quien preside la vista, con su grupo de cotorras amigas. Vemos también cómo el citado coronel mira irritado a todo ese público expectante, mientras coloca bien las solapas de su chaqueta. A la vez Mulqueen, en perenne actitud cínica y de fastidio, hace sonar en su quepis las tintineantes monedas que le acaba de ganar a su superior. También a la vez Cordelia, siempre ñoña, le indica ostensiblemente a su marido que se coloque bien su dentadura postiza. Sólo por estas secuencias, aparentemente irrelevantes, y por cómo están montadas, se puede decir que Ford está en plena forma y que contrariamente a lo que dicen sus biógrafos, empezando por su nieto Dan, esta película no es un trabajo rutinario más. Pues se nota la mano maestra del director en todo momento, ya que no duda en utilizar viejos recursos del cine mudo para expresar lo que quiere comunicar, en este caso resaltar las caracterizaciones que hemos citado y los estados anímicos que provocan.

Por otra parte, y continuando con el filme, vemos que el presidente tiene, como al principio de la película (y del juicio), que ordenar a los hombres que hay a la entrada de la sala que se quiten los sombreros y apaguen los cigarros. El teniente Cantrell, es decir la defensa, anuncia que va a "volver a llamar" a la señorita Beecher (en inglés "*recall*" y "*recall back*") para que testifique. En la siguiente secuencia vemos un primer plano de los dos, de la señorita y del teniente, que hablan en voz baja, como en un aparte que no puede oír ni el público ni el tribunal. El teniente le explica por qué ha vuelto a ser llamada. Él quiere que diga exactamente la verdad de lo que ocurrió a orillas del río "Crazy woman" la noche después del ataque indio. Y ella está decidida a exponer la verdad sobre todo lo que le pregunte.

Por nuestra parte tenemos que decir, que estas dos pequeñas escenas están elaboradas para que el espectador del filme rememore por semejanza las primeras de la película, en las que también pone orden en la sala el coronel Fosgate y en las que vemos una breve, y también reservada, conversación entre Mary Beecher y el teniente Cantrell, en su primer encuentro en la película, tal y como lo vemos los espectadores, pero que no es, ni mucho menos, su primer encuentro en la estructuración argumental de la trama.

Todo esto no es inocente y tiene un fin. ¿Por qué se utilizan estos sutiles recursos? Frente a la dramatización tenebrista, tétrica y terrorífica bajo la que se presenta el primer y casi brutal choque entre la señorita Beecher y el sargento Rutledge en la estación de *Spindle*, dentro de la primera testificación requerida por el acusador capitán Shattuck, tenemos ahora una evocación que es un claro contraste, una clara oposición. La señorita comienza a hablar en la sala encuadrada en un discreto *travelling*, pero ahora está iluminada de forma diáfana sin melodramáticos claroscuros.

Ella comienza exponiendo, con sensibilidad y con un cierto toque de recogimiento, que la noche era terriblemente fría y que procuraron acomodar a los heridos lo mejor que pudieron. Pero es ahora cuando entra un nuevo flashback.

Desde 1 hora 26' 00" hasta 1 hora 34' 34" transcurre el **decimosegundo flashback** de la película, que es el último de toda la obra, el **primero** de Mary Beecher como testigo de la defensa y el **cuarto** en total de la señorita.

La voz en off de Mary Beecher, que habla en la sala, hace de transición entre éste y el anterior fragmento o parte formal de la película, mientras expone que el teniente quería decirle cómo el sargento Rutledge vio morir a su padre.

Asimismo es ahora cuando entramos en una serie de escenas especialmente íntimas y líricas, que contrastan con la inicial impresión que el espectador se lleva del sargento Rutledge en la primera declaración de Mary Beecher. Estamos de nuevo ante un juego de oposiciones. Mientras suenan de fondo los acordes de la canción *Captain Buffalo*, y la tropa negra rodea el fuego de campamento, en las proximidades Tom y Mary se sientan con cierta y recogida intimidad. Él le dice que no sabe si le servirá de consuelo, pero que Rutledge le contó que su padre murió rápidamente, no como el hijo de Hubble. Ella, con emoción contenida, expresa que apenas recuerda cómo era su padre y sin embargo rememora el suave roce de su áspera mano en la mejilla. Cuando ella confiesa que odia esta tierra y que hubiera sido mejor no haber vuelto, Tom se acuerda de las palabras de Rutledge: "*Mary le aseguro que no es una mala tierra. Es posible que ahora lo sea, pero, ¡ah!, como dice Rutledge, algún día…*"[12].

Respecto a esta escena tenemos que decir que estamos ante otro acierto magistral de John Ford, pues este tipo de secuencias, que sirven para expresar los sentimientos, dudas o añoranzas existenciales más íntimas de los protagonistas, son muy caras a la filmografía fordiana. Ford es un consumado experto a la hora de transmitir sentimientos y crea para ello momentos especiales. Por ejemplo lo que acabamos de ver recuerda mucho, aunque sea en otro contexto argumental, el de *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), a la conversación entre el personaje de Ethan Edwards y los Jorgensen en el porche de la casa de éstos. Lars Jorgensen se queja de que es "esta tierra" (se refiere a Texas) la que ha matado a su hijo. Pero ella, la señora Jorgensen, tiene la última palabra, expresando una profunda sabiduría vital: aunque hagan falta nuestros huesos como abono Texas será algún día una buena tierra. También aquí aparece la expresión "*some day*" ("algún día") (Entre el minuto 45 y 8 segundos al minuto 46 está el fragmento al que nos referimos de *The Searchers*). Por otra parte, y siguiendo con la obra que estamos estudiando, Cantrell confiesa a Mary sus dudas respecto a la presunta culpabilidad de Rutledge.

Igualmente en este marco sublime vemos cómo entra "in crescendo" la canción *Captain Buffalo*. Nosotros no vamos a repetir aquí la letra original y su traducción pues ya lo hemos hecho cuando exponíamos la ficha técnica de la película. Nos remitimos entonces a ese capítulo de nuestro trabajo. Si bien hemos de comentar que, a la vez que suena la canción en tono elegíaco, son presentados los lentos y majestuosos movimientos de los soldados bajo una espléndida y voluminosa iluminación con claroscuros. Es pues una composición dramática, casi ralentizada, de clara majestuosidad. Y en este contexto destaca, él, el sargento Rutledge, que recorre también mayestático el campamento supervisándolo todo. Un soldado arropa a un compañero herido y el sargento Skidmore, también herido, mira con serena tranquilidad a Rutledge. Éste es

[12] Ver también las mismas frases en la versión novelada. En Warner Bellah, James. 1960, p. 100.

iluminado y encuadrado en ligero contrapicado para darle el realce de una figura portentosa. Estamos asistiendo así a la construcción del héroe.

Pero aún hay más, pues John Ford, el director, no deja ningún cabo suelto en la construcción trágica de su obra. Y aquí de nuevo decimos "tragedia" en el sentido clásico que le diera Aristóteles al reconocer sus partes. En este momento vemos a Tom y Mary recostados y enfocados en primer plano mientras oyen la canción (que se supone que está cantando la tropa). Por eso ella pregunta a Tom quién es el *Capitán Búfalo*. Él se lo explica. A este respecto nosotros ya hemos recogido las diferentes versiones del apodo *Buffalo Soldiers*, en el capítulo que dedicamos a su identificación y a su historia militar, y a él nos remitimos. Además de presentar estas versiones dijimos de dónde pudieron tomar los guionistas, y el director del filme, la que reproduce Tom en su explicación a Mary. El *Capitán Búfalo* es, subraya el teniente, el soldado ideal, un gigante, "algo así como Goliat". Pero esto es lo que se expresa en la versión española, pues en el inglés original (y traducimos literalmente) se dice: "*algo así como Paul Bunyan*"[13]. ¿Quién es Paul Bunyan? Se trata de un personaje de ficción de la mitología estadounidense del siglo XIX. Un leñador gigante que hace proezas con su hacha y que viaja por la nación acompañado de Babe, un buey azul. Este personaje, junto con otros de ficción o reales, pertenece al conjunto de "grandes hombres" de muchas leyendas estadounidenses, siendo muy popular y conocido (y no sólo entre los niños)[14]. Es normal que en la versión española, y máxime cuando se estrenó en 1960, se cite en lugar de a "Paul Bunyan" (totalmente desconocido en España), a otro gigante, Goliat, pues éste sí pertenece al ámbito de la historia mitológica y sagrada judeocristiana, que antaño todos los niños estudiaban en las escuelas y catequesis de nuestra nación. Se trata pues de un pequeño ajuste del diálogo hecho en la versión doblada en España.

Por otra parte Cantrell subraya que los soldados están cantando para infundir ánimos a Rutledge. Todo este episodio que acabamos de presentar es central para el propósito esencial de la película, que es crear un prototipo o modelo de héroe afroamericano. Por eso además de las imágenes y de la canción la construcción del héroe pasa por el "reconocimiento" (o "anagnórisis") por parte de sus compañeros y subordinados en la tropa, y por parte también de los dos personajes blancos que se encuentran presentes en esta parte de la trama argumental, es decir el teniente Tom Cantrell y la señorita Beecher. Tom y Mary reconocen esa dimensión heroica del sargento Rutledge y la aceptan amistosamente, al igual que antes veíamos cómo los miembros del tribunal respetan al sargento por ser un excelente soldado[15].

---

[13] En la novela de Warner Bellah se dice "«A legendary carácter», he said. «They invented him in the regiment when the Indians started calling colored 'Buffalo Soldiers'. Sort of a Paul Bunyan concept —the ideal soldier, giant-size. Right now they're putting it on thick for Rutledge». «What a wonderful way to do it!»". Warner Bellah, James. 1960, pp. 101-102.

[14] Véanse los datos más importantes sobre Paul Bunyan como personaje mitológico en http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Bunyan_(lumberjack). Consultado en internet a través de Google el día 10 de julio de 2007. En torno a las "leyendas sobre grandes hombres legendarios" de los EE. UU., véase http://en.wikipedia.org/wiki/Tall_tale. Consultado en internet a través de Google el día 10 de julio de 2007.

[15] Aristóteles afirma en la *Poética*, que "el reconocimiento es, como indica su nombre, el paso de la ignorancia al conocimiento, provocando además amistad u odio en aquellos que están destinados a la felicidad o a la desdicha. El reconocimiento más efectista es el que se produce simultáneamente con la peripecia, como sucede, por ejemplo, en el *Edipo*. […]

Toda esta escena que acabamos de comentar transcurre de 1 hora 26' 00" hasta 1 hora 29' y 30" en el cómputo general del filme, es decir dura exactamente tres minutos y medio.

En este momento pasamos a una escena totalmente opuesta a la anterior, luego tenemos también una vez más (aunque este elemento no lo hayamos citado hasta ahora), un proceso de "peripecia" (también en sentido aristotélico), perfectamente bien elaborado por John Ford[16]. Vemos cómo los soldados ponen una cruz sobre la tumba de un compañero que ha muerto y al que dan sepultura, mientras se lamentan de no poderle hacer un entierro con honores militares. De nuevo Rutledge es llamado soldado ejemplar (*top soldier*) y otro recluta espera que sea él quien lea las honras fúnebres. El sargento, que está perfectamente iluminado en contrapicado para dar relieve a su busto y autoridad a su figura, afirma que ha de ser el teniente quien haga dichas honras. Otra vez en Rutledge se aúnan la fortaleza, la firmeza y en este caso la generosidad para con sus hombres (que son virtudes éticas), con la lealtad y la obediencia a las ordenanzas militares (que son virtudes morales). Además, mientras la señorita Beecher cuida de los heridos, los jóvenes y bisoños reclutas comienzan a ensalzar al soldado ejemplar, a Braxton Rutledge, en un corrillo de intervenciones que cada vez lo engrandecen más. Así de nuevo tenemos aquí un contexto de anagnórisis o reconocimiento, por amistad, de la tropa hacia el sargento, pues también para los soldados Rutledge es un héroe y por eso lo mitifican. En este sentido queremos matizar que es necesario ver la película en la versión original en inglés, pues en ésta se percibe muy bien que los jóvenes soldados se expresan en un lenguaje provinciano, que sin llegar a ser dialectal, ejemplifica su extracción social sureña, negra y rural. Otra vez más vamos a percibir un elemento de contraste cuando frente a este clima de alabanza toma la palabra el sargento Skidmore. Éste, un anciano venerable que actúa como la voz de la experiencia y de la sensatez en el seno de la tropa, recuerda a Rutledge de forma realista que no cuente con que le deje en libertad, ya que el teniente es un hombre que sabe cumplir con su deber y ha de llevarlo consigo. Un soldado no puede pensar con el corazón, recuerda, sino según el libro de Ordenanzas. Sin embargo, en contra de su juramento y su deber como soldado, Skidmore aconseja a Rutledge que se vaya[17].

Avanzando en la acción vemos ahora cómo llega al campamento cerca del río el teniente, que ha ido a explorar junto con otro soldado. Atraviesa el riachuelo por el mismo lugar donde el día anterior ha tenido lugar la escaramuza y examina los cadáveres de dos indios que hay en el suelo. Se da cuenta de que en el pañuelo que uno de ellos lleva a la cabeza hay algo que brilla. Con voz de

---

Pero el reconocimiento más adecuado a la obra y a la acción es el que hemos indicado, pues tal reconocimiento y peripecia comportan compasión y temor, y, de acuerdo con nuestra hipótesis, son acciones de ese tipo las que imita la tragedia. Por lo demás, la felicidad y la desdicha dependen de decisiones de esa índole. […] …el reconocimiento es reconocimiento de personas… […]

La peripecia y el reconocimiento, pues, son dos de los elementos de la trama; el tercero es lo *patético*". Aristóteles. *Poética* 1452a-1452b. 1996, pp. 255, 257.

[16] Para Aristóteles, también en la *Poética*, "la *peripecia* es el paso de una situación a su contraria por parte de quienes actúan, tal y como ya se ha dicho, y esto, según venimos diciendo, de acuerdo con la verosimilitud o la necesidad". Aristóteles. *Poética* 1452a-1452b. 1996, p. 255.

[17] La novela de Warner Bellah también recoge todo esto. Véase Warner Bellah, J. 1960, pp. 104-105.

mando reclama la presencia de Mary Beecher y de dos soldados. Se trata de una brillante cruz de oro y aunque no sabe todavía lo que puede significar, le pide a la señorita que recuerde que vio quitársela a un apache muerto. También manda a los soldados que recojan la chaqueta que lleva puesta el indio. Además perciben que dicha chaqueta lleva las iniciales "C H". El teniente Cantrell da órdenes para salir en breve camino de fuerte Linton y vuelve a poner las esposas al sargento Rutledge. Esta última secuencia, en la que le pone el teniente las esposas a Rutledge, está diseñada para dar un tono de dramatismo a la acción. Subrayan ésta unas notas de *Captain Buffalo* y el hecho de que todos los soldados al unísono, como un sólo hombre, miren hacia el teniente y el sargento. Sin embargo éste último, erguido y marcial, no es desposeído de su dignidad. Por nuestra parte adelantamos que la crucita de oro será un objeto que también servirá, durante la parte del juicio que resta por ver, para establecer otro proceso de *reconocimiento* que llevará a identificar al verdadero culpable de la violación y asesinato de Lucy Dabney[18].

Por otra parte la relación entre la señorita Beecher y el teniente Cantrell (que es una subtrama que recorre toda la obra), sufre ahora una nueva tensión. Ella se asombra de lo que hace (esposar al sargento), después de lo que hablaron la pasada noche y lo llama "soldado ordenancista". Pero en este momento se interrumpe su evocación y finaliza el flashback.

Respecto a este flashback, como en otros que ya hemos citado, tenemos que dejar claro que quien realmente narra en los mismos es John Ford y no los testigos que están en la sala del juicio. Frente a los que piensan que es un error del director el que aparezcan secuencias que no ha podido ver quien rememora (como en este caso Mary no ha visto la inspección que el teniente ha hecho en el río), hay que afirmar la plena autoría consciente y responsable del director. Ford, desde siempre, desde que filmara con imaginación la arriesgada carrera de la diligencia en la película homónima (*Stagecoach*, 1939), no ha dudado en utilizar y superar cualquier incidencia visual o narrativa si con ello ganaba el conjunto de lo que quería trasmitir al espectador. Este es pues un caso más de su maestría y de su férrea autoría, pues, como no podemos menos de dejar de reconocer, estamos ante una película de tesis, en la que la parte de *western* que ésta tiene ejerce su propia autonomía e influencia sobre el conjunto de la obra y no se limita a ser una mera ilustración dependiente de las rememoraciones de los testigos en la sala del juicio. La parte judicial y el *western* que componen esta difícil y compleja película tienen su propia dinámica y no hay una relación de servil sumisión de la segunda por respecto a la primera.

De 1 hora 34' 35'' a 1 hora 49' 43'' volvemos a la sala del juicio hasta la resolución del caso y la aparición del culpable.

En un plano general, con la cámara enfocando a toda la sala desde la espalda de los miembros del tribunal, vemos cómo el coronel Fosgate le pide a la señorita que repita sus últimas palabras, las que le dirigió al teniente cuando esposó a Rutledge. Ella las repite de nuevo, mientras la sala en silencio permanece expectante. ¡Chabacano! ("*cheap*" en inglés, en sentido figurado), ¡soldado ordenancista! Se levanta un murmullo general, principalmente entre las

[18] De nuevo Aristóteles matiza en la *Poética* que: "Hay también otras clases de reconocimiento: y, en efecto, es posible que el fenómeno descrito ocurra a la vista de objetos inanimados y triviales, como también puede ser objeto de reconocimiento saber si alguien ha hecho o no alguna cosa" Aristóteles. *Poética* 1452a-1452b. 1996, p. 255.

cotorras y ñoñas esposas de oficiales. El coronel le da el pésame en nombre de todos por la muerte de su padre, el señor Sam Beecher, y le pregunta a Mary si quiere añadir algo más. Ella resuelta afirma algo importante: que el sargento Rutledge les salvó la vida y que el teniente Cantrell, por lo menos, le debe la suya.

Dos cuestiones substanciales hay aquí que destacar: por un lado vemos la fortaleza, decisión e integridad de Mary Beecher, que contrasta con la actitud del resto de mujeres que están en la sala y que parecen desaprobar, con sus chismorreos, su comportamiento firme, resuelto y desenvuelto. Nadie puede acusar a Ford de que en esta película no apueste por una visión progresista de la mujer. Por otro lado vemos que la señorita utiliza (en la versión original del filme), la expresión "*common decency*" cuando se refiere, en relación a que el sargento Rutledge les salvó la vida, a que, "y *a decir verdad, el teniente Cantrell por lo menos le debe la suya*" (según la versión doblada en español). Hay que decir aquí que, aunque no está mal doblada (traducida) esta frase, se pierde en español la referencia al sintagma "*decency*" que usa ahora Mary, con un sentido muy distinto al empleado por el capitán Shattuck para atacar a Rutledge y mofarse de Cantrell. Porque "*common decency*" puede ahora querer decir: "a decir verdad", "desde la decencia más elemental", "desde la honradez más manifiesta", etc.

En otro orden de cuestiones hay que señalar que vamos a ver ahora el proceso dramático que lleva a la resolución del juicio. Pero todo ello cuando nosotros, como espectadores, ya hemos captado la dimensión heroica de Rutledge. A su vez los miembros del tribunal, tras la última declaración, han tomado buena nota también de su valiente comportamiento, frente a la emboscada apache, al salvar la vida de la tropa y en especial la del teniente y la señorita.

Prosiguiendo con el análisis de la película vemos ahora cómo se sienta, con cierta zozobra contenida, Mary Beecher, que ha dado pié a un revuelo de cotilleos entre las damas que están en la sala del juicio. Ahora Tom Cantrell, como defensa, recoge de su mesa un sobre con una de las pruebas que va a presentar al tribunal, mientras el sargento le mira serio y con preocupada expectación. El teniente hace un disimulado guiño de amistosa complicidad para tranquilizar a Rutledge.

Es ahora cuando se exponen todos los argumentos de la defensa. Cantrell presenta la crucecita de oro con la cadena rota y la chaqueta de caza, manchada de sangre, con las iniciales C H. Estos objetos han sido identificados por la señorita Beecher como recogidos por el propio teniente, entre las cosas que llevaba un apache muerto en la escaramuza del río. Además la cruz ha sido reconocida por veintisiete testigos del fuerte como la que habitualmente llevaba Lucy Dabney. La misma que le fue arrebatada, según testificó y reconoció el doctor Eckner, cuando fue forzada y asesinada. Para la defensa la chaqueta pertenece por sus iniciales al hijo del cantinero, Chris Hubble (en inglés se dice "*sutler's son*", es decir "hijo del comerciante que abastece al ejército"), cuyo cadáver mutilado encontraron por el camino (y que había reconocido el sargento Skidmore). Tom Cantrell entiende que ésta es la única persona a la que los apaches pudieron haberle quitado esa cruz.

Tras el alboroto que se monta en la sala, como reacción frente a estas explicaciones, y la actitud un tanto extrañada del presidente del tribunal, que una vez más ha de hacer valer su autoridad para poner orden, el teniente procede a informar a petición del propio coronel Fosgate. Mientras, se nos muestra un

plano del sargento Rutledge (enfocado en primer término), que observa y aguarda con preocupación. Al fondo se ven otros personajes, como el cantinero Chandler Hubble (que es el civil que administra el bazar que abastece al fuerte y que todavía no ha intervenido en el proceso), el sargento Skidmore y el doctor Eckner.

En su informe la defensa deja claro que la acusación no ha podido presentar ni un solo testigo que afirme haber presenciado los crímenes de los que se acusa al sargento Rutledge. Explica que el sargento ha reconocido voluntariamente que entró en el alojamiento del Mayor Dabney, pero con el único propósito, y como era su deber, de informarle sobre las incursiones apaches. Fue entonces cuando encontró en el suelo el cuerpo desnudo de Lucy Dabney estrangulada. Y movido por un impulso de piedad y respeto ("*pity and decency*", según la versión original), estaba a punto de cubrir el cadáver con un sarape cuando entró el Mayor Dabney y éste, ciego de furor y de ira, sin escucharle siquiera, disparó dos veces hiriéndole gravemente. Fue entonces y sólo entonces cuando el sargento disparó a su vez en defensa propia matando al Mayor. Se trata pues de un homicidio justificado.

Respecto a esta escena nosotros tenemos que destacar que Ford introduce un inserto, mientras hace su exposición la defensa, de un plano medio frontal del presidente del tribunal y otros dos miembros que lo flanquean. Se les ve acoger estas noticias con grave seriedad y pesar, como si asumiesen dolorosamente la certeza y veracidad de dicha exposición. De nuevo estamos ante elementos de "reconocimiento" (en este caso por vía visual y con recursos propios del cine mudo que John Ford conocía y dominaba muy bien), que acentúan el dramatismo de las consecuencias que se derivan de las explicaciones del teniente Cantrell. Además la expresión "*decency*" vuelve aquí a repetirse por boca de la defensa y en referencia al noble comportamiento del sargento, pero bajo la significación de pudor y respeto. En claro contraste con el sentido burlesco que le pretendía dar el capitán Shattuck en una intervención anterior a la que ya hemos aludido.

Seguidamente continúa exponiendo con resolución la defensa que ahora se han presentado dos pruebas evidentes: la crucecita de oro con la cadena rota que Lucy llevaba siempre al cuello y la chaqueta de caza de Chris Hubble. Y como además resulta que ni siquiera el padre del desgraciado muchacho puede decir dónde estaba su hijo, la hora anterior a que se efectuaran los disparos, sólo se puede llegar a una conclusión, a saber: que Chris Hubble violó y mató a Lucy Dabney, y que el sargento Rutledge es inocente del crimen.

Tenemos que destacar aquí cómo Ford, una vez más, apuntala el dramatismo del "lenguaje" y del "pensamiento" de Tom Cantrell al insertar unos instantes una toma del busto de Chandler Hubble, el padre de Chris, totalmente apesadumbrado, ojeroso y con la mirada perdida. Además el público vuelve a alborotar y los oficiales que asisten el juicio han de salir a poner orden, a la vez que lo exige el presidente del tribunal. Otro breve plano del abatido señor Hubble, que es atendido por un doctor Eckner también sorprendido, incide en subrayar el dramatismo de las palabras[19].

[19] En la versión novelada, a la que nos hemos referido ya, también se recoge esta escena en la que Tom Cantrell llega a tan dramáticas conclusiones. Warner Bellah, James. 1960, p. 150.

Llegamos ahora al final de la trama judicial de la película, en la que la "acción compleja", la "peripecia", el "reconocimiento" y el "patetismo"[20] (siempre en sentido aristotélico), se fusionan para elaborar constructivamente el desenlace del filme. Anunciamos también que Ford utilizará, como siempre hizo y como hace en esta obra, los recursos comunicativos y expresivos del cine mudo, principalmente en lo referente a la transmisión de estados de ánimo y en el común reconocimiento de emociones, intuiciones o evidencias, para llevar así a buen término esta gran película. Por eso en esta última etapa del filme hay que fijarse mucho en ciertos tonos de voz de los personajes (según la versión original en inglés), y en el cruce de miradas de los mismos.

Ahora el capitán Shattuck va intentar desmontar las pruebas presentadas por el teniente Cantrell. Otra vez más emplea un tono de voz áspero y de despreciativa superioridad (perfectamente logrado por el actor Carleton Young). Así y de forma retórica, pues se pretende predisponer al tribunal en contra de la defensa influyendo en sus sentimientos, Shattuck acusa a Cantrell de presentar un truco teatral y efectista en referencia a la crucecita de oro. Pero a la vez hace mención (con un tono totalmente despectivo), al intento desesperado y cruel de la defensa por imputar el crimen al hijo del afligido señor Hubble, a un muchacho ya muerto y que por lo tanto no puede defenderse a sí mismo.

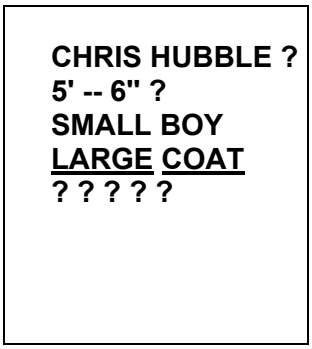
De nuevo Ford apuntala el lenguaje y el pensamiento (en este caso el del fiscal), con un breve plano del cantinero totalmente compungido y cabizbajo. Igualmente la acusación arguye que la defensa cree haber probado que Lucy Dabney llevaba esta cruz al cuello y lo único que ha demostrado es que llevaba una cruz. También dice el fiscal que las mujeres del sudoeste son muy religiosas, que una cruz no es un adorno poco corriente y que además la que tiene en la mano no es única, original, ni de un material poco usual. Pero mientras se suceden estas frases John Ford nos está dando otra información muy importante por vía visual, utilizando los recursos comunicativos y emotivos más genuinos del cine. Así vemos un plano medio del teniente escribiendo en un papel mientras Rutledge le mira con atención. Después un inserto de las manos de Cantrell anotando (con lo cual lo escrito se ve pero no se puede leer bien porque está al revés). También la mirada atenta y sorprendida del sargento en primer plano. Otro primer plano del rostro de perfil del teniente y por último (y lo que es más importante), advertimos un inserto de lo que está escribiendo el teniente con su grueso lapicero. Es en este momento cuando podemos leer:

---

[20] Según Aristóteles "las obras son simples y complejas, pues también son así las acciones de las que son imitación. Llamo *acción simple* aquélla que es una y completa de acuerdo con nuestra definición, y en la cual el cambio de fortuna tiene lugar sin peripecia ni reconocimiento. Compleja es aquélla en la cual el cambio se realiza por medio de un reconocimiento o peripecia o por medio de los dos a la vez.

Todo eso debe derivar de la estructura misma de la obra, de modo que sea consecuencia de lo que antes ha sucedido, por necesidad o conforme a lo verosímil. Pues hay una gran diferencia en que algo ocurra por causa de un hecho o después de un hecho". Aristóteles. *Poética* 1452a-1452b. 1996, pp. 253, 255.

En una cita anterior ya hemos recogido lo que Aristóteles entiende por peripecia y reconocimiento como elementos integrantes de la trama. Un tercer elemento es lo *patético*. "De la peripecia y el reconocimiento se ha hablado ya: lo patético es una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas, como, por ejemplo, la muerte en escena, los dolores, heridas y otros hechos parecidos". Aristóteles. *Poética* 1452b-1453a. 1996, p. 257.



¿Qué es lo que tenemos aquí? Presenciamos entonces que entre 1 hora, 40 minutos y 51 segundos (del cómputo global de la duración de la película), y 1 hora, 41 minutos y 13 segundos se introducen cinco inserciones visuales que duran 22 segundos en total. La última en la que se lee lo escrito dura siete segundos. Y es que en ese intervalo de tiempo se puede leer perfectamente: Chris Hubble (interrogación como símbolo de duda), 5 pies y 6 pulgadas (es decir, y en sistema métrico decimal, algo más de 1 metro y 67 centímetros), interrogación, chico bajo, chaqueta grande (subrayado) y una serie de cinco interrogaciones que se refieren a las dudas que tiene Cantrell.

Por nuestra parte entendemos que John Ford nos quiere informar, a los espectadores, de la nueva pesquisa sobre la que está reflexionando la defensa y que va más allá de todas las dudas que pueda haber sobre el tema de la crucecita de oro a la que se está refiriendo el fiscal. Rápidamente podemos colegir que el teniente Cantrell alberga dudas sobre a quién pertenece la chaqueta de caza, ya que ésta es demasiado grande para ser del chico. Para este propósito el director utiliza con maestría dos elementos propios de la comunicación no verbal y que son estrictamente cinematográficos, a saber: un plano subjetivo de cómo ve Rutledge de refilón lo que anota el teniente y en segundo lugar, tras el brevísimo inserto del perfil del rostro del teniente, el cambio en la dirección de la mirada del sargento que se sorprende por lo que acaba de leer. Asimismo se ejerce aquí el contraste entre la información oral (por vía auditiva), que tenemos de lo que dice la acusación y la información visual que el director quiere que conozcamos.

Mas siguiendo con el desenlace de la película vemos en este momento, cuando el capitán Shattuck acaba su perorata, que éste arroja sobre la mesa del tribunal el contenido de una caja llena de cruces de oro iguales a la que ha presentado la defensa, a la vez que reta a Cantrell para que reconozca la cruz original mezclada entre las demás. De nuevo Ford introduce dos inserciones visuales: una, de las cruces mientras son tocadas y cogidas por el presidente del tribunal más algún que otro miembro de la mesa, y otra, del perfil del rostro de Cantrell sorprendido. El teniente protesta. Su objeción no es admitida por el coronel Fosgate que entiende que la acusación sólo pretende destruir su argumento. Cantrell, preguntado por el presidente sobre si es capaz de reconocer la cruz si se la mezcla con las otras, afirma que no, máxime cuando además todas tienen también la cadena rota[21].

[21] En la novela también se relatan todas estas escenas referidas a las cruces. Véase Warner Bellah, James. 1960, pp. 152-153. Por otra parte advertimos que en la versión española de la película hay una mala traducción, pues tras afirmar el capitán Shattuck que una cruz no es un adorno poco corriente y que tampoco ésta es única, original, se dice: "o de un material fácilmente identificable, como el contenido de esta caja les demostrará". Siguiendo con este estilo descriptivo que parte del "no" y del "tampoco",

Respecto a la chaqueta, y a pesar de que la señora Fosgate la reconoció como la que vio en la tienda del cantinero, la acusación afirma que se trata de un modelo habitual en el distrito. Sobre las iniciales C H que lleva grabadas se dice que los apaches pudieron cogerla en alguno de los ranchos que saquearon y cuyos dueños o miembros tienen nombres y apellidos que empiezan por esas mismas iniciales. Tenemos así que, de nuevo con un lenguaje casi repulsivo y ahora lleno de ironía, el capitán Shattuck da por refutadas las "pruebas evidentes" presentadas por el teniente.

En este momento Ford introduce un breve plano medio del teniente Cantrell sentado en su silla con aspecto más que preocupado. Pero para rematar su faena la acusación hace las siguientes consideraciones. Advertimos aquí que de nuevo hemos de fijarnos en la modulación de la voz y en las maneras del capitán Shattuck, pues las frases que pronunciará ahora demuestran en tono creciente su total desprecio por el sargento y su obstinado racismo. Además al final abusa también de la argumentación retórica. Primera cuestión, y que según el fiscal es la más condenatoria, si el sargento no es culpable por qué huyo. (Indicamos que al igual que al principio de la película Ford nos presenta, jugando con el contraste, la blanca mano enguantada del capitán apuntando de forma agresivamente acusadora hacia Rutledge). Será ahora cuando el capitán Shattuck encadene tres reproches, con un tono de racismo que se ampara en vulgares acusaciones retóricas, dirigidos con violencia hacia el teniente Cantrell y su defendido, pues sigue apuntando de forma violenta con el dedo: "*Segundo punto, ciertamente muy delicado, una especie de sombra que desde un principio viene pesando sobre este tribunal. Pero quisiera que quedara bien patente el hecho, de que no he sido yo, quien ha intentado culpar de este crimen a un muchacho blanco muerto para salvar a este hombre. No he sido yo, quien se ha atrevido a usar el símbolo de la cruz para acusar a un muchacho blanco muerto, del vil crimen de ultraje para salvar a este hombre, y finalmente tampoco he sido yo, quien ha intentado escribir la palabra asesino sobre la tumba de un pobre muchacho blanco muerto, para salvar la vida y la libertad de ese asesino hombre Negro*"[22].

Nosotros hemos de comentar que en la película el énfasis de la entonación, siempre creciente, se pone en las expresiones "*white*", "*man*" y "*of this Negro!*", por eso las hemos subrayado en la versión española (que por cierto añade al final la palabra "asesino", que no viene en el original, sin duda con la intención

---

formulado con dobles negaciones, tendría que decirse en español: "o —tampoco— de un material difícilmente identificable", si como es obvio se quiere dar a entender que es de un material habitual y fácil de identificar. Pensamos también que no se percibe ironía en el capitán Shattuck.

[22] Estas frases que lanza acusadoramente el capitán Shattuck están perfectamente traducidas al español. Además la versión original de la película y la novela de Warner Bellah coinciden totalmente. Así se dice: "Point number two is a delicate one. A shadowy spectre that has hung over this court from the beginning"… …Shattuck began to thunder. "But I call the court's attention to the fact that it was not I who tried to place the guilt upon a dead *white* boy" —he thrust an arm toward Rutledge— "to save this man!" Shattuck gathered himself again. "It was not I who stooped to use the symbol of the cross to pin the hateful charge of rape on that dead white boy" —again he pointed at Rutledge—- "to save this–this *man.*" Shattuck crossed then directly to Rutledge. "And finally, it was not I who tried to write 'murdered' on the gravestone of that innocent white boy —to salvage the life and freedom— of *this Negro*!" Warner Bellah, James. 1960, pp. 153-154. Podemos comprobar que los gestos amenazadores del capitán Shattuck también aparecen recogidos en la versión novelada por Bellah, ya que ésta, la novela, se hizo a partir de la película de John Ford y no al revés.

de reforzar el componente acusador que hay en la expresión "Negro"). Además en la novela escrita a partir de la película también aparecen destacadas en cursiva. Tenemos entonces que John Ford ha pretendido que captemos el profundo racismo del capitán Shattuck haciéndole recalcar esas locuciones. Así, hay una clara oposición entre el "chico blanco muerto" y el "este Negro". Pues "Negro" en inglés (al igual que "nigger"), es altamente despectivo y más aún dicho en este contexto, con tal afectación en la voz y muestra de desprecio. Entre estas dos palabras se encuentra "*man*" (hombre), que se expresa como ultraje irónico en referencia al sargento Rutledge. Por otra parte hemos de fijarnos a la vez no sólo en la "blanca" mano de la acusación que señala ofensiva hacia el cuerpo del sargento, sino también en la expresión de disgusto y contrariedad que pone el presidente del tribunal. Hemos de recordar que éste, en la pausa para descansar y jugar al poker que hicieron unos minutos antes, se alegraba de que nadie hubiese hecho alusión al color de la piel del acusado. Además sabemos ya sobradamente que él y sus hombres, los presentes en el tribunal, lucharon en el bando unionista, es decir entre los abolicionistas de la esclavitud, en la pasada guerra civil, y sabemos también que no son racistas y que valoran positivamente a Rutledge como muy buen soldado. Pues bien, ahora tenemos que el capitán Shattuck ha roto este principio y lo ha hecho con tres frases retóricas. Retóricas en sentido aristotélico (véase una cita anterior), porque en primer lugar pretende ser convincente en función de su propio comportamiento al hablar. Pues presuponiendo (erróneamente) que los miembros del tribunal son racistas desea ganárselos para su causa. En segundo lugar porque quiere influir en el mismo por vía emotiva, a través de un "entimema", al hacer referencia a que él no ha utilizado el símbolo de la cruz y que la defensa sí lo ha hecho, escribiendo la palabra "asesino" sobre la tumba de un pobre muchacho muerto. Y en tercer lugar hay retórica (presuponiendo el racismo de quienes le escuchan), al oponer, en un falso argumento en el discurso, "chico blanco muerto" a "Negro"[23].

Pero siguiendo con el filme en este mismo instante vemos que el teniente Cantrell salta de su silla como movido por un resorte, se levanta y protesta enérgicamente. Considera que si se va a incluir el color de la piel del acusado, como prueba o argumento en este tribunal, entonces es al tribunal al que hay que juzgar y no al soldado, no a Rutledge. De nuevo estamos ante un juego de oposiciones en el que hay *peripecia*, *reconocimiento* y *patetismo* (según la *Poética* de Aristóteles). Hay *peripecia* pues la reacción del teniente, frente al más que evidente racismo de la acusación, supone el paso de una situación a su contraria. Hay además *reconocimiento*, pues al ponerse en evidencia el racismo del capitán Shattuck, se pasa de la ignorancia al conocimiento y se provoca más aún la animadversión que hay entre éste y Tom Cantrell. También hay *reconocimiento* en el hecho de que el presidente de la corte advierta seriamente que no está dispuesto a permitir ningún ataque a la integridad del tribunal, ya que cambia su gesto de disgusto frente a lo que ha dicho el fiscal para desaprobar con firmeza la acusación que sobre el propio tribunal ha hecho recaer la defensa. Entendemos que además hay un cierto grado de *patetismo*[24], pues la alternancia de estas acciones y reacciones (entre la defensa y la acusación), provoca también cambios emocionales, y no sólo en el público que está viendo la película, sino también en el coronel Fosgate que preside el

[23] Véase de nuevo la *Retórica* de Aristóteles (1356a, 1356b, 1357a) y sus definiciones básicas. Aristóteles. 1998, pp. 52-56.

[24] Nos remitimos a la *Poética* 1452a-1452b. Aristóteles. 1996, pp. 255, 257.

consejo de guerra, y que en muchos momentos actúa como mediador o pacificador de la rivalidad que hay entre las dos citadas partes. Además de nuevo el capitán Shattuck vuelve a atacar a la defensa, lo cual es un recurso oportunista y retórico, pues bien parece que pretende congraciarse con el tribunal y su presidente haciéndoles la pelota. Pero la integridad del coronel Fosgate pone las cosas en su sitio, mientras también mira con recelo a la acusación. El encuadre de Cantrell y Shattuck cara a cara, enfrentados, mientras el presidente permanece en medio tras la mesa que preside y con actitud severa, deja las cosas claras y es más que evidente en sus propósitos. Igualmente el *lenguaje* y el *pensamiento*[25] del coronel también son muy explícitos y contribuyen en la misma línea, ya que afirma contundente que el único objeto de "*este Consejo de guerra, o de cualquier Consejo de guerra, es buscar la verdad e impartir justicia. Y eso es exactamente lo que vamos a hacer*"[26].

En este momento, que es crucial para la resolución del juicio y para llegar al final de la película, el presidente del tribunal hace una síntesis de la cuestión. Todo el caso, afirma, se resume según su opinión en saber si la crucecita (la que él tiene en la mano mientras vemos las demás cruces iguales), es o no la de Lucy Dabney. Pero cuando se va a referir a la chaqueta John Ford nos introduce un plano tomado desde la parte derecha del público, que mira al frente, y donde podemos ver de espaldas al señor Hubble, que se levanta y comienza a hablar para sorpresa de la señorita Beecher y del doctor, que se giran de repente para mirarlo. Sin solución de continuidad sigue un primer plano, ligeramente bajo, del rostro de Hubble, mientras éste afirma que si se le permite él cree que puede reconocer la cruz de Lucy aunque esté mezclada con las otras. También vemos al mismo tiempo una primerísima toma del teniente Cantrell, que en primer lugar escucha con atención y que *ipso facto* vuelve sorprendido la cabeza. De nuevo hay que afirmar que Ford nos está comunicando emociones e intuiciones, estas últimas de tipo judicial sobre quién puede ser el último responsable de la violación y muerte de la joven, exclusivamente a través del lenguaje visual, al captar la comunicación no verbal de algunos protagonistas. El señor Hubble sigue explicando que él le vendió la cruz al Mayor Dabney por el doceavo cumpleaños de Lucy (lo que produce alguna exclamación entre las damas), y añade que hay una pequeña señal en la parte inferior que ella misma descubrió. Ahora vemos un plano donde el presidente se fija en la cruz y certifica este extremo, a la vez que muestra el hallazgo a la defensa y a los otros miembros de la mesa. El teniente Cantrell se gira y mira confuso y sorprendido a Hubble, mientras éste añade que ofreció a Lucy el cambiársela por otra, pero que ella no quiso y dijo que así siempre sabría que era la suya[27]. Por la descripción en inglés, en la versión original del filme, de la cruz y del lugar en el que tiene la marca, se comprende muy bien que éste es algo rebuscado y que sólo lo puede captar quien la haya tenido antes en sus manos e inspeccionado. Ford nos está

[25] Aristóteles. *Poética* 1450b-1451a. 1996, p. 243.

[26] En la novela de Warner Bellah esto no viene tan bien expresado y con tanta resolución y contundencia como en la película de Ford, sin embargo también hay una breve alusión a la "verdad" (truth). Véase Warner Bellah, James. 1960, pp. 154-155.

[27] En la obra de Warner Bellah se cita: "I can identify that cross. I sold it to Major Dabney for Lucy's twelfth birthday. There is a little nick below the cross bar. I offered to exchange it —but Lucy said that way she'd always know it as her own". Warner Bellah, James. 1960, p. 154. En la version española de la película se hace referencia a la señal en la parte superior de la cruz, cuando debería citarse "la parte inferior" o "la parte de abajo", ya que en el film se dice: "There is a little nick under the cross bar".

dando así elementos de *reconocimiento*, que tienen como efecto que la sorpresa de Cantrell se convierta en sospecha respecto al señor Hubble.

Frente a todo esto la acusación se opone, pues todo lo expuesto en último lugar no es un testimonio y además Hubble no ha prestado juramento. De nuevo el presidente del tribunal reacciona con firmeza, pues de lo que se trata en un consejo de guerra es de buscar la verdad, algo que él ya había dejado muy claro en una intervención anterior. Así John Ford, que antes había aunado "verdad" con "justicia" por boca del presidente de la sala, subraya ahora de nuevo que lo importante es la "verdad" y la "justicia", y no el ajustarse a las formalidades del proceso (y esto es algo que sólo puede entenderse viendo y oyendo la versión original del filme)[28]. Por esta razón el coronel Fosgate le pide al señor Hubble que declare y manda que se le tome juramento. En este momento el lenguaje corporal de quien va a testificar muestra una gran tensión en su intento por autocontrolarse[29], lo cual quiere decir que John Ford ha dirigido magistralmente al actor secundario Fred Libby, que es quien interpreta este personaje. Dubitativo, preguntando si es necesario (se refiere a que declare bajo juramento), sacando su pañuelo para enjugar sus ojos, mientras Mary Beecher lo mira con cara compasiva y Tom Cantrell lo observa receloso, Hubble, nervioso, se sienta en el estrado y jura por la Biblia decir la verdad. En este instante Ford introduce uno de los planos más importantes de todo este final de la película, pues en él se aúna el *reconocimiento* en sentido vulgar y en sentido trágico-aristotélico. Vemos al sargento Skidmore quitarse sus gafas (que se supone son para ver muy de cerca por presbicia), y mirar con atenta sorpresa al testigo que va a declarar. Pero para mayor complejidad visual y sobre todo narrativa, vemos también la mirada que el teniente Cantrell le dirige a su vez al sargento Skidmore, y que cambia, girando su cabeza, para clavarla fijamente en su testigo a la vez que oye (y que oímos los espectadores), que la acusación renuncia interrogar al señor Hubble y que le toca a él, a la defensa, hacerlo[30].

Por nuestra parte tenemos que subrayar que, en la estructuración trágica de esta parte final del filme, el *reconocimiento* es el elemento mediador entre la *peripecia* y el *patetismo*. En este sentido afirmamos que John Ford no puede ser más clásico. Nos está contando la película, su película, sólo con miradas, y esto únicamente lo saben hacer los maestros, en este caso de Hollywood, que conocen el oficio a fondo desde la época del cine mudo y con todos los recursos de éste. Nos referimos, como es evidente, a ese juego de "*mirada de la mirada*" que ejerce Cantrell sobre Skidmore y que es toda una revelación sobre la auténtica culpabilidad de la violación y asesinato de Lucy Dabney.

Por eso la defensa comienza preguntándole a Hubble por qué en el fuerte Linton dijo que no podía identificar la cruz de Lucy. Señala el interrogado que esto era anticiparse y que Chris era su hijo, su único hijo. El personaje está tembloroso, su voz es trémula y se seca la frente con su pañuelo mientras afirma, que "*es duro para un padre reconocer que su hijo…*". El teniente, con mirada seria, le dice que se tranquilice. Hubble sigue, penosamente, exponiendo que ya todo es igual, que su hijo ha muerto y que ya no puede hacerle daño

[28] Tanto en la película como en la novela el coronel Fosgate dice respondiendo al alegato del capitán Shattuck: "But it may be truth and justice". "Pero puede que aquí se encuentre la verdad y la justicia". Véase Warner Bellah, James. 1960, p. 155.

[29] También deja esto claro el guionista autor de la versión novelada. Véase Warner Bellah, James. 1960, p. 155. Así se dice: "«Do I need to?» Hubble wiped his eyes, making a visible effort to control himself".

[30] Sobre la intervención de Skidmore en este desenlace también hay datos en la versión novelada. En Warner Bellah, James. 1960, p. 155.

diciendo la verdad. "*Esperaba que culparan al sargento, pero no puedo permitir que lo ahorquen por algo que hizo mi hijo*", afirma. Cuando le interroga Cantrell sobre cómo cree él que ocurrió Hubble se muestra aún más nervioso y excitado[31]. En la versión original se percibe perfectamente el tono jadeante y totalmente fuera de sí que emplea el cantinero, mientras simula con sus brazos cómo su hijo debió de arrancarle a Lucy la cruz del cuello (después de que la forzase y la matase). A la vez deja caer su pañuelo y se pregunta estupefacto por qué lo hizo. El teniente Cantrell le manda continuar y Hubble, como si saliese de su enajenación, sigue explicando algo que ya le había dicho a la defensa en el fuerte Linton. Él se encontraba arriba cuando su hijo llegó corriendo a casa gritando algo sobre el ataque de unos apaches. Cuando bajó ya se había ido. En este momento Cantrell le pregunta, con cierta presión y rabia contenida, por si se llevó su hijo la chaqueta de caza. De nuevo como atontado Hubble responde que sí, que se la llevó. Cantrell muestra sus cartas y le argumenta al cantinero que "al ir el coronel Fosgate a mencionar la chaqueta se presta usted a identificar la cruz". El teniente sigue presionándole al preguntarle cómo se llama. Menciona el nombre por el que es conocido, "Chan". Abreviatura de Chandler, según reconoce el interfecto. "*Chandler Hubble*" repite con seria gravedad Tom Cantrell. "C H".

A continuación, y siguiendo con el desenlace de la trama judicial del filme, Cantrell le entrega la chaqueta a Hubble. Es ahora cuando el argumento que vimos formulado en forma de duda, escrito sobre un papel, cobra todo su sentido. El teniente ya se había dado cuenta de que Chris, el hijo del cantinero, era bajo y la chaqueta demasiado grande como para ser suya. Con lo cual tenía que ser de su padre, que sí es realmente un hombre alto. Por eso le pregunta a éste si la chaqueta es suya, ya que su hijo no era muy alto, a la vez que le pide que se la pruebe. De nuevo el atribulado señor Hubble, con un ademán negativo, arguye que él nunca dijo que no fuera suya y que Chris debió de coger la primera que encontró. Es ahora cuando todos los elementos de una *acción compleja* actúan en conjunción para provocar un *comportamiento patético* en quien está siendo interrogado, produciéndose así, a través de la confesión forzada por un estado anímico de derrumbamiento y de delirio sexual, el *reconocimiento* del verdadero culpable de la violación y muerte de Lucy Dabney. Pero esta confesión forzada, que genera el citado *reconocimiento*, depende también principalmente de la *peripecia* intelectual de la defensa, que pasó de albergar dudas a tener la certeza de que el criminal era Chandler Hubble. Por eso ahora el teniente acosa con la evidencia al cantinero del fuerte, pues resulta claro que quiere enmascarar su delito cargándolo en la cuenta de su hijo ya muerto, ya que fue él quien puso la cadena de Lucy, después de cometidos los hechos, en el bolsillo de su propia chaqueta de caza, siendo realmente cierto que el chico cogió la primera que encontró. El teniente sigue pues presionándole al decirle que él, Hubble, sabía que Lucy estaba sola, que tenía su confianza y que fue él quien la violó y la mató. Éste niega una y otra vez de forma desesperada hasta que Cantrell le golpea. Es entonces cuando Hubble,

[31] Toda esta secuencia referida a la declaración del señor Hubble se reconstruye igualmente en la novela. Así se cita: "Mr. Hubble —why did you tell me at Fort Linton that you could *not* identify Lucy's cross?" "I—I—it was too soon"… … "Chris was my son. My only son. And it's hard for a man to admit—" "Take a moment if you want—" … … "No, I'm –I—my boy is dead. The truth can't hurt him now. Not any more. I wanted to believe it was the sergeant —but I can't stand by now and let something my boy did—" "Tell us how you think it happened". Véase Warner Bellah, James. 1960, pp. 155-156.

totalmente fuera de sí y arrebatado, confiesa que tuvo que hacerlo. ("*I had to*" repite una y otra vez casi sollozando, mientras arrodillado aporrea varias veces con sus puños la silla)[32]. El móvil sexual del doble crimen (violación y asesinato), queda muy claro por las palabras del cantinero, que no dejan lugar a dudas sobre que el atractivo de la chica acabó por enloquecerle, obsesionándolo con que tenía que poseerla (su juventud, su forma de mover el cuerpo, su acalorado semblante después de venir de cabalgar).

Asimismo, a la vez que Chandler Hubble se refiere a voces a estos contenidos sexuales, los miembros del tribunal se levantan sorprendidos y el presidente grita de forma imperativa a Cantrell. En este momento Mary Beecher, también boquiabierta y escandalizada, se incorpora de su asiento y se va de la sala. Al escuchar tan dramática confesión el coronel Fosgate manda detener a Hubble y llama al doctor. El contrapunto a todo esta secuencia patética lo pone Cordelia Fosgate, que en su ingenuidad (la ingenuidad propia de este *carácter*), le pregunta al señor Hubble por qué[33].

Desde 1 hora 49' 44'' hasta el final de la película en 1 hora 51' 26'' tenemos el cierre de *Sergeant Rutledge.*

Resulta claro que John Ford no quiere dejarnos un amargo sabor de boca como epílogo de su obra. Y aquí una vez más demuestra su maestría al recoger una subtrama importante en el conjunto argumental de su filme, la que se refiere a la relación sentimental entre Mary Beecher y Tom Cantrell. Suenan los acordes de *Captain Buffalo* mientras, en los soportales del edificio donde se ha celebrado el consejo de guerra, vemos caminar al teniente Cantrell con su amigo el capitán Dickinson. A un lado, bajo uno de los arcos del pórtico, se encuentra Mary en actitud recatada. Tom se fija en ella, se para y le da a su asistente con actitud de jovial condescendencia sus pertenencias militares, incluido el portafolios con las pruebas del proceso que acaba de tener lugar. Los dos hombres se saludan de forma militar y se despiden en tono informal. Es ahora cuando Tom se dirige a Mary y ésta, solícita, con dulzura, exclama: "*¡Bien. Anda. Dilo!*" A su vez Él repite una frase que ya le oímos en la estación de Spindle, cuando ambos se conocieron: "*Mary, es usted la chica más bonita que he conocido y le ruego que no olvide que se lo he dicho*". Se besan para sellar su amor y en ese momento, bajo el pórtico, desfila marcial la tropa encabezada y dirigida por Rutledge. Miran a su izquierda para saludar a la enamorada pareja a la vez que los jóvenes soldados esbozan una alegre sonrisa de complicidad. Los novios, cogidos de la mano, vuelven la cabeza sonrientes devolviendo así el cumplido. Se funde la imagen y entran los acordes, ahora más lentos que en el encabezamiento del filme, de *Captain Buffalo*. La tropa negra del Noveno de Caballería, encabezada por el sargento de primera Braxton Rutledge, desfila aguerrida por Monument Valley. La película ha terminado.

---

[32] En la novela de Warner Bellah también se recoge esta escena donde se explicita el móvil sexual de los crímenes: "I *had* to." The man did scream it then and rose up out of his chair in frenzy. "The way she walked! The way her body moved! Young and warm and flushed from riding. It drove me crazy I *had* to have her! I *had* to!" Warner Bellah, James. 1960, p. 156.

[33] Tratando del origen del temor y de la compasión afirma Aristóteles en la *Poética*, que "es posible que el temor y la compasión resulten por efecto del espectáculo, pero también pueden resultar del entramado mismo de los hechos, lo cual es, sin duda, preferible y propio de un poeta mejor". Aristóteles. *Poética* 1453b. 1996, p. 263.

Para ultimar el presente apartado de nuestro estudio tenemos que considerar que ni siquiera al final de esta obra Ford rebaja su maestría. En su rúbrica de este trabajo el sello fordiano está muy presente. Así lo que parece desenfadado es realmente complejo en su construcción y en la trabazón del conjunto argumental del filme. Todo resulta poéticamente familiar, pues el autor se remite a escenas iniciales de la película ya conocidas por los espectadores. De esta suerte reconocemos esos soportales, los mismos que vimos al comienzo del film, cuando el teniente Cantrell llega con un día de retraso al recinto porticado del Cuartel General donde se ha de celebrar el consejo de guerra. Tampoco resulta extraña la presencia del asistente, el capitán Dickinson, que ha presenciado todo el proceso y que recibió al teniente Cantrell a su llegada. Y lo que es más importante se repite de nuevo la peculiar declaración de amor de Tom a Mary. La misma que entusiasmado le hizo en la fría y oscura estación de Spindle, también en los albores del relato. Con lo cual tenemos que Ford ensambla de forma magistral elementos de *reconocimiento* visual (el mismo pórtico, el mismo capitán), y elementos de *reconocimiento* auditivo (la misma frase de Tom como emblema de su amor hacia Mary), para firmar y finalizar esta película. Estos elementos de aparente circularidad dan unidad al conjunto y son también una declaración de intenciones. Ford, como poeta visual, siempre supo compensar los elementos trágicos de sus narraciones con otros de anhelo y de proyección esperanzada. Así en bastantes de sus filmes a una muerte le sucede el deseado nacimiento de un niño, una boda en ciernes o el reencuentro con un ser querido que se consideraba perdido. Como por ejemplo acaece con el rescate de *Debbie* en *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956), o con la presumible boda entre *Martin Pawley*, el mestizo, y *Laurie*, la hija de los Jorgensen, en la película que acabamos de citar. Pero por todo esto y por algunas cuestiones más, que ahora vamos a dilucidar, hemos de profundizar un poco más en la *vis* poética de John Ford.

John Ford poeta visual. Entre Platón y Aristóteles

Llegados a este punto culminante de nuestra labor y una vez desmontada la película en sus *partes formales*[34], es decir, una vez establecidas las partes del filme que nos remiten al todo trágico y dramático en su conjunto, es necesario determinar ya de forma precisa de qué forma entendemos que esta obra ha de ser interpretada, desde un punto de vista gnoseológico y no sólo epistemológico, como un mito. Para encarar esta tarea tenemos necesariamente que partir de lo expuesto y concluido en dos capítulos previos de este trabajo, a saber: el que hemos dedicado al problema de la oralidad y del rumor, en torno a la cuestión de la transmisión de los mitos e incluso de la propia filosofía en sus orígenes (Platón), y el que hemos desarrollado sobre la cuestión nuclear, y esencial para el conjunto de todo este estudio, de qué es un mito.

Desde la síntesis de esta doble perspectiva, ya conjuntada, tenemos que afirmar que los mitos no pertenecen a un mundo prelógico e insondable y cuyas claves a la hora de estudiar y evaluar su constitución y transmisión sean irracionales, es decir indescifrables. Por otra parte, y en sintonía con lo anterior,

[34] La distinción ontológica entre *partes materiales* y *partes formales* de un todo se ha desarrollado en el seno del Materialismo Filosófico por Gustavo Bueno. Véase una definición sencilla de esta cuestión en Bueno, G. 1972, pp. 327-359. También en García Sierra, P. 2000. § 28, p. 57.

el muy preciso estudio de Brisson (*Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito?)*, sobre las definiciones y usos del mito en Platón y el alcance que éstos tienen en el conjunto de toda la obra platónica, nos abre también un horizonte desde el cual poder, como de alguna manera ya venimos haciendo, abordar el problema de qué es *Sergeant Rutledge*, la película de John Ford que estamos estudiando. Porque si algo tenemos claro, después de los trabajos de Havelock y Brisson, es que el mundo del mito llega fecundo hasta nuestros días, en el sentido de que el saber mitológico es también un importante saber de nuestro presente. Pero un saber que construido y vehiculado a través de múltiples formas artísticas (por ejemplo el teatro, la radio y la cinematografía), se nutre de los problemas de nuestro presente histórico. Y esto, entre otras cuestiones, porque sus creadores, los novelistas, guionistas y cineastas, son sujetos históricos determinados y conformados por el tiempo que les toca vivir. No se trata pues de afirmar que los mitos griegos, con su temática y estructura trágica o dramática, lleguen metamorfoseados hasta nosotros[35]. Ya que sin excluir lo anterior lo que queremos es certificar que en el siglo XX la mitología (dicho aquí de forma genérica como conjunto de mitos interconectados), ha sido un tipo de saber plenamente ejercitado. Y además plenamente ejercitado, por ejemplo, en una joven nación, los Estados Unidos de Norteamérica, y a través de un cauce artístico y estético también novedoso, el cine. Nos estamos remitiendo así, para acotar más aún nuestro ámbito de referencia, al *western*. Ese género cinematográfico que casi todos los estudiosos del cine están de acuerdo en reconocer como "genuinamente americano".

Asimismo otra cuestión que queremos aclarar es la siguiente: ¿Por qué Platón?, es decir, ¿por qué es esencial tener en cuenta y partir de la doctrina sobre el mito elaborada por Platón? Si es importante Platón para nuestro estudio es porque él fue el primer filósofo académico occidental y como tal tuvo obligatoriamente, para poder desarrollar todo su magno proyecto intelectual y político, que enfrentarse con el saber mítico. Esto le llevó, como muy bien demuestra Brisson, a tener que definir el mito en múltiples contextos y a tener también que redefinir la función de los mitos en una nueva sociedad, en la que la oralidad ha de convivir con la escritura y en la que la nueva racionalidad filosófica, intrínsecamente vinculada a la científica (por ejemplo a la geometría), es la que decide qué mitos se han de elaborar y cómo se han de construir y propagar por el bien común de la sociedad. Por otra parte entendemos también que Platón ejerce como experto creador de mitos, lo cual es de sobra conocido. En este sentido el diálogo *El Banquete* es la mejor muestra de la capacidad poética y mítica de nuestro filósofo. En esta obra de madurez tenemos los elementos propios de un relato, con un argumento y unos caracteres (con su lenguaje y pensamiento auténticos) perfectamente bien definidos, además existe un proceso de reconocimiento y un efecto patético. *El Banquete* cumple pues sobradamente los requisitos que el propio Aristóteles da en la *Poética* para la composición de una obra, sea trágica o cómica. Nosotros ya los hemos citado en varias notas previas y por eso no vamos a repetirnos aquí.

Por otra parte todo lo anterior es muy importante, ya que tanto *El Banquete* de Platón como casi todos los *westerns* de Ford (y en especial éste que nosotros estudiamos, *Sergeant Rutledge*), tienen algo en común que es esencial, a saber: se trata de relatos, de *mŷthos*, y además en ambas obras surge un prototipo de

[35] Esta es una de las principales tesis que se sostienen en la obra de Jordi Balló y Xavier Pérez *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine.* Véase Confert. Balló, Jordi y Pérez, Xavier, 1997.

héroe. Pero advertimos que nuestro estudio no pretende analizar las relaciones entre literatura y cine, aunque de alguna manera apunte hacia ese campo de investigación. Si bien queremos manifestar que hay un nexo común en *El Banquete* y *Sergeant Rutledge*, y esto a pesar de ser obras que se dan en medios de comunicación distintos y con estilos narrativos tan diferentes y distantes. Este nexo común se halla en lo explicitado en la *Poética* de Aristóteles. Por eso estamos totalmente de acuerdo con las siguientes tesis al respecto de Umberto Eco, cuando afirma que no acepta "la idea de que la *Poética* no pueda definir el arte "alto", pero es verdad que, con su insistencia en las leyes de la trama, resulta especialmente adecuada para describir la estrategias de los medios de comunicación de masas. La *Poética* es sin duda la teoría (entre muchas otras cosas) de la película del Oeste a lo John Ford, y no porque Aristóteles fuera un profeta sino porque quienquiera que desee poner en escena una acción a través de una trama (lo que una película del Oeste hace sin otros residuos) no puede hacer sino lo que había vislumbrado Aristóteles. Si contar historias es función biológica, de esta biología de la narratividad Aristóteles ya había entendido todo lo que había que entender.

Los medios de comunicación de masas no son contrarios a nuestras tendencias biológicas, es más, podría acusárseles de ser humanos, demasiado humanos. El problema, si acaso, es si la piedad y el terror que provocan llevan de verdad a una catarsis, pues si se entiende la catarsis en su sentido homeopáticamente mínimo (llora y te sentirás mejor) son, en su mínimo estado, *Poética* aplicada […] Los medios de comunicación de masas pueden hacernos llorar, o consolarnos, pero en general no nos permiten purificarnos en el disfrute de un "gran animal" bien formado. Cuando lo consiguen, y para mí lo consigue sin duda el Ford de *Stagecocah*, entonces han realizado de verdad los ideales de la *Poética*"[36].

Esta larga cita de Eco la consideramos necesaria para enmarcar certeramente lo que nosotros vamos a explicar en breve. Mas no se trata de acogernos a la autoridad de Umberto Eco, a pesar de que sea un experto semiótico y un literato conocido y reconocido. Ya que aunque nuestro trabajo apunta a estas tesis que nosotros acabamos de citar la estrategia que seguimos nada le debe a Eco, puesto que hemos procedido de forma circularista abordando los aspectos biográficos, políticos y militares de John Ford, a la vez que hemos estudiado el trasfondo histórico del cine de Hollywood en la época en la que se rodó *Sergeant Rutledge*. También hemos abordado cuestiones muy relevantes para entender el filme, como la historicidad de los *Buffalo Soldiers* y las luchas por los derechos civiles de la minoría afroamericana en los Estados Unidos. Si bien lo que consideramos más importante es que hemos analizado (dividido, descompuesto), *El Banquete* de Platón y *Sergeant Rutledge* de Ford, partiendo de la materialidad de "las cosas mismas", del diálogo (en primer lugar) y de la película en su versión original, procesando ésta última en su temporalización a través de sistemas informáticos.

En consonancia con lo que acabamos de decir tenemos que preguntarnos por el modelo de héroe que surge del *Banquete* y el que se representa en la película.

El prototipo de héroe que Platón elabora en su diálogo es el de Sócrates como filósofo, que es "reconocido" por Alcibíades a través del efecto dramático de la embriaguez. Esto ya lo hemos investigado en el capítulo que hemos dedicado al *Banquete* como *mŷthos*, no obstante queremos hacer algunas precisiones más que nos acerquen a lo que tienen en común la obra platónica y

[36] Véase Eco, Umberto. 2005, pp. 260-261.

el filme de Ford. Lo que tenemos que preguntarnos es lo siguiente: ¿Cuál es el elemento mediador que permite que Sócrates surja como héroe en *El Banquete*? ¿Cuál es el elemento mediador que permite que el sargento Rutledge emerja como héroe en la película de John Ford?

Vayamos por partes. 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 *mŷthos*), el autor reproduce fielmente el lenguaje y el pensamiento de personajes reales, es decir lo caracteres son perfectamente verosímiles (nos referimos como es evidente a Pausanias, Erixímaco, Aristófanes, Agatón, etc.). Pero en el proceso de construcción de Sócrates como héroe, y de la filosofía como nuevo saber mediador, tenemos de nuevo que fijarnos[37] 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 reveló 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. Pero es que 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 quién 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 (*El Banquete* 214d-215b). A través del recurso dramático de los símiles, Platón nos va a presentar quién 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[38]. En su diálogo la *República* (IV,

---

[37] Para toda precisión sobre lo que vamos a explicar ahora nos remitimos a lo expuesto en el capítulo que titulamos *El Banquete como "mŷthos" y como construcción de un héroe.*

[38] En las exposiciones clásicas de muchos manuales de Historia de la Filosofía se relacionan, a través de un cuadro, las partes del alma según Platón, con su ubicación, la jerarquía de las virtudes y las clases sociales, todo ello dentro del modelo de sociedad que este filósofo diseña en la *República*. Creemos que, desde un punto de vista didáctico, este recurso es bastante útil para comprender en síntesis la filosofía política presente en este diálogo. Aquí reproducimos los siguientes:

435c-441c) Platón analiza dichas partes del alma. Así tenemos ahora que el descontrol de la parte pasional del alma que padece Alcibíades, debido a su embriaguez, da rienda suelta a su parte irascible (*thymoides*), que sin freno alguno, arrebatada, pero todavía bajo control racional, expone la verdad sobre Sócrates. Mas, ¿qué es lo que se dice sobre Sócrates? Lo que Alcibíades va a poner de manifiesto, como si se tratase de una venganza según entiende este pasaje la erudita Angela Hobbs[39], es la excelencia de la parte "thymótica" del alma de Sócrates, es decir su valor (por ejemplo en la guerra), y el férreo autocontrol que ejerce sobre su alma concupiscible, al mostrar su templanza frente a las acometidas seductoras (sexuales) del propio Alcibíades.

Llegados a este punto tenemos que explicar qué es el *thymos* dentro de la doctrina del alma en Platón, pues éste será el elemento crucial que nos permita conectar *El Banquete* con *Sergeant Rutledge*. Además de lo que ya hemos apuntado sobre qué es un "relato", un *mŷthos*, identificando ambas composiciones bajo la perspectiva común de la *Poética* aristotélica (y estando de acuerdo con Umberto Eco), no es menos importante comprender que si estas dos obras, tan dispares en apariencia, tienen algo en común es el hecho de que las dos proponen un modelo de héroe y de protagonista. Y aquí es necesario colegir que para elaborar éste, desde un punto de vista dramático, trágico incluso (tanto en una obra escrita, un diálogo, como en una película cinematográfica), es necesario operar con la teoría del alma. Y ello, nos apresuramos a decirlo, sin pretender caer en el reduccionismo psicológico. Para interpretar todo esto vamos a basarnos en la lectura que de Platón hace en este asunto Francis Fukuyama[40], a propósito de la definición de *thymos*. "*Thŷmos*" podemos traducirlo como "fuerza del ánimo", Fukuyama lo interpreta como "espiritualidad", también "ánimo", "coraje" o "entusiasmo" y rápidamente este autor lo vincula con la "autoestima", "el respeto de sí mismo" y el "deseo de reconocimiento"[41]. Además, y en relación con las virtudes de valentía y arrojo de

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

ALMA	VIRTUD	UBICACIÓN	SOCIEDAD
RACIONAL (logistikon)	Prudencia	Cabeza	Gobernantes
IRASCIBLE (thymoides)	Valor	Pecho	Guerreros
SENSUAL CONCUPISCIBLE (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

Estos dos cuadros han sido tomados de Grupo Diacronos. (VV. AA.). 2005, pp. 72, 74.

[39] Hobbs, Angela. 2000, C. 9. pp. 250-267. La "venganza" a la que nos referimos es la motivada por los celos que siente Alcibíades dada la relación, dentro del doble juego de "amante-amado", que existe entre Sócrates y Agatón.

[40] Ciertamente vamos a referirnos a la obra de Francis Fukuyama *El fin de la Historia y el último hombre*. Confert Fukuyama, F. 1994.

[41] Fukuyama, F. 1994, pp. 17-18, 231-232. Platón analiza las tres partes del alma en la *República*, libro IV 435c-441c. El análisis inicial del *thymos* se halla en el libro II 375a-375e y 376c. Véase también libro III 411a-411e, libro IV, 441e, 442e, libro V 456a, 467e,

los guerreros y guardianes, según el modelo sociopolítico que Platón diseña en la *República*, también se puede hablar de "fogosidad", que además de con la valentía se relaciona con el deseo de imponerse, de ser venerado, de que a uno le reconozcan los honores, de apasionarse y del ímpetu que busca el predominio, la victoria y el renombre (*República*, VIII, 548c y 550b, IX 580d y 581a). Todas estas nociones y algunas más tienen que ver con la definición de *thymos*.

Igualmente para Fukuyama "el *thymos* es algo así como un sentido innato de la justicia; la gente cree que tiene cierta valía y cuando otra gente actúa como si la considerara sin valía —cuando no *reconoce* su justo valor— se enoja. La íntima relación entre autoestima e ira puede verse en la palabra sinónima de ira: indignación. La «dignidad» se refiere al sentido del propio valor de una persona; la «indignación» surge cuando algo ofende este sentido del propio valor. Cuando otras personas ven que no actuamos de acuerdo con nuestro sentido de la autoestima, sentimos *vergüenza*, y cuando nos valoran con justicia (es decir, de acuerdo con nuestro verdadero valor), sentimos *orgullo*"[42]. Para este autor el *thymos* de Platón no es, pues, otra cosa que la sede psicológica del deseo de reconocimiento de Hegel, pues el señor aristocrático, en el sangriento combate, está motivado por el deseo de que los demás lo valoren de acuerdo con su sentido del propio valor. Y cuando se denigra este sentido del propio valor se siente presa de una furiosa ira. Añade Fukuyama, que "el *thymos* y el «deseo de reconocimiento» difieren en que el primero se relaciona con una parte del alma que da valor a los objetos, mientras que el segundo es una actividad del *thymos* que exige que otra conciencia comparta la misma valoración. Es posible sentir orgullo «*thymótico*» sin pedir reconocimiento por otros. Pero la estima no es algo como una manzana o un Porsche, sino un estado de conciencia, y para tener la certidumbre subjetiva del sentido del propio valor precisa que sea reconocido por otra conciencia. Así, el *thymos* conduce, típicamente pero no inevitablemente, a buscar el reconocimiento de los demás"[43].

Por todo lo anterior se comprende que en la raíz del *thymos* se encuentra el sentimiento de dignidad, del propio valor y de la propia estima que nos hace sentirnos orgullos de nosotros mismos, lo cual tiene relación con la idea del hombre como agente moral capaz de elección y con la peculiaridad de que esta percepción de uno mismo es innata o característica de todos los seres humanos, tanto si son grandes conquistadores como humildes tenderos[44]. Es a partir de

---

libro VII 536c, libro VIII 547e, 548c, 550b, 553d-553e, libro IX 572a, 580d, 581a, 586c-586d, 590b, libro X 606 d. Hemos cotejado estas citas que aparecen en la nota 5 del capítulo 15 de la obra de Fukuyama (Fukuyama, F. 1994, p. 233) con la versión de la *Republica* de Conrado Eggers Lan publicada en España por la editorial Gredos. Las diferentes versiones (traducciones) del *thymos* que proponemos están también obtenidas de esta edición. Véase. Platón. 1986, pp. 131-133, 133-134, 190-191, 237, 239, 255, 273-274, 370, 386, 387, 389, 395, 422, 436, 446-447, 453, 475-476.

[42] Fukuyama, F. 1994, pp. 234-235.

[43] Fukuyama, F. 1994, p. 235.

[44] Fukuyama, F. 1994, pp. 237-238. Insistimos en que aquí nosotros no hacemos más que reproducir las tesis de Fukuyama, para aplicarlas a la concepción del "héroe", en relación a la conexión entre *El Banquete* de Platón y *Sergeant Rutledge* de John Ford. Pensamos de nuevo que Fukuyama incurre en un psicologismo simplista, si esta percepción "innatista" del *thymos* se aplica al ámbito de las explicaciones en Filosofía social y política. En este tipo de cuestión problemática incurre Fukuyama cuando relaciona el *thymos* con el buen orden político, ya que éste según él ha de satisfacer el deseo humano del reconocimiento de la propia dignidad y valía. (Fukuyama, F. Op. cit. p. 240).

textos como éstos, y teniendo como soporte la doctrina trimembre del alma según Platón (que Fukuyama hace extensiva con ligerísimas variaciones a todos los grandes filósofos), de donde este autor efectúa sus incursiones explicativas en materia de filosofía política. Por eso, y en relación con la importancia de lo económico en la vida social, se apresura a distinguir (citando por ejemplo a Adam Smith), entre *thymos* y deseo egoísta, pues en modo alguno son la misma cosa. En su osadía Fukuyama llega a derivar los movimientos de lucha por los derechos civiles y políticos de muchas organizaciones, incluidos los de los afroamericanos en los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XX, de las luchas "thymóticas" por el reconocimiento más que de los problemas económicos[45]. En todo caso este autor está jugando constantemente y distinguiendo, en sus explicaciones sociales, entre deseo, *thymos* y razón[46]. Finalmente se concluye, dentro de la teoría del reconocimiento que Alexandre Kojève interpreta a partir de su peculiar lectura de Hegel y que Fukuyama hace suya, que "el *thymos* era, finalmente, para Kojève, una parte permanente de la naturaleza humana. La lucha por el reconocimiento, surgida del *thymos*, puede haber requerido una marcha histórica de diez mil años o más, pero no por esto era una parte menos constitutiva del alma para Kojève que para Platón"[47]. En suma, "el *thymos* es la parte del hombre que busca deliberadamente la lucha y el sacrificio, que trata de demostrar que el yo es algo mejor y más alto que el animal temeroso, lleno de necesidades e instintos, determinado físicamente. No todos los hombres sienten esta atracción, pero para quienes la sienten, el *thymos* no puede satisfacerse con el conocimiento de que son meramente iguales en valor a todos los demás seres humanos"[48].

---

[45] Sobre los problemas que plantea a la democracia estadounidense la asimilación de los Negros véase Fukuyama, F. 1994, p. 177. En torno al "reduccionismo thymótico", en la interpretación de las luchas por los derechos civiles de los afroamericanos en EE. UU., véase Fukuyama, F. 1994, pp. 246-247, 273, 323-324, 392. Por nuestra parte pensamos que este tipo de explicaciones psicológicas son excesivamente reduccionistas. Nosotros en este mismo trabajo hemos estudiado, desde un punto de vista histórico y social, la evolución de las luchas civiles y políticas de la minoría negra en los Estados Unidos. Los factores económicos, laborales, demográficos, sociales, educativos y políticos son codeterminantes en todo este proceso de movilizaciones. Además Fukuyama confunde el sentido thymótico del "orgullo" y de la "dignidad de sentirse negros" presente, obviamente, en líderes como Luther King o Malcolm X, con los fundamentos materiales, reales, que determinan las luchas sociopolíticas y que están soportando en su base precisamente el que aparezcan y tengan muchos seguidores líderes como los citados. En todo caso el aspecto "thymótico" (psicológico) de estas movilizaciones sería una consecuencia que a su vez hay que explicar por sus causas, no la causa misma de las luchas de la marginada minoría afroamericana en los EE. UU.

[46] Fukuyama, dentro de su teoría del reconocimiento, dedica un capítulo de su obra, el 17, titulado *Apogeo y ocaso del thymos*, a hacer incursiones en la filosofía moral de Aristóteles, Maquiavelo, Hobbes, Locke, Hegel y Nietzsche, a partir de la noción de *thymos* y de la distinción entre *isothymia* y *megalothymia*. Véase Fukuyama, F. 1994, C. 17, pp. 253-266. En el capítulo 18, *Señorío y servidumbre*, se emplea la definición de *thymos* para redefinir desde ella la lectura que hace Alexandre Kojève de la "Dialéctica del Amo y el Esclavo" de la *Fenomenología* de Hegel. (Fukuyama, F. 1994, C. 18, pp. 267-275).

[47] Fukuyama, F. 1994, p. 284. De aquí deduce Kojève, y por ende Fukuyama, que si el Estado liberal moderno satisface adecuadamente el deseo humano de reconocimiento, entonces hemos llegado al final de la historia. Véanse también estas conclusiones en Fukuyama, F. 1994, p. 389. Para este analista el deseo "thymótico" de reconocimiento individual ha resistido al deseo "thymótico" de igualdad (Op. cit. p. 394).

[48] Fukuyama, F. 1994, p. 407.

Por último hay que decir en honor de Fukuyama que su caracterización final de Platón es bastante ajustada, aunque es excesivo afirmar que para éste la base de las virtudes (de todas) radique en el *thymos*. En todo caso el *thymos* será la fuente de las virtudes que puedan llegar a tener los guerreros y guardianes de la ciudad, como la valentía y la fiereza frente al enemigo exterior y la mansedumbre para con los ciudadanos de la propia *polis*. Pues para Platón, como reconoce Fukuyama, la razón debe de mandar en el *thymos* y convertirlo en un aliado del deseo, ya que la ciudad justa es aquella en la que las tres partes del alma se sienten satisfechas y se equilibran bajo la guía de la razón, siendo el mejor régimen político el que satisfaga simultáneamente a las tres partes del alma[49].

Pues bien, después de toda esta necesaria digresión volvemos a lo que realmente nos interesa: si en ambas construcciones poéticas, y nos referimos obviamente al *Banquete* de Platón y a *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*) de Ford, se nos representa un prototipo de héroe, ¿no será acaso el *thymos* el elemento nuclear común que se nos muestra? A pesar de las grandes diferencias entre Sócrates y el sargento de primera Braxton Rutledge, ¿no comparten los dos el hecho de que son personajes y personajes heroicos? Como ya dijimos, cuando abordamos el problema del *Banquete* como *mŷthos*, el héroe es el hombre (o la mujer si se trata de una heroína), ilustre y famoso por sus hazañas, acciones y virtudes, o el personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico, y también el personaje de carácter elevado en la epopeya. Además, podemos matizar, en la mitología griega el héroe era el nacido de un dios o una diosa y de una persona humana, por lo cual le reputaban más que hombre y menos que dios; como era el caso de Hércules, Aquiles, Eneas, etc[50]. Ahora veremos en lo que sigue que tanto Sócrates como el sargento Rutledge son personajes que se ajustan a las citadas definiciones.

Asimismo ya hemos dicho que Sócrates cumple sobradamente estos requisitos, para poder ser así interpretado como un héroe que es "reconocido" por Alcibíades. Según Angela Hobbs el *thymos* está presente en *El Banquete* como intermediario. El discurso de Diotima presupone de alguna manera la doctrina de la tripartición del alma que se explica en la *República*. Además la exposición de Fedro sobre el Amor tiene en cuenta el *thymos* cuando se refiere a las aspiraciones que tuvo Aquiles, que asume su destino mortal al preferir éste matar a Héctor para así vengar la muerte de su amante Patroclo[51]. En el discurso de Diotima queda claro que es necesaria una motivación *thymótica* en el proceso de elevación de la virtud hacia la verdadera belleza, pasando el individuo iniciado del amor a los cuerpos hasta llegar al amor ideal a lo no

[49] Platón. *República*, libro IV, 440b-440e. Apud. Fukuyama, F. 1994, p. 445.

[50] Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española, tomo II, h/z. 2001, p. 1201. Queremos recordar que no desconocemos el hecho de que la definición matizada de héroe es bastante compleja, si nos trasladamos a los diferentes ámbitos gnoseológicos en los que puede darse: Historia, Sociología, Política, Historia de las religiones y de las mitologías, Historia militar, etc. Asimismo también diferentes autores hacen precisiones y acotaciones claras y distintas, así por ejemplo: G. Jung, O. Rank, J. Campbell, etc. Si nos ajustamos a las genéricas pero válidas y útiles definiciones de "héroe" que da el diccionario es precisamente por su generalidad. Esto es lo que nos permite aplicarlas al Sócrates del *Banquete* y al sargento *Rutledge* de la película de Ford.

[51] Hobbs, A. 2000, pp. 251-252. Véase *El Banquete* 179c-180c.

sensible[52]. Así el *thymos*, y las prácticas que con él van asociadas, está siempre mediando entre lo físico y lo abstracto. Esto afecta a la exposición sobre el *Eros* de Diotima y actúa sobre la encarnación misma del amor en el caso de Sócrates. Pues al igual que el Amor es un gran genio que media entre lo mortal y lo divino (*Banquete* 202d-203a), el *thymos* media en el alma humana entre los deseos y la razón. Esto apunta a otro hecho: del mismo modo que los poetas (Aristófanes, Agatón), se creen mediadores de las Musas, el verdadero filósofo media entre el mundo sensible y el de las Formas o Ideas, donde se halla la verdad. Por eso también al final del *Banquete* la valentía y la templanza de Sócrates salen victoriosas gracias a la mediación del *thymos*, con lo cual se nos está ejemplificando que el nuevo saber mediador triunfante es la filosofía que queda por encima de la poesía[53]. Y esto último porque el filósofo (Sócrates) sabe, entre otras cosas, que el buen poeta ha de hacer por igual composiciones trágicas y cómicas. Este tipo de saber, ontológico, gnoseológico y epistemológico, en suma filosófico, es superior, pues conoce lo que otros tipos de conocimientos tienen que saber hacer.

Igualmente el Alcibíades borracho que irrumpe de súbito en la sala, y que va a hacer su discurso sobre Sócrates para decir la verdad sobre quién es éste, es la encarnación del *thymos* como elemento mediador. De ahí también que sea necesario su estado de embriaguez para que su propio *thymos* exaltado, y poseído a la vez por el amor a Sócrates y por los celos, no se refrene al hablar. Por otra parte Alcibíades era un personaje real de sobra conocido en Atenas, precisamente por el carácter *thymótico* de su ambiciosa personalidad política y militar. En este estado, y utilizando también símiles (por ejemplo el del sileno y el del sátiro), para referirse a Sócrates, Alcibíades, 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 (*Banquete* 215e-216c). Que un personaje como Alcibíades, con ese grado de *thymos*, sienta vergüenza ante el filósofo es un recurso que utiliza Platón para magnificar más aún las virtudes de Sócrates. Como ya hemos dicho varias veces se está construyendo así un nuevo modelo de héroe que porta un tipo de saber diferente y superior a todos los demás, la Filosofía. La valentía, el autocontrol y la templanza de Sócrates, que Alcibíades describe con sobrados ejemplos, hacen que éste, como los demás oradores que ya han hablado, quede prisionero de un delirio báquico y participe de la manía del filósofo (*Banquete* 217e-218b). Después de la descripción de Alcibíades, Sócrates queda establecido como un héroe sin parangón y como tal es un ser superior a Aquiles o Pericles[54].

Así también del mismo modo que Diotima había expuesto el camino de ascensión del amor a lo corpóreo hasta las bellas formas, Alcibíades describe su propia elevación a través del conocimiento de Sócrates y sus virtudes incomparables, lo cual supone una trasformación de su propio *thymos* que ahora queda deslumbrado por el nuevo tipo de saber que encarna Sócrates, es decir por la filosofía[55]. En definitiva, las limitaciones del propio *thymos* que reconoce Alcibíades (por ejemplo al sentir vergüenza ante el filósofo), sirven para presentar, para desvelar y "dar pleno reconocimiento", al superior *thymos* del propio Sócrates. Éste se muestra firme e insensible ante la belleza física y la actitud seductora de Alcibíades, que a su vez confiesa que su alma cede ante

[52] Hobbs, A. 2000, p. 252.
[53] Hobbs, A. 2000, p. 253.
[54] Hobbs, A. 2000, p. 257. Platón. *El Banquete* 221b-221e.
[55] Hobbs. A. 2000, pp. 258-261.

los discursos filosóficos socráticos y que ha quedado subyugado por Sócrates. Además, y en otras ocasiones (el sitio de Potidea, la retirada de Delión), el filósofo muestra su superioridad resistiendo impertérrito las inclemencias del tiempo en las campañas bélicas, mostrándose sereno y altivo frente al enemigo y retirándose con seguridad en el fragor de la batalla. Sócrates es pues también en este terreno un modelo de héroe[56].

No obstante para cerrar esta cuestión referida a Sócrates, y frente al reduccionismo psicologista que ejerce Fukuyama en muchos análisis de su libro *El fin de la Historia*, tenemos que decir que el *thymos,* la fuerza del ánimo, es condición necesaria para que Sócrates emerja como héroe, pero no condición única y suficiente que lo explique todo. No pensamos que Platón, en general y visto el conjunto de su obra filosófica, incurra en psicologismo, aunque utilice como elementos dramáticos y teatrales en *El Banquete* componentes extraídos (y en este caso aplicados y ejercidos), de su propia doctrina sobre el alma. El Sócrates personaje, presente en el conjunto de los diálogos platónicos, es en muchos aspectos indisociable del Sócrates histórico. Así no se puede entender a Sócrates, y a la misión de la Filosofía, sin el bagaje de las doctrinas metafísicas presocráticas[57], sin el enfrentamiento dialéctico con la tarea educadora de los sofistas (recuérdese el *Protágoras*)[58], y sin su difícil participación en la vida política ateniense. Todo esto, desde la *Apología*, está presente en los diálogos platónicos, lo cual apunta hacia un trasfondo intelectual, social y político, no psicológico. Pero hay que reconocer que es en *El Banquete*, en plena madurez de Platón, donde se representa poéticamente qué es un filósofo y qué nuevo saber practica. De ahí también que para que el diálogo tenga interés, e influencia en los discípulos que lo declaman en voz alta o lo oyen en la Academia, sea necesario presentar a Sócrates como un héroe más, en conexión con la tradición cultural poética de la Atenas Clásica, pero siendo a la vez un héroe muy diferente de los anteriores que aparecen por ejemplo en las sagas homéricas. De hecho al final de este diálogo Platón introduce un elemento autorreferencial al dejar entrever qué es lo que él ha hecho en esta obra, pues cuando el Sócrates heroico, al que no ha vencido ni el vino ni el sueño, obliga a algunos de sus somnolientos contertulios a reconocer que es propio del mismo hombre saber componer tragedia y comedia, y que el que con arte es poeta trágico también lo es cómico, es el propio Platón el que nos está diciendo qué es lo que él ha construido como filósofo en este *Banquete* al que está poniendo término[59].

Una vez explicado todo esto tenemos que abordar ahora cómo se manifiesta el *thymos*, es decir la fuerza del ánimo y el coraje, del sargento Rutledge (en la película de Ford), y también su valentía y sobre todo el sentido de su propia dignidad, estimación y orgullo. Porque esto es lo que nos da la clave para entender por qué él es un héroe y un protagonista.

[56] Platón. *El Banquete* 218b-221e.

[57] Confert. Bueno, G. 1974.

[58] Platón. *Protágoras*, 1980. Sobre la dialéctica entre la racionalidad filosófica y sofística véase el importante análisis y comentario de Gustavo Bueno, pp. 17-84. En este diálogo es también muy interesante la relación entre Sócrates y Alcibíades que se percibe al comienzo del mismo.

[59] Platón. *El Banquete* 223a-d.

Esta es una cuestión que de alguna forma ya hemos constatado al ir analizando *Sergeant Rutledge*. Ahora resumiremos pues los aspectos más importantes tal y como el director del filme nos los va mostrando.

Desde el primer momento en que vemos a Rutledge desfilar 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 perfectamente 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 educada protectora. Ford está así construyendo con precisión un carácter que pronto mostrará su dimensión heroica. De nuevo el director en las siguientes escenas muestra 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. Sin embargo y 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.

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. 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". 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 secuencia Ford está también simbolizando 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.

Siguiendo con la película vemos ahora que en el diálogo entre Cantrell y Rutledge, en la estación de Spindle, se manifiesta de nuevo la dignidad del sargento (que Ford destaca constantemente a través del encuadre y de la iluminación). Además el teniente reconoce su gran valor en el combate y se presta a ayudarle. Pero incluso en estos momentos Rutledge declina tal ofrecimiento para no perjudicar la reputación de su superior. Esto acaba por exasperar al teniente, que de nuevo conciliador 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 acosa por confesar que dio crédito a las palabras de Rutledge. Asimismo la superior fortaleza de ánimo (*thymos*) de éste se manifiesta 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. Pero no queda ahí la cosa, pues 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 a un 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. Aquí sí que está muy claro que el *thymos*, no sólo del sargento Rutledge sino de todos los soldados afroamericanos tal y como éste lo interpreta, se manifiesta como "orgullo". Pero hábilmente 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, 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 indios 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 jóvenes 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 temerosa 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.

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.

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 bisoños 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.

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 almacenista del fuerte, se delate, ya que Cantrell descubre su juego, el de 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.

Después de todo esto 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. Pero tenemos que decir también que la sustancialidad de las cualidades éticas y morales que tienen 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.

De igual forma, aunque Ford caracteriza psicológicamente muy bien a sus personajes, no cae en el reduccionismo del *thymos*, porque a los citados personajes los conocemos obrando dentro de una trama a la que dan vida. Es decir lo que conocemos de ellos no es su *thymos* (algo que es totalmente genérico), sino sus cualidades éticas y morales (e incluso ideológicas), que ponen en marcha una acción. Porque en definitiva Ford se mantiene en el horizonte platónico y aristotélico en su construcción dramática (trágica en el sentido de Aristóteles), ya que lo que él hace es desarrollar una trama en la que la imitación poética produce los mismos efectos que las pasiones y apetitos que acompañan a nuestras acciones (Platón. *República*, libro X 606d). Además en la película, en *Sergeant Rutledge*, vemos una imitación de una acción elevada y completa, imitación que se efectúa con personajes que obran, y no sólo narrativamente, donde se recurre ampliamente a los recursos de producir cierto terror (abría que hablar aquí de suspense y expectación) y exaltación heroica (Aristóteles. *Poética*, VI 1449a-1450b). Pero es que además los caracteres (los personajes), indican su libre decisión respecto a los hechos frente a los que reaccionan, por lo que eligen o rehuyen, dentro de unas circunstancias plenamente adecuadas y verosímiles (Aristóteles. *Poética*, VI 1450b-1451a). Por todo esto John Ford, y más en esta película, es un poeta en sentido amplio, y no sólo un poeta visual, pues utiliza plenamente todas las técnicas y artes presentes en la cinematografía.

Por otra parte el filme que estudiamos está lleno de juegos de oposiciones (contrastes) y de alianzas que no son psicológicas (que no se resuelven exclusivamente en la cuestión del *thymos*), sino que muestran diferentes talantes éticos, morales e ideológicos. Así tenemos lo siguiente:

Juego de oposiciones

Mary Beecher / Tom Cantrell
Público masculino exaltado en la sala del juicio / sargento Rutledge
Mary Beecher / cotorras y ñoñas esposas de oficiales
Tom Cantrell / capitán Shattuck
Coronel Fosgate / capitán Shattuck
Coronel Fosgate / Cordelia Fosgate
Coronel Fosgate / teniente Mulqueen
Tom Cantrell / sargento Rutledge
Cordelia Fosgate / sargento Rutledge
Doctor Eckner / sargento Rutledge
Coronel Fosgate / Tom Cantrell
Tom Cantrell / Chandler Hubble

Juego de alianzas

Mary Beecher +Tom Cantrell
Mary Beecher + sargento Rutledge
Tom Cantrell + sargento Skidmore
Tom Cantrell + sargento Rutledge
Sargento Rutledge + tropa de jóvenes soldados negros
Sargento Rutledge + sargento Skidmore

Si comparamos los dos cuadros vemos que relaciones como la de Mary Beecher y Tom Cantrell pasan por diferentes momentos de alianza y oposición, y al final quedan reconciliados como pareja de novios enamorados. Pero este doble juego no surge del *thymos* sino del perfil ético (sobre todo en Mary que tiende siempre a creer y proteger al sargento Rutledge), y moral (principalmente en Tom que se rige por el libro de Ordenanzas militares y que tiene que cumplirlo a rajatabla)[60]. Por eso los altibajos en la relación entre estos dos personajes pueden comprenderse como una forma de manifestarse la oposición entre "ética" y "moral", tal y como la acabamos de citar en la nota anterior. Dicha oposición, la de la ética, tal como la practica Mary Beecher, con la moral, al regirse Cantrell de forma férrea por el código militar, se aúna y sintetiza en la parte judicial del filme, en la medida en que estos dos pequeños héroes buscan hacer justicia a Rutledge. Tom ejerciendo la defensa de forma decidida y Mary prestando su resuelta declaración como testigo.

[60] Véase la nota 5. Hacemos aquí referencia a la distinción entre ética y moral tal y como se entiende desde el Materialismo Filosófico, desarrollado en España principalmente por Gustavo Bueno. En relación con el par ética/moral véase: Bueno, G. *El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral*. Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1996, (julio), lectura primera, pp. 15-88. Apud. García Sierra, P. 2000, pp. 455-551, principalmente § 467 al 473. Véase también Bueno, G. 1993, volumen V, pp. 200 (p. 1416 del conjunto de los cinco volúmenes publicados). Véanse las definiciones en una exposición más escolar en Grupo Metaxy. 2004, pp. 13, 179-190, (principalmente pp. 182-183).

Además el perfil moral, y no sólo temperamental, de los principales caracteres secundarios está también perfectamente trazado por Ford. Así percibimos claramente el cinismo del teniente Mulqueen, que constantemente quiere fastidiar con pequeños detalles al coronel Fosgate. De éste captamos no sólo su afición a la bebida, sino su resuelto coraje para zanjar las constantes trifulcas entre el capitán Shattuck, la acusación, y el teniente Cantrell, que ejerce la defensa. Pero del mismo modo vemos claramente su decidida voluntad por esclarecer la verdad e impartir justicia, su actitud antirracista, cómo no puede soportar a su ñoña, simple y desmemoriada esposa, y la repulsa que siente por los oficiales de oficina sabelotodo, como el capitán Shattuck. En éste reconocemos sus tretas de leguleyo mezcladas con su talante exaltado y su ideología racista llena de prejuicios. En Skidmore se trasluce el abnegado soldado lleno de veteranía, que ejerce un sabio paternalismo sobre los jóvenes e inexpertos reclutas. A través del acento alemán del doctor Eckner (elemento que también está en la novela de Warner Bellah[61], pues en ella se cita su origen germánico), John Ford pretende enfatizar la teutónica precisión de su trabajo como forense, pero también su inveterado racismo, pensado para causar repulsa en los espectadores del filme. En suma, lo que queremos decir es que nosotros no vemos sólo la "fuerza de ánimo" de los personajes (su *thymos*), sino que lo que percibimos por entero son "caracteres complejos" en el sentido aristotélico del término. Por esto, y por bastante más, John Ford es un creador y un auténtico narrador épico y no un simple artesano[62].

Es ahora necesario destacar que la novela homónima del guionista, James Warner Bellah, está adaptada de la propia película de Ford y, aunque tiene bastantes elementos similares, su estructura narrativa es lineal, luego carece de la complejidad y del poder de atracción del filme. Algunas características comunes serían las siguientes: la relación "amistosa" entre Mulqueen y el coronel Fosgate aparece en la página 130. El doctor alemán muestra su racismo, al enfatizar la brutalidad del doble crimen sexual, en las páginas 131 y 132. Las referencias al revólver de pequeño calibre están en la 132[63]. La muerte

---

[61] Warner Bellah, James. 1960, pp. 132, 137-138. La novela homónima de este guionista, publicada en 1960 el mismo año en que se estrenó el filme, tiene una total fidelidad argumental a la película. Hay entonces bastantes elementos comunes en la acción y en la caracterización de los personajes. No obstante la parte judicial del largometraje se construye en la novelita al final de la misma, es decir a partir de la página 110 (la obra consta de 157 páginas). Por ejemplo los toques de humor sobre el legalista Shattuck están también en la novela. Sin embargo la desmemoriada ñoñería de Cordelia es una creación de Ford y no sólo del guionista escritor (pp. 125-129).

[62] Dentro del argot cinematográfico y crítico se llama "artesanos" a los realizadores de cine que saben resolver con buen oficio un relato, desde un punto de vista más bien técnico, pero que en ningún caso tienen, a diferencia de los grandes directores, el genio y la pericia como para llegar a ser unos maestros con auténtica creatividad personal.

Debo este tipo de observaciones, y algún que otro matiz en los comentarios que desarrollamos en las notas, a la labor de magisterio realizada por el excelente programa televisivo, emitido por la 2 de RTVE, ¡*Qué grande es el cine*!, conducido durante muchos años por el director José Luis Garci.

[63] Aquí se cita un revólver Colt modelo Pony Express calibre 31 y el que vemos en la película es un Remington "New Model Police" de avancarga, con tambor para cinco disparos en calibre 36 (9,1 mm), pero convertido a cartuchería metálica (fuego anular) del 38. El que se ve en el filme tiene un cañón de 4,5 pulgadas (114 mm), además está niquelado y lleva cachas de marfil. Se trata de un arma policial, con detalles de lujo, no reglamentaria y muy apta para la defensa personal a corta distancia. De este modelo de la casa Remington se fabricaron cerca de 18.000 ejemplares entre 1863 y 1888, luego se corresponde perfectamente con la época que se relata en la película. De nuevo hay que

del Mayor Dabney por parte de Rutledge véase en la 133. La controversia entre Shattuck y Cantrell, en torno a la cuestión de la "defensa propia" referida a Rutledge, está en la 134. En la página 136 se refiere el asunto de la animadversión personal entre Mulqueen y el coronel Fosgate, y la pequeña confusión a causa del manual de ordenanzas Confederado. Sabemos que el doctor Eckner es alemán, y que estudió medicina en Viena, por lo que se relata en las páginas 137-138. Por último el brutal ataque de Shattuck a Rutledge, cuando le dice a éste "*but murderers and rapists can be as brave as decent men*", se encuentra en la página 146 de la publicación de Bellah. Queremos destacar que tanto John Ford como este guionista tenían amplia experiencia militar, obtenida durante la Segunda Guerra Mundial. El hecho de poner en la película y en la novela a un doctor alemán, como ejemplificación del racismo extremo más repulsivo, se debe a la asociación entre racismo y nazismo que está presente, y más aún en los años cincuenta del pasado siglo, en la memoria de casi todos los estadounidenses adultos.

Asimismo hay que dejar bien claro que la novelita de Bellah no tiene ningún valor literario. De hecho en ella la narración es simple y lineal, sin ningún tipo de evocación retrospectiva compleja. Este tipo de "novelas de quiosco", y de bolsillo, es totalmente igual (y me refiero también al formato en octavilla de la edición: encuadernación, papel y tamaño), a las que en España se editaron durante décadas. Me refiero, evidentemente, a los archiconocidos y divulgados relatos del Oeste del español Marcial Lafuente Estefanía (1903-1984). Pero todo esto dice mucho en favor de Ford como auténtico creador genial, pues a partir de materiales narrativos tan sencillos y vulgares, como el guión que está detrás de este filme, era capaz de generar obras maestras.

Por otra parte hay que decir que la novela, que suponemos pasaría totalmente desapercibida en su época, como una más del inmenso motón que se publicaban todos los años en Estados Unidos sobre temas del Oeste (*western*), está dedicada por Bellah a los soldados del Noveno de Caballería, regimiento que se puso en funcionamiento en 1866 y que estaba integrado por Negros recién liberados de la esclavitud. Esta unidad —se dice en la dedicatoria—, la componían americanos negros mandados por oficiales blancos, que lucharon juntos en las pequeñas, pero brutales, batallas campales del Viejo Oeste. La medalla de honor de este regimiento es el testimonio de la valentía en el servicio de los "*Buffalo Soldiers*", el apodo inicial que les pusieron los indios hostiles de las llanuras. Todavía hoy en Corea —se sigue añadiendo en la citada dedicatoria de finales de 1959—, el 9º de Caballería forma parte del Ejército, integrándose en un Regimiento Regular. Dicho regimiento es consciente y se siente orgulloso de la herencia de los honorables combates en los días de los "*Buffalo Soldiers*". Éstos en el presente siguen desempeñando sus obligaciones manteniendo a raya los límites de la agresión Comunista. (Warner Bellah, J. 1960, p. 5). Igualmente Bellah explica cómo se originó la historia que dio lugar a la película. Todo empezó cuando Willis Goldbeck le enseñó un cuadro de Frederic

---

recordar que Ford conocía muy bien la historia de la conquista del Oeste y ello se percibe hasta en estos pequeños detalles. El director quiere que los espectadores nos demos cuenta de que es un arma corta de pequeño calibre (y el doctor Eckner dice textualmente, refiriéndose al cadáver del Mayor, que "este juguete no lo mató"). Para subrayar todo esto Ford hace un inserto de la inspección que del arma hace el teniente Cantrell (entre 42' 40" y 42' 46").

Para las características del revólver del Mayor, cuyos disparos hieren al sargento Rutledge, véanse las siguientes obras: Bianchi D. 1995, pp. 72-77. Venner, D. 1985, pp. 221-233 (p. 226).

Remington, en el que se veía a un jinete de la Caballería Negra del Oeste en las postrimerías del siglo XIX. Así él pensó que todavía no se había contado la historia de la contribución de los soldados de color a la expansión occidental del imperio americano. Pero Bellah y Goldbeck ya habían escrito un guión para Burt Lancaster titulado *Ten Tall Men*, estableciendo entre ellos una asociación lucrativa y amistosa. Por eso el origen de la historia *Captain Buffalo*[64] está en su concepción como relato para el cine y la adaptación escrita surge de este hecho. Dicha historia requirió una ardua labor de arreglo para la pantalla que duró seis meses. El propio Ford subrayó las deformidades que debían de ser corregidas con una hábil cirugía, mientras se encontraba en su yate, el *Araner*, en Honolulu. En el intervalo en que Ford estuvo en Corea, con la misión de rodar un documental, los guionistas en California acabaron la historia. Por último el propio Bellah confiesa que la obra se benefició de las aportaciones del rodaje que Ford dirigió y por eso se trata de una novela adaptada de la pantalla. (Warner Bellah, J. 1960, pp. 6-7).

Cambiando ahora de asunto, pero siguiendo dentro del marco platónico (y aristotélico) desde el cual afirmamos que *Sergeant Rutledge* es un relato, un *mŷthos*, queremos subrayar, más aún si cabe, el hecho de que la película de Ford cumple sobradamente con las definiciones de mito que Platón da a lo largo de su obra. Nosotros de alguna manera ya hemos presentado dichas nociones a través del excelente estudio de Brisson, pero queremos aquí sintetizarlas de nuevo en relación con el filme. Sabemos, en principio, que Platón es el primer autor que utiliza el término *mŷthos* con el sentido que todavía hoy en día continuamos dándole[65]. Recordemos que para éste el mito, como instancia de comunicación, se muestra como un discurso por el cual se comunica lo que una colectividad conserva en la memoria de su pasado, trasmitiéndose oralmente de generación en generación, y esto tanto si ese discurso lo ha elaborado un técnico de la comunicación, como el poeta, como si no[66]. La recepción de un mito en una civilización oral no puede separarse de su emisión y tiene además una clara función emotiva. Incluso el término *mythología*, relacionado con *poíesis* «poesía», designa no sólo "el contar mitos" sino también "el fabricarlos". El poeta (en contraste con el filósofo), es así un fabricante de mitos, que son discursos inverificables y no argumentativos. Aquél construye un mito no partiendo de la nada, sino que lo aborda como un relato con elementos de una tradición dada, que elabora de forma poética para preservar o evocar el recuerdo en función de un contexto determinado, porque el poeta es el que sabe, porque se acuerda y muestra el pasado a los hombres. Igualmente el poeta trágico recoge los mitos mirándolos con ojos de ciudadano (Wilhelm Nestle) y los integra de forma que operen en función de los ideales de la ciudad[67].

Después de todo esto tenemos que dejar claro que es evidente que Ford es un poeta, en sentido clásico, porque en *Sergeant Rutledge* construye y nos

[64] Recordemos que uno de los títulos de trabajo (provisionales) que se pensó para la película fue *Captain Buffalo*. Véase para más información el capítulo que hemos dedicado a la *Ficha técnica y artística de la película*.

[65] Brisson, Luc. 2005, p. 7. Para una comprobación precisa en las obras de Platón, de lo que ahora vamos a resumir, nos remitimos al capítulo que hemos titulado *¿Qué entendemos por Mito?* y especialmente a la parte final, en la que desarrollamos las tesis de Brisson sobre las doctrinas platónicas al respecto.

[66] Brisson, L. 2005, pp. 16-17, 24.

[67] Brisson, L. 2005, pp. 25, 49, 58, 61-62, 73.

muestra un relato, no verdadero ni verificable, pero sí verosímil, es decir un mito, lo cual sucede en muchas de sus otras películas (así por ejemplo *The Searchers —Centauros del desierto—*). Y además es un poeta trágico, según lo recién señalado, porque en este filme fabrica su fábula heroica, que glorifica al sargento de primera negro Braxton Rutledge, en función de unas coordenadas sociales y políticas muy determinadas, a saber: las que vienen dadas por los conflictos raciales en Estados Unidos y por las luchas de los movimientos en pro de los derechos civiles, condicionados a su vez por el hecho de que en la Segunda Guerra Mundial, la minoría afroamericana había demostrado su patriotismo tanto como los demás ciudadanos estadounidenses. John Ford tenía la experiencia de la guerra en su propia biografía y la utiliza ampliamente en la elaboración de los personajes. Pero Ford no parte en el vacío, pues ya había una tradición de reconocimiento de las contribuciones de los soldados negros, los *Buffalo Soldiers*, presente en las pinturas y dibujos de Frederic Remington. De hecho la idea de realizar esta película, como acabamos de señalar, surgió de unas reflexiones de los guionistas, Goldbeck y Warner Bellah, a partir de un cuadro del citado pintor, donde se muestra a un jinete de los Regimientos negros (el 9º y el 10º) en la época de las guerras indias en el Oeste.

68

[68] Remington, Frederic. *The Alert*. 1888. Oil on canvas (Óleo sobre lienzo), 22 x 19½" (558,8 mm por 495,3 mm). Cortesía del Museo de Arte Frederic Remington, Ogdensburg, New York. Fotografía tomada de Cowie, Peter, 2004, p. 208. De nuevo reproducimos el cuadro que Willis Goldbeck le enseñó a Bellah y que dio pie a que se escribiese el guión de lo que acabaría siendo *Sergeant Rutledge*. Aunque aquí no se aprecia en la parte inferior izquierda del cuadro, al lado de la firma "Frederic Remington", pone lo siguiente: "San Carlos. Arizona" y debajo "88". El pintor Frederic Remington (1861-1909), viajó por el Oeste captando muchas estampas de la vida cotidiana. Destacan las dedicadas a vaqueros (*cowboys*) y soldados. Suponemos también, dado los datos que en el cuadro se ponen, que estuvo en la Reserva y Agencia de San Carlos, en Arizona en 1888, donde habitaban tribus apaches. Este amplio territorio era custodiado por el 9º de Caballería. Véase sobre la Reserva de San Carlos, Leckie, W. H. 1967, pp. 173-177, 180, 183, 185, 210, 218, 239. Sobre Frederic Remington en http://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Remington Consultado en internet el 9 de febrero de 2008.

Otras características más del mito según Platón, que cumple con creces *Sergeant Rutledge* y que vamos a enumerar y comparar por orden en párrafos distintos, son las siguientes: cuando se cuenta un mito es necesario proseguir el relato hasta el final, siendo asimilado ese fin a una cabeza. Otra condición para poder acumular mensajes y saber transmitirlos es la experiencia y la vejez. Además los mitos, según Platón, están vinculados a la transmisión oral del discurso y suponen siempre el enfrentamiento cara a cara entre seres humanos, que reaccionan unos en función de otros. Comunicar un mito precisa también operar con la *mímesis*, con la "imitación", que permite evocar como si se tratara de realidades sensibles las que son por naturaleza de otro orden. Además en un mito no sólo hay esto, ya que también hay momentos expositivos, en los que el autor, "sin renunciar a su yo", enuncia lo que él piensa. Del mismo modo en la parte musical de un mito se da una imitación de imitación y la armonía debe de imitar el discurso. Otra peculiaridad más es que los personajes, y los seres que intervienen en un mito, no son análogos a ninguna otra realidad accesible al intelecto o a los sentidos, pues se trata de entidades específicas dotadas de consistencia ontológica, y así, aunque el mito tenga un carácter ilusorio, esto no le impide tener una gran (y para Platón temible), eficacia. Todo este proceso busca, en principio, conmover, pues el mito no es un discurso verificable de reflexión o de explicación, aunque pueda hacer nacer en nosotros la sensatez. Mas esto no quiere decir que no pueda asimilarse al *lógos* (aunque no se identifique con él), ya que no deja de ser un "discurso", aunque inverificable. Y es al filósofo, según Platón, al que le compete determinar la validez de los mitos, afirmándose que éstos tienen como sujetos dioses, démones, héroes, habitantes del Hades y hombres, pero con especial mención a los relatos de hazañas, llevadas a cabo en un pasado muy lejano por hombres que viven en el mundo sensible y de las que la tradición ha guardado su recuerdo. Además aunque Platón asimila en varias ocasiones al mito con un discurso falso, su validez queda supeditada al hecho de que se adecuen al que establece el filósofo como fundador de ciudades. Aquí es donde hay que entender que el interés de un mito no radica en su valor de verdad, ni en la fuerza de su argumentación, sino en su utilidad en el plano de la ética y de la política, pues constituye también el medio por el cual se comunica el saber de base compartido por todos los miembros de una colectividad, asegurando su transmisión de generación en generación. Es así igualmente un instrumento de persuasión, que se puede poner al servicio de la filosofía con fines morales y políticos, lo que quiere decir que un mito se mide por su utilidad con independencia de su valor de verdad o falsedad, es decir lo que importa es que contribuya al bien común de la ciudad, convenciendo de que se ha de cumplir la ley. Por eso la validez de un mito se evalúa por la eficacia de su persuasión, ya que ha de lograr que sirva, al transmitir un saber de base compartido por toda la comunidad, para garantizar la sumisión de los ciudadanos a las normas establecidas por el legislador, que funda la ciudad y que ha de ser el filósofo. En suma el mito es una alternativa a la coacción violenta. Por esta razón Platón rechaza la simple interpretación alegórica de los mitos, pues lo relevante es que éstos concuerden con lo que el discurso del filósofo establece como verdadero con fines políticos y esto es así porque el propio *mŷthos* tiene una vocación de futuro como preámbulo de las Leyes[69].

[69] Brisson, L. 2005, pp. 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). Brisson concluye frente a Detienne (Detienne, M. 1985, pp. 105-164 y en concreto 125-128 y 162-164), que afirma que el mito no es un relato y que en todo caso los mitos quedan disueltos en la mitología, que está muy claro que Platón asimila el mito a un

Después de este apretado resumen tenemos ahora nuevas características en el filme que concuerdan con lo que acabamos de sintetizar. Así lo que se narra en las escenas finales de la película, en su desenlace, cuando se descubre al verdadero culpable de la violación y muerte de Lucy Dabney, pone fin a todo el argumento. Es pues su cabeza, ya que sin este final por muy heroico que hubiese parecido Rutledge toda la trama quedaría mutilada, sin resolver, y no habría llegado a buen puerto. Igualmente Ford es un director ya entrado en años que ha acumulado mucha experiencia como cineasta, como narrador, principalmente en *westerns*, pero que también conoce bastante bien, desde un punto de vista psicológico y sociológico, la vida militar. A su vez la dimensión de la oralidad que tienen los mitos, en cuanto que son también transmisión de leyendas, queda perfectamente ejecutada en la película, máxime cuando vemos que Tom le cuenta a Mary la historia, ya de por sí mítica y legendaria, de los *Buffalo Soldiers* y qué relación tiene todo aquello (lo que los jóvenes soldados cantan a coro en la noche), con lo que le está sucediendo al sargento Rutledge. De igual forma a lo largo del largometraje vemos las relaciones —el "debate cara a cara" lo llama Brisson interpretando a Platón—, entre los personajes, según sus caracterizaciones éticas, morales e ideológicas (y no sólo por su *thymos*). Pero es que además éstos, los personajes y sus acciones, son perfectamente reconocibles y creíbles porque imitan, hasta detalles bastante nimios, la vida misma; por ejemplo la que se da en un fuerte en la frontera, o las piquillas entre oficiales, las relaciones de éstos con sus esposas y con la tropa a la que mandan, las disputas de una pareja que se está formando, etc.

Pero Ford va más lejos, y como si siguiera de cerca a Platón, advertimos en algunas secuencias de la película que es él el que se está expresando y no sus personajes. Esto explica perfectamente que lo que para muchos analistas, sin formación filosófica, son errores narrativos en los flashbacks, nosotros lo interpretemos como señas de la magistral autoría fordiana, que quiere dejar sentadas algunas tesis: así la denuncia de los prejuicios racistas de Cordelia Fosgate y del hijo del cantinero, que el director, rompiendo estrechas convenciones estilísticas, subraya de forma inteligente; o como cuando es él quien nos muestra, y no Mary Beecher que es la que está evocando en el juicio, la cruz y la chaqueta sobre el cadáver de un apache, objetos que después se mencionarán en el proceso. Tenemos también, y seguimos con esta enumeración en paralelo de las características del mito, que tanto la música de *Captain Buffalo*, que oímos en la presentación del filme (cuando transcurren los títulos de crédito), y al cierre del mismo, como la letra de la canción, son también imitaciones de imitaciones, pues se trata de reproducir una marcha militar y lo que se dice en la citada letra es una descripción verbal, "mitologizadora", de las características del héroe, pues evidentemente, también por "imitación" y "participación", el heroico "capitán Búfalo" es, como no podía ser de otra forma, el también heroico sargento Rutledge. Y así, aunque sabemos que todos estos

---

relato cada vez que hace un uso originario del vocablo *mŷthos*. El rigor de Brisson, en su muy cuidado estudio, no deja lugar a dudas y tiene una gran trascendencia filosófica, lo cual muestra también las insuficiencias metodológicas de Marcel Detienne, presentes en su obra *La invención de la mitología*. Luc Brisson resume muy bien las conclusiones de su trabajo, sobre el *mŷthos* en Platón, en las páginas 183-186 de su libro. Anunciamos que las diferencias entre Detienne y Brisson apuntan al problema gnoseológico de qué se entiende por ciencia, y concretamente por "Ciencia Humana", en el campo de la Mitología.

personajes son ilusorios, tienen su propia consistencia ontológica en el seno del mito, en el seno de la película, y esto hasta tal punto que aunque la novela de Warner Bellah se escribió en paralelo al rodaje del filme y se benefició de éste, teniendo detrás un guión común, no hay comparación posible entre lo logrado y presentado en la publicación, que es bastante mediocre, y la grandeza que Ford nos brinda en su obra. Además la película, aunque tenga algún aspecto expositivo, está construida y ensamblada en su montaje[70] para llevarnos a los momentos álgidos de la misma, a sus clímax, pues de esta forma es como logra conmovernos antes que hacernos reflexionar. No obstante sí pudo despertar en el público, como película con tesis, la "sensatez" de querer conocer la verdadera historia de los *Buffalo Soldiers* y de hacer que se sintieran orgullosos de ese legado.

Para este propósito el director movilizó todos los recursos y trucos que conocía de la profesión. En principio que *Sergeant Rutledge* se presente como una película producida por el propio John Ford nos está diciendo que él controló hasta el más mínimo detalle. No es de extrañar que muchos de los actores que trabajaron con él, a lo largo de su dilatada carrera, lo tildaran de "tirano". Y es que para ser un auténtico genio creador en Hollywood, y responsabilizarse totalmente de una obra, había que controlar las diferentes fases de desarrollo y ejecución de la misma. Por eso, cuando Ford se metía hasta el cuello en un proyecto que le interesaba, hacía lo posible por despistar a los que pudieran molestarle. Así, y en el caso de este filme, hizo creer a muchos, empezando por los guionistas y llegando incluso hasta su propio nieto, Dan Ford, que se trataba de un simple trabajo rutinario, cosa que, como estamos demostrando, es totalmente falsa. Lo curioso es que en este aspecto, como en otros, los biógrafos de Ford repiten casi siempre los mismos tópicos sin fundamento.

Y es que además realmente este filme tuvo incidencia en la minoría negra oprimida de los estados sureños (que alquilaban proyectores para pasar el largometraje), y en ciertos líderes políticos que luchaban por los derechos civiles, aunque sólo fuera porque algunos de éstos, los más destacados, criticaron como conservadora la ideología subyacente de Ford, que vinculaba el orgullo y la integración de los afroamericanos al servicio militar bajo las órdenes de los blancos[71]. En otro capítulo ya hemos dejado constancia de la oposición de los activistas negros a la guerra de Vietnam y a su participación en ella. Así a mediados de 1965, en McComb (Mississippi), jóvenes negros, que acababan de enterarse de que un compañero de clase había muerto en Vietnam, 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*"[72]. Es muy posible que estos mismos jóvenes, que los soldados negros que alzaban el puño izquierdo en señal de protesta por no considerar suya

[70] Sobre la forma de estar montado este filme queremos decir algo interesante, y es que atribuimos todos los planos e insertos de la película, en su montaje, continuidad y engarce, a la autoría de John Ford, el director del filme, y no al responsable técnico del montaje, es decir a Jack Murray. Éste era un técnico de la confianza de Ford que ya había trabajado con el director en *westerns* anteriores. Tal y como está montado el filme no le falta ni le sobra nada. Sobre todo esto último. De esta suerte al tratarse de una obra de tesis Ford ejerció un control férreo, casi tiránico, para que saliese la película que él quería, bajo su total responsabilidad y autoría.

[71] Véanse los comentarios que se hicieron al estreno del filme y a lo largo de las últimas décadas en el capítulo que dedicamos a *Sergeant Rutledge ante la Crítica*. Sobre los *Afroamericanos y sus luchas por los derechos civiles* también hemos elaborado un apartado, a él nos remitimos.

[72] Zinn, H. 2005, p. 448.

aquella contienda, que Muhhammad Ali (el boxeador campeón de los pesos pesados que se negó a servir en la "guerra del hombre blanco"), o que Martin Luther King[73], 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 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.

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?[74] Pero la validez de lo que se nos propone en la película depende de un horizonte que ya no es mítico, sino ideológico y político. Así la utilidad moral y política de esta obra de John Ford se mide por lo que acabamos de decir líneas arriba, es decir por su posible influencia en la mentalidad de la minoría negra, que luchaba por sus derechos en Estados Unidos en los años sesenta. Así las determinaciones (ideológicas, políticas), que surgen de las diferentes interpretaciones que se puedan hacer del filme, están ya por encima de la voluntad de Ford. Con independencia de que el director nos presente a un héroe negro, orgulloso de pertenecer a la Caballería de los Estados Unidos, y con independencia también de la exaltación de la vida militar (que tanto le gustaba al cineasta), la influencia de la película, en función de sus posibles lecturas, tiene vida propia. Por otra parte no puede decirse que la obra sea verdadera o falsa, pues esa no es la cuestión, no obstante el filme es útil visto en el conjunto de una sociedad democrática. Y esto es así porque a pesar de lo que le pudiese interesar a la Administración estadounidense, bajo los mandatos de Eisenhower, Kennedy, Johnson o Nixon y de cuáles fueran sus planes concretos para reconducir, frenar o integrar las luchas civiles de los Negros, lo cierto es que *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, 1960), presenta un modelo real de integración que había sido históricamente verdadero. Es posible, como afirma McBride[75], que la ideología de Ford fuese la de un liberal progresista del siglo XIX, que percibiera a los afroamericanos como a los irlandeses, y que fuese incapaz de apreciar lo duro que había sido, tanto para éstos como para aquéllos, el conseguir la total asimilación fuera de la situación segura y asexual de la vida militar. Pero lo cierto es que John Ford en un momento crucial, y es ése el contexto en el que hay que valorar el filme, de la historia reciente de los Estados Unidos se atreve de forma valiente y decidida a exponer no sólo un mito, sino también las tesis ideológicas que le dan vida más allá de su representación. Por esta razón, y siguiendo la estela platónica que Brisson nos muestra, tenemos

[73] Zinn, H. 2005, p. 449-459.

[74] 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, J. 2004, p. 665.

[75] McBride, J. 2004, p. 663.

también que entender a Ford como el constructor de un *mythológema*, pues su *mŷthos* es complejo teniendo un alto grado de elaboración[76].

Por todo lo citado entendemos de nuevo que esta película de Ford es una obra de tesis, porque obliga, en un plano gnoseológico que ya no es el del mito, a posicionarse política e ideológicamente a favor o en contra. Pero como, con independencia[77] de esto, el mito está muy bien construido no deja indiferentes a los espectadores (que es lo peor que le podría pasar a quien cuenta un mito, en este caso a un director de cine que nos quiere presentar sus ideas políticas sobre un tema candente y de rabiosa actualidad en su nación). Al conmover con su *mŷthos* Ford nos obliga, en una segunda instancia, a reflexionar y a ir más allá de éste. Lo cual nos mete de lleno en el ámbito de lo ideológico y de la transmisión de ideas-fuerza[78]. Por todo lo que hemos visto éste es un marco en el que también se mueve Platón cuando establece la utilidad del mito con fines políticos y por esto mismo también al estudiar *Sergeant Rutledge* como *mŷthos* estamos desbordando, no sólo de la mano de Brisson sino también de Gustavo Bueno, los estrechos marcos del estructuralismo de Detienne, para el que es evidente que esta película no sería un mito al no ser un relato[79]. Y es que decir que este filme no es un mito afirmando que es simple "mitología", apelando para ello a una "mitología de la mitología" o a una supuesta "ciencia de la mente", es un grave error como muestra Bueno en otro contexto[80]. La razón de que esto sea así radica en que no podemos apelar de forma mentalista a "legalidades inmanentes" a la conciencia (como hacen los estructuralistas: Lévi-Strauss o el mismo Detienne), ya que la mente es un sistema de operaciones con las cosas y las leyes de los mitos son las mismas leyes operatorias (las leyes del "logos"), repetibles por tanto, que presiden nuestras manipulaciones con las cosas. Además lo mitos abren a veces posibilidades combinatorias asombrosas y —como dice Bueno— sugieren semiverdades, protoverdades o, sencillamente, procedimientos de organización del entorno[81]. Asimismo el mito es, por lo menos, un género con muy diversas especies o, mejor aún un análogo con modos muy diversos, entre otras razones porque sus relaciones con el *logos* son también muy diversas. Esto implica que las relaciones críticas entre *mito* y *logos* pueden decirse también "a favor del mito", ya que, aunque éste no sea un saber demostrativo y precisamente por que no lo es, puede cooperar con el *logos* teniendo incluso a veces un alcance superior a éste[82]. Aplicado esto al caso que nos ocupa podría querer decir lo siguiente: si los políticos y el ejército de los Estados Unidos hubiesen querido hacer una película propagandística para integrar a los afroamericanos como soldados (tomando esta decisión desde su *logos* político y con intención ideológica asimiladora o pacificadora), no habrían

---

[76] Brisson, L. 2005, p. 208.

[77] Resulta claro que la elección y la construcción de los propios materiales (argumento, caracteres, música, fotografía, etc.), que conforman el filme, apuntan hacia la dirección que Ford nos quiere dar: la de generar un héroe afroamericano, que es un soldado ejemplar (el sargento de primera Rutledge), que se siente orgulloso de pertenecer al Noveno de Caballería, que es su auténtico hogar y su propia estimación.

[78] Sobre este tema véase lo que hemos expuesto en nuestro trabajo: "EE. UU: «¡Por el Mito hacia el Imperio!». El cine y el «mito del Héroe y de la Libertad»". Revista digital El Catoblepas, Nº 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).

[79] Detienne, M. 1985, pp. 153-164. Brisson, L. 2005, p.181.

[80] Bueno, G. 1996, pp. 20-21. En el capítulo *¿Qué entendemos por Mito?* hemos resumido las tesis de Gustavo Bueno sobre esta cuestión.

[81] Bueno, G. 1996, p. 21.

[82] Bueno, G. 1996, p. 25.

encontrado mejor largometraje (como *mŷthos*) que *Sergeant Rutledge* de John Ford. Una obra en la que se construye a la perfección un modelo de héroe negro que es un ejemplo de valentía y orgullo militar. Ahora bien, y como ya hemos señalado con anterioridad, otra cosa son las múltiples determinaciones que operan en los espectadores (económicas, sociales, políticas e ideológicas), y que pueden orientar su praxis en una dirección contraria. De hecho, y ya lo hemos dicho, los activistas negros por los derechos civiles estaban en contra de la integración militar y de su participación en Vietnam. Así, como comentábamos y en el terreno ideológico, Moffat gana y Rutledge pierde, pues estos líderes defendían que no se podía ir a "liberar" países del Medio Oriente asiático cuando ellos en su propia nación no tenían derechos ni libertades.

Hay que recordar también que lo que molestó a muchos de estos líderes progresistas es que la integración de los Negros, en el filme, se presenta a costa de someter y acabar con los nativos norteamericanos, los indios. Para ellos no era tolerable que para terminar con un racismo hubiese que exaltar otro (el de matar a los apaches en este caso). Esto refleja cómo la recepción de una película, de un mito, no se puede disociar de coordenadas ideológicas y políticas (que son un *logos* y tienen su propia lógica). Pero es que en este sentido la película es ya un *logos*[83], puesto que reveló, a muchos afroamericanos que la desconocían, la verdadera existencia de los regimientos negros de Caballería, los *Buffalo Soldiers*, y sus acciones en el Oeste. Porque realmente, como demostramos en un capítulo aparte, sí lucharon contra los apaches hasta lograr reducirlos. Sin embargo las anteriores objeciones de tipo ideológico no quitan valor a la potencia expresiva del *mŷthos* que John Ford construye, pues al contrario, al ser un "relato" muy bien hecho hay que tomárselo en serio, bien para aceptar las tesis que el director propone, bien para, teniéndolas en cuenta, refutarlas. Pero refutarlas, evidentemente, no en el terreno del mito, sino en el campo de batalla de la ideología[84] y de la lucha política. Lo cual no quiere decir, y en parte como una manifestación de dicha lucha, que en el terreno del cine estadounidense no se pueda seguir la evolución progresiva de los argumentos (*mŷthos*) fílmicos protagonizados o coprotagonizados por actores negros. Algo diremos sobre esto, en torno a la posible influencia de *Sergeant Rutledge* y sobre el *western* en general, en el último capitulo de nuestro trabajo, donde abordaremos no sólo las conclusiones de nuestro estudio sino algunas cuestiones que por fuerza han de quedar abiertas.

Una vez despejado todo lo que sobre la película se puede decir desde el marco platónico, que afecta a la concepción del mito (*mŷthos*), queremos volver, aunque ya de forma breve, sobre nuestros pasos, para repasar de nuevo el hecho de que ciertamente *Sergeant Rutledge* cumple también, de forma

[83] Bueno, G. 2003, pp. 13-14. Entendemos con este autor que el mito es ya un *logos* y no se opone a éste, y ante todo es una construcción lingüística sometida a las leyes de la lógica y del lenguaje. El contenido representado por el mito no necesariamente ha de ser falso o engañoso. Mito es pues, sencillamente, un relato representativo que no tiene evidencia inmediata y que supone una reelaboración de dichas evidencias. Es más, «mito» es, en cierto modo, un concepto crítico, porque se distancia de todo aquello que se presenta con evidencia inmediata.

[84] Para la noción de ideología en el sentido en que nosotros la empleamos véase Bueno, G. 2003, pp. 16-17. 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 suelen asumir la forma de mitos, sin embargo los mitos quedan incorporados a algún tipo de ideología, es decir cada ideología asimila sus propios mitos.

bastante ajustada, con las características que Aristóteles da en la *Poética* como referidas a la tragedia, que es como ya sabemos con Nestle una forma de mito. Esta tarea ya la hemos realizado parcialmente, aunque de una forma un tanto anárquica, cuando desmontamos el filme en sus partes formales principales. También hemos recogido la opinión de Umberto Eco y precisamos las matizaciones que creíamos necesarias. Así queremos ahora subrayar que la película tiene un claro "argumento", que es lo que Aristóteles, de forma más específica que Platón, llama "*mŷthos*"[85]. Y esto en cuanto que la epopeya, la poesía trágica y otro tipo de composiciones son formas de imitación (*Poética* 1447a). Esta imitación cuando lo es de personas mejores que nosotros se considera tragedia (*Poética* 1448a). En este sentido tenemos ahora que esta definición clásica del estagirita se adecua muy bien a la película de Ford, pues personajes (caracteres) como los de Rutledge, Cantrell y Mary Beecher son de una excelencia, de una virtud, superior. Además el director nos presenta situaciones cómicas no porque haya caracteres que imitan a personas peores de lo que son (como puede parecer si nos atenemos al cómico subrayado que se hace de la ñoñería, simpleza y aturdimiento que padece Cordelia Fosgate), sino porque son personajes y situaciones claramente verosímiles: así el cinismo de Mulqueen, el fastidio que frente a Cordelia siente su marido y cómo lo sobrelleva dándose a la bebida, etc.

Sergeant Rutledge es también un drama, pues hay imitación de personas que obran y que representan una trama (*Poética* 1448a), ya que incluso en la parte judicial de la película hay acción, pues las relaciones de oposición entre el capitán Shattuck y el teniente Cantrell (o la citada entre la señora y el señor Fosgate), se nos presentan en el filme como un juego de acciones, es decir de acciones y reacciones[86]. Además, y como acabamos de señalar, en este filme hay elementos cómicos, pues la caracterización de Cordelia da en lo risible, como también da en lo risible la "etílica" reacción del coronel Fosgate cuando se siente agobiado por su chismosa mujer, por el coro de cotorras esposas de oficiales y por el puntilloso cinismo del teniente Mulqueen. Igualmente hemos subrayado la cualidad de *Sergeant Rutledge* como tragedia, no sólo porque se imiten personas nobles, sino porque lo sucedido en el consejo de guerra no dura más de un día (*Poética* 1449b). La parte epopéyica del filme la percibimos a través de la evocación de la defensa, de algunos testigos y del acusado (Cantrell, el sargento Skidmore, el propio Rutledge y Mary Beecher en su última declaración). Evocaciones que remiten todas ellas a lo que de *western* tiene la película y en las que captamos las heroicas cualidades de Braxton Rutledge, que culminan en la noche posterior al combate con los apaches, cuando vemos al sargento glorificado como héroe en el campamento nocturno. Insistimos pues en que es aquí donde se construye un *western* sobre la Caballería Negra, sobre los *Buffalo Soldiers*, y es aquí donde sobresale, y mucho, por su acción el heroico y celebrado sargento de primera Rutledge.

---

[85] Aristóteles. *Poética* 1447a. José Alsina Clota (que es quien introduce, traduce y anota el texto aristotélico en la edición que manejamos), matiza en la primera de sus notas que el término *mŷthos* en Aristóteles se presta a varias traducciones. Así algunos lo vierten por *fábula*, lo cual se presta a confusiones, "y en su lugar usamos ya *argumento*, ya *obra*, ya *tema*, términos que cubren muy bien, según el contexto, la expresión del autor". Aristóteles. 1996, p. 220.

[86] Para Aristóteles, Homero —el poeta por antonomasia— creo "*in nuce*" todos los géneros poéticos. Recordemos de nuevo, aunque ya lo hemos hecho en una cita anterior, que Platón nos dice al final del *Banquete* que lo propio del buen poeta es saber componer tanto tragedia como comedia.

Por todo lo anterior, y sin desdeñar los elementos cómicos que en los *westerns* de Ford sirven como intervalos (interludios) para rebajar la tensión (así también en *The Searchers —Centauros del desierto—*), el filme que estamos analizando es claramente una tragedia, con evidentes momentos épicos (de epopeya)[87]. Además, y siguiendo con la definición de tragedia aplicada a la película, la acción que se nos presenta es en su conjunto elevada y completa (*Poética* 1449b), pues asistimos a la elaboración y presentación de un soldado negro como modelo de moral militar, es decir como héroe. Pero la imitación que vemos en *Sergeant Rutledge* se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, por eso el juicio no sólo es tal, sino que es la ocasión por la cual, a través de testimonios y declaraciones de los testigos, se nos introducen *flashbacks* que nos llevan a la acción épica. Así en el filme la tragedia remite a la epopeya. Otra cuestión que es importante notar aquí, desde el punto de vista de la arquitectura del filme, es que los testimonios de Cordelia Fosgate y del doctor Eckner (y sus respectivas evocaciones), no nos conducen a una acción propia del *western*, sino que nos llevan a escenas de convivencia en el fuerte (la señora Fosgate y su amiga conversando con Lucy Dabney en el almacén, las chismosas mujeres de noche ante la estancia en la que se encuentran los cadáveres del mayor Dabney y su hija, etc.).

Por otra parte, y como sabemos, en una tragedia hay seis elementos constitutivos, todos ellos importantes: el *argumento*, los *caracteres*, el *lenguaje*, el *pensamiento*, el *espectáculo* y la *música*[88]. Para Aristóteles el más importante es el entramado de la acción, ya que la tragedia no es imitación de hombres, sino de acciones y de la vida. Además sin acción no puede haber tragedia, pero sí puede haberla sin caracteres, aunque ésta se logra mucho mejor si, teniendo un argumento y un entramado de acción, se yuxtaponen en proporción escasa discursos que expresan caracteres y que estén bien logrados, tanto por el lenguaje como por el pensamiento. Y ya hemos visto que estas características las cumple sobradamente la película de Ford, pues además de tener un claro argumento, que ya expusimos con la ficha técnica del filme, los caracteres que desarrollan la acción y la trama están muy bien definidos, son profundos y vigorosos[89]. Estas peculiaridades son comunes en general al *western* como género cinematográfico, pues los personajes protagonistas de los mismos son muchas veces individuos lacónicos, parcos en palabras, que se expresan con su acción y no con el lenguaje. Pero es que además lenguaje y pensamiento están perfectamente bien trabados, en *Sergeant Rutledge*, en la acción dramática que mueve a los principales personajes. Esto constituye también un buen y clásico criterio para clarificar el proceso evolutivo de la complejidad épica del *western*. Así en los *westerns* de serie Z, en bastantes de los de la serie B y en los seriales que se rodaban semanalmente, de forma estandarizada, en la década de los treinta y cuarenta del pasado siglo, la acción era muy limitada (por razones de presupuesto), y los caracteres apenas estaban dibujados, respondiendo a estereotipos simplistas y maniqueos (el sheriff, la prostituta de buen corazón, el *cowboy* "buen chico malo" (*good bad boy*), etc.). Por el contrario los grandes hitos del *western* aúnan siempre, además de una acción compleja (rodada

[87] Aristóteles. *Poética* 1449b. 1996, pp. 235-237. Además de la edición de la *Poética* que ya hemos mencionado, y que seguiremos manejando y citando, cotejamos la notación filológica con la versión de Juan David García Bacca (Cuarta edición. Universidad Central de Venezuela. Caracas, 1982).

[88] Aristóteles Poética 1450a. 1996, p. 239.

[89] Aristóteles *Poética* 1450a. 1996, p. 241.

principalmente en exteriores con paisajes deslumbrantes), un argumento bastante elaborado, junto con unos caracteres con gran densidad psicológica, ética y moral. A esto último apunta la tesis del famoso crítico francés André Bazin cuando trata del "s*uperwestern*"[90].

Asimismo, y continuamos con la tarea que nos ocupa, la *peripecia* y el *reconocimiento* están logrados plenamente en el filme que estudiamos, ya que se pasa de una situación a la contraria (incluso contando con los momentos de comicidad), sin artificiales estridencias y siempre según la verosimilitud de los caracteres de los personajes y de la necesidad argumental de la trama. Además el *reconocimiento*, que supone el paso de la ignorancia al conocimiento, aquí es indisociable de la propia peripecia inscrita en el argumento[91]. Al mismo tiempo la obra de Ford tiene un orden, aunque complejo, con su principio, medio y fin, dentro de una extensión inteligible y adecuada en su conjunto. Luego por todo esto la película resulta bella (según el *canon* aristotélico) (*Poética* 1450b, 1451a).

Igualmente, y siguiendo con el marco aristotélico, en el filme se percibe la construcción de una acción completa y compleja que provoca temor y en otros momentos compasión. Pues como sabemos, y como ya hemos citado a lo largo de este capítulo, una acción es compleja cuando el cambio se realiza por medio de un reconocimiento o peripecia, o por medio de ambos a la vez[92]. Esto es claramente evidente en la película, pues los hechos que se nos narran en las evocaciones de los testigos, a lo largo del proceso, constituyen la parte de *western* que tiene *Sergeant Rutledge*. A través de esta parte, de su peripecia, sabemos del heroísmo de Rutledge y tenemos conocimiento de la cruz de oro y de la chaqueta de caza (que el teniente Cantrell recupera del cadáver de un indio después de la refriega con los apaches). Estos dos elementos serán claves, dentro de la parte judicial de la obra, para encauzar el conocimiento del posible culpable de parte de los crímenes que a Rutledge se le imputan y por

[90] Algunos de estos atributos son muy relevantes en los *westerns* de Anthony Mann. Véase Casas, Quim. 1994, p. 93. Sobre las características del *western*, Bazin, A. 1966, pp. 405-415 (p. 407). Confert Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick. 1986. Frente a las grandes producciones los westerns de serie Z eran los más baratos y se rodaban en una semana. Los de la serie B podían ser ya buenas obras, aunque contaban con un presupuesto bastante ajustado. En los años cincuenta el gran maestro de la serie B, en el *western*, fue Budd Boetticher, y los protagonistas masculinos más destacados, y especializados en dicha serie, eran Randolph Scott y Joel McCrea. El director Sam Peckinpah les rindió cumplido homenaje en su obra maestra *Ride the High Country* (*Duelo en la alta sierra*, 1962), película en la que ambos son protagonistas.

[91] Volveremos a tratar con más profundidad la cuestión del *reconocimiento* (vid. infra). Sin embargo queremos matizar ya lo siguiente: Ford no era precisamente muy proclive a filmar excesivo número de primeros planos en sus películas y sin embargo, ¿por qué introduce tantos en esta obra? Sabemos que el director aprendió la lección que supuso el fracaso comercial de *Mary of Scotland* (*María Estuardo*). Según algunos biógrafos de Ford en este filme, de 1936, se dejó llevar por la pasión que sentía por Katharine Hepburn y la quiso favorecer, "retratándola" en exceso. Un hecho que no benefició al conjunto de la película. Luego entonces si en *Sergeant Rutledge* abundan las inserciones visuales, de primeros planos de los rostros de algunos personajes y de ciertos objetos, es porque es estrictamente necesario para construir el clima dramático y la propia trama de la parte judicial del filme. En definitiva, porque esos primeros planos remiten de forma contextualizada al proceso de *reconocimiento*, implícito en la búsqueda e identificación del verdadero culpable de los crímenes que equivocadamente se le imputan a Rutledge. Véase Aristóteles. *Poética* 1450a y 1452a. 1996, pp. 241, 255.

[92] Véase Aristóteles. *Poética* 1452a. 1996, p. 253.

último servirán para que el verdadero culpable (el cantinero del fuerte, Chandler Hubble) se delate y sea "reconocido" por Cantrell. Así en el filme la *peripecia* y el *reconocimiento* están perfectamente trabados entre sí de forma dialéctica, pues se realimentan mutuamente. De esta forma sabemos por Cordelia Fosgate, que reconoce un retrato de Lucy Dabney, que ésta solía llevar habitualmente una crucecita de oro al cuello. En segundo lugar (en la evocación del doctor Eckner), nos enteramos de que a la violada y asesinada Lucy le fue arrebata dicha cruz por su asesino. En un tercer momento vemos esa misma cruz en poder de un apache muerto y el teniente Cantrell la "reconoce" (como la perteneciente a la chica), y hace que la señorita Beecher también la vea y recuerde que vio quitársela a un indio muerto después de la escaramuza en el río. En otro momento, el cuarto de esta serie, dicha cruz es presentada ante el tribunal, pero Cantrell no puede reconocer su identidad y diferenciarla si, como hace el capitán Shattuck, se mezcla la cruz con otras exactamente iguales y a las que también se les ha roto la cadena. Por último es el señor Hubble el que se presta a reconocerla, justo en el momento en el que está siendo identificada la chaqueta de caza. Y es esto lo que hace que de alguna manera se delate, pues pretende encubrir su crimen atribuyéndoselo a su propio hijo, que como también hemos visto en uno de los flashbacks fue muerto por los apaches renegados.

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[93].

Asimismo es innegable que la película contiene sentimientos a veces encontrados. Curiosidad, aversión, odio, amor, temor, compasión y admiración se entremezclan y evolucionan en el filme a la par que las acciones y los caracteres de los personajes, dependiendo la felicidad y la desdicha de acciones de esta índole[94]. Es necesario recordar aquí la curiosidad que siente el teniente Cantrell por Mary Beecher en su fortuito encuentro en el tren. De forma inmediata vemos nacer una apasionado noviazgo. Su relación amorosa pasa por altibajos en función de su posicionamiento (ético y moral) ante Rutledge. Mary, que no tiene prejuicios racistas pues se ha educado en el noreste del los Estados Unidos, siente compasión y admiración por éste y lo valora positivamente, pues el sargento le salvó la vida y la protegió en la estación de Spindle. Cantrell, con independencia de sus sentimientos, al principio confusos pues le es muy difícil creer en las graves acusaciones que recaen sobre Rutledge, tiene que cumplir con su obligación moral como teniente, que es apresarlo y llevarlo al fuerte para que sea juzgado. Esta dinámica afecta a la relación amorosa de ambos jóvenes, ya que Mary muestra, a veces de forma enérgica, su disconformidad con el severo proceder de su amado. Esto refuerza además el importante papel que juega esta mujer en toda la trama. Cuando felizmente se esclarece el caso y Rutledge es rehabilitado, la pareja sella su amor en la última y prometedora escena que cierra el filme. Además los buenos sentimientos vinculados a la nobleza, fortaleza, firmeza y generosidad de Tom Cantrell y Mary Beecher, por respecto al sargento Rutledge al que defienden con vehemencia en el proceso, están presentes a lo largo de toda la película. Esto contrasta, como es obvio, con los sentimientos de la señora Fosgate, del doctor Eckner y del capitán Shattuck. Así destaca, como ya hemos expuesto, el ñoño recelo y temor asustadizo que muestra Cordelia ante el acusado, el sentimiento

[93] Aristóteles. *Poética* 1451b. 1996, p. 253.
[94] Aristóteles. *Poética* 1452b. 1996, p. 255.

de repulsa y de asco frente al sargento negro que siente el doctor y el odio inmisericorde del capitán que actúa como acusación. También destaca la compasión que muestra la señorita Beecher por los jóvenes soldados negros, cuando éstos son atacados por los apaches, pues cuida con cariño a los heridos.

Nosotros podríamos seguir poniendo ejemplos de los sentimientos que expresan todos los personajes del filme, pero no vamos a hacerlo para no alargarnos en exceso en esta cuestión. Si bien lo que queremos dejar muy claro, y siempre desde el horizonte de la *Poética* de Aristóteles, es que los sentimientos de los personajes no son aleatorios, pues brotan de su propia dimensión ética y moral y emanan también de su acción en el seno de la trama argumental. En suma, los sentimientos se muestran como parte de la *peripecia* y del proceso de *reconocimiento*. Así entendemos que la ñoñería, el temor, el asco y el odio que sienten, respectivamente, los personajes recién citados, ante el sargento Rutledge, brotan y corren paralelos a su profundo racismo. Lo mismo se puede decir pero en sentido inverso, y ya lo hemos apuntado, sobre lo que sienten Mary y Tom. También hay que recordar, en este asunto, los dos momentos más álgidos (*clímax*) de la película, cuando el sargento es acosado por el capitán en pleno delirio racista y aquél afirma su identidad, como hombre y como soldado fiel al Noveno, y cuando en el campamento nocturno el sargento Rutledge es admirado como héroe por la tropa, después de la lucha con los apaches. Estos dos episodios son, además de lo que ya hemos expuesto hasta ahora, dos "momentos emocionales" de gran intensidad. En ellos dignidad y heroísmo surgen, en primer término, fruto del sentimiento de pertenencia y de admiración que Rutledge siente por el Noveno de Caballería (al que llama "su hogar y su propia estimación", todo ello frente al sentimiento de odio ciego que manifiesta el capitán Shattuck), y en segundo lugar, como homenaje sentido y admirado que la tropa brinda a su sargento de primera, al que consideran como "el soldado ejemplar".

De igual forma también en *Sergeant Rutledge* hay elementos *patéticos*, si en general se entiende que lo patético "es una acción destructora y que provoca reacciones dolorosas, como, por ejemplo, la muerte en escena, los dolores, heridas y otros hechos parecidos"[95]. No obstante en el filme estos episodios (por ejemplo la lucha en la estación de Spindle, los enfrentamientos armados de la tropa negra con los apaches, la muerte del soldado Moffat en brazos de Rutledge, etc.), están orientados principalmente a subrayar la valentía, entrega y heroísmo del sargento de primera Rutledge o la evolución de su propia peripecia (con sus dudas internas, intento de deserción incluido), y la compasión de Mary para con los bisoños reclutas. De hecho la violación y asesinato de la joven Lucy no se nos muestra en pantalla, pues sólo vemos parcialmente el cadáver de ésta cuando es reconocido por el doctor, y esto dentro de su evocación en el juicio. De alguna forma también es patética la reacción de Chandler Hubble cuando se siente descubierto por el teniente Cantrell (reconocido en su turbia maniobra de "ocultarse" tras el cadáver de su hijo). Sus gritos, su aporrear la silla donde declaran los testigos en el estrado, sus obsesivas palabras (de alto contenido sexual), muestran de forma dolorosa su degradación psíquica y provocan que hasta la resuelta Mary se escandalice y salga apresurada de la sala y que una sorprendida Cordelia le pregunte por qué lo hizo.

Por todo lo que llevamos expuesto, en esta segunda parte de nuestro análisis en la que trabajamos principalmente con el marco aristotélico, cada vez tenemos más claro que esta película cumple a la perfección con los cánones que el estagirita estableciese como propios de una buena tragedia (entendida ésta en

[95] Aristóteles. *Poética* 1452b. 1996, p. 257.

sentido amplio y no restrictivo). Pues está claro que *Sergeant Rutledge* también satisface los requisitos respecto a los efectos que, según Aristóteles, debe de provocar la tragedia. La trama aunque es compleja en su desarrollo es sencilla de explicar en su argumento (de la forma en que nosotros lo hicimos al exponer la sinopsis del filme). Esto ya lo hemos visto. Además los personajes virtuosos de la película no pasan de la felicidad a la desdicha, ni tampoco los malvados de la desdicha a la felicidad. A su vez la compasión tiene por objeto a personas que no merecen ser desdichadas y el temor nos lo provocan personas (personajes) que son iguales a nosotros[96]. Ciertamente no podemos decir que Tom Cantrell y Mary Beecher, sin contar ahora a Rutledge, y que son los dos principales personajes virtuosos del filme, sean desdichados. Es cierto que su relación amorosa parece resentirse y ha de quedar postergada hasta el final a causa de todo el asunto del sargento. Pero esta parte esencial de la trama finalmente refuerza más aún el amor de estas dos almas gemelas. El final de la película así nos lo recuerda. El comportamiento de Cantrell es tan decidido y firme para apresar al acusado como después lo es, de forma también muy generosa, para defenderlo con resolución en el juicio. Mary trata como igual a Rutledge y, como ya hemos dicho, se muestra compasiva con los soldados. Por otra parte Ford nos presenta, en las primeras evocaciones de Mary, la sensación de sorpresa que a ésta le provoca Rutledge, cuando le tapa la boca enérgicamente en la estación para que no grite, ya que hay apaches merodeando. Pero enseguida comprendemos que "ese temor y ataque brutal" está falseado, pues es la acusación quien interrumpe en este momento la declaración de la señorita Beecher, para, tergiversándola, falsear los hechos y predisponer al tribunal en contra del acusado. Los espectadores entienden, por la declaración de Mary y por la airada protesta de la defensa, que Rutledge la está protegiendo de los indios y que el fiscal es un avieso manipulador.

Por otra parte el verdadero culpable, el cantinero del fuerte, cae en total desdicha en el desenlace de la obra, pues se muestra enloquecido por la culpa y el remordimiento de su doble crimen (violación y asesinato), al verse descubierto. De nuevo Ford no puede ser más clásico, pues conjuntamente estos procesos no se dan de forma artificiosa (fruto del mero espectáculo como diría Aristóteles), sino que emergen de la trabazón misma de la acción[97]. Asimismo todos los "hechos aparentes" que inculpan a Rutledge están presentados desde el prejuicio racista, de unos caracteres prisioneros de su incapacidad por ver la auténtica realidad. El espectador, en cambio, capta con presteza su porte impertérrito, su dignidad y su heroísmo. Las acusaciones pueden causar un cierto pesar en el sargento Rutledge, pero no dan un tinte de debilidad o de infelicidad a este magnífico personaje.

Del mismo modo estamos ante un proceder por ignorancia (en este caso casi por ofuscación), cuando nuestro héroe, profundamente impresionado por las palabras del moribundo Moffat, huye y piensa en desertar, tratando de convencerse a sí mismo (como vemos por su voz en *off*). Ciertamente el personaje actúa, pero recapacita a tiempo cuando ve que los apaches preparan una emboscada a sus camaradas. Esto le sirve a Ford para reforzar más aún su heroísmo, mostrando por un momento la dubitativa humanidad del personaje, pues Rutledge les advierte del peligro, exponiendo su vida al cruzar de nuevo el río. El sargento reconoce en su acción, y después en su emocionada declaración ante el tribunal, que el "*Noveno es su hogar, su verdadera libertad y su propia*

[96] Aristóteles. *Poética* 1452b 1453a. 1996, pp. 259, 261.
[97] Aristóteles. *Poética* 1453b. 1996, pp. 263, 265.

estimación". En esto también comprobamos, como indica Aristóteles, que no hay repugnancia alguna y que el *reconocimiento* conmueve[98].

En otro orden de cosas, y tratando ahora de los *caracteres*, también los personajes de *Sergeant Rutledge* cumplen a la perfección con el modelo aristotélico, pues sabemos que han de ser *buenos*, *adecuados*, *verosímiles* y *uniformes*[99]. Estas características, entendemos, han de darse conjuntamente. Por ello también en esto podríamos extendernos en exceso, pero sirvan al caso las siguientes precisiones: en primer lugar los personajes están bien caracterizados, pues su discurso y su acción corren parejos a los propósitos de cada uno de ellos y al desarrollo general de toda la trama. Así la anciana Cordelia es ñoña, desmemoriada (casi senil) y muy chismosa, y muestra en su conducta una ideología tan retrógrada que ni siquiera puede entender que una jovencita blanca tenga un trato cordial con un soldado negro. Por esta razón encaja perfectamente en su papel de testigo de la acusación, papel del que el avieso fiscal saca partido con sus preguntas envenenadas. El doctor es circunspecto y minucioso, pero sus miradas y su tono de voz revelan su profundo racismo y el desprecio que siente hacia los afroamericanos. (Para dar más verosimilitud a este último aspecto el doctor Eckner (apellido germánico) tiene un cierto acento alemán, y en función de los espectadores de la película decir alemán lleva a pensar, por asociación, en el racismo nazi). Obviamente este personaje también es testigo de la acusación. El coronel Fosgate es un militar, veterano de la Guerra Civil, que luchó en las líneas de la Unión, es jugador y bebedor, tal vez alcohólico, y aunque tiene ciertos recelos contra los negros, no es racista, y sabe valorar positivamente su capacidad como soldados. Además odia a los militares de oficina que no han ido al frente de guerra y que se dedican a dar órdenes desde sus despachos. A pesar de sus flaquezas es una persona íntegra, no es un títere y quiere impartir justicia permitiendo que Cantrell, como defensa, esclarezca los hechos Todas estas características son de nuevo muy adecuadas, verosímiles y uniformes. (Recordemos que el director del filme, Ford, conocía muy bien la historia de los Estados Unidos y los entresijos del ejército, pues él mismo había participado en la Segunda Guerra Mundial). El capitán Shattuck, que actúa como acusación en el consejo de guerra, está también perfectamente logrado como carácter. Es el prototipo del militar burócrata, ordenancista, arribista y corrupto, habituado a las triquiñuelas legales propias de los hombres alejados de la acción, que viven, mandan y ascienden entre cuatro paredes y que tanto odia el presidente del tribunal. Su tono de voz, sus miradas y todo su proceder destilan un profundo e inamovible racismo sureño.

Tom Cantrell, en cambio, es un joven prometedor, forjado en la lucha contra los indios y en el trato cotidiano con la tropa, por la que siente verdadera entrega. Es valiente, brillante y resuelto en sus decisiones y honesto y honrado en su proceder. Valora muy positivamente a los soldados negros y siente gran aprecio por Rutledge, ya que conoce sus virtudes castrenses. Su arrojo y su integridad le llevan a no tener prejuicios racistas y en su honradez decide defender al sargento, pues cree en su inocencia y en el valor que tienen las personas por sí mismas, con independencia del color de su piel. De nuevo estamos ante un personaje, un carácter, de una pieza. Parecidas cualidades podemos ver en Mary Beecher. Este carácter también es adecuado y verosímil. Ella se ha educado en el noreste de los Estados Unidos (pues ha estado ausente de su hogar durante doce años), luego no ha adquirido una moral

[98] Aristóteles. *Poética* 1454a. 1996, p. 267.
[99] Aristóteles. *Poética* 1454a. 1996, p. 269.

racista. Es valiente y decidida en determinadas circunstancias, pero delicada y compasiva en otras. Sus momentáneas discrepancias con Tom, respecto al trato que habría que darle a Rutledge cuando éste está prisionero, muestran una tensión entre Ética y Moral que ya hemos comentado, además de presentar la fortaleza de su personalidad. En esto de nuevo Ford se muestra como un gran "poeta clásico", pues opone al *deber moral* que tiene que cumplir el teniente Cantrell (prender a Rutledge y llevarlo al fuerte para que sea juzgado, además de combatir a los apaches), el *deber ético* que Mary, como mujer, encarna, pues ésta prioriza el curar las lesiones del sargento y atender con cariño a los soldados heridos[100]. Pero el director del filme, sin ser para nada feminista, no reduce el carácter que Mary simboliza a la exclusiva dimensión ética, ya que la señorita Beecher es resuelta, dice con claridad a Tom lo que ella piensa de Rutledge y defiende a éste durante el juicio con firmeza, sin melindrosas imposturas. Todo ello contrasta, como es evidente, con la conducta de Cordelia Fosgate. Es la pugna entre lo viejo y lo joven. Y es que Ford, y más aún en la época en la que rodó este largometraje, tiene una clara confianza en las jóvenes generaciones como elementos vertebradores de la regeneración moral de los Estados Unidos de Norteamérica.

Del personaje principal, Braxton Rutledge, como carácter, ya hemos dicho muchas cosas. Insistir de nuevo en que todo en él coadyuva a destacar su heroísmo. Desde la primera escena no cabe ambigüedad alguna y el propio infortunio que le aqueja sirve al efecto de subrayar su devoción por sus camaradas del Noveno, a los que intenta preservar de su momentánea desgracia y a los que constantemente recuerda con orgullo su deber. Cuando duda (cuando deserta), lo hace de forma humana, demasiado humana, pero rectifica todavía con mayor grandeza. Cuando es acosado por la acusación se emociona, rompe su pudorosa discreción y confiesa su digna identidad. Todos lo reconocen como héroe y los bisoños soldados lo engrandecen con sus sinceros e ingenuos relatos, considerándolo como el "soldado ideal". Es imposible que este carácter sea más bueno, adecuado y uniforme. Su verosimilitud sólo puede ser plenamente comprendida dados los propósitos confesos del director, a saber: presentar a un soldado negro como héroe.

Por último, y en esta cuestión que ahora tratamos, hasta personajes secundarios como el teniente Mulqueen, perteneciente a la oficialidad blanca, y el viejo y veterano sargento negro Matthew Luke Skidmore, están perfectamente logrados como caracteres. En el primero, ya lo dijimos en su momento, destaca su golfo cinismo que emplea para incordiar al coronel Fosgate. El segundo es relevante por su reposada sabiduría y actúa como una especie de "padre bonachón y consejero" de la joven tropa. La relevancia de éste queda clara cuando gracias a un hábil y sutil cambio de miradas con el teniente Cantrell, al final juicio (y que Ford subraya con precisión), la defensa atisba quién puede ser el verdadero culpable del doble crimen de violación y asesinato, justo cuando se presta a testificar Chandler Hubble, el cantinero del fuerte.

Por todo lo anterior hay que señalar que en esto también *Sergeant Rutledge* es una película ejemplar, ya que tanto los caracteres como el entramado de las

[100] Evidentemente la concepción de la mujer que tiene Aristóteles en nada se parece a la que John Ford nos presenta a través de Mary Beecher. Ésta actúa como una heroína en función de los valores éticos y morales (sobre todo estos últimos), que el director quiere destacar en el filme y que están orientados a dejar claro no sólo la inocencia de Rutledge, sino toda su dimensión heroica. Pero esto no enturbia el hecho de que *Sergeant Rutledge* cumple con los requisitos formales, que el estagirita pone como propios de los *caracteres*, de toda buena composición poética.

acciones obedecen a lo necesario o a lo verosímil[101]. Adviértase que lo más problemático, desde el punto de vista de la elaboración en el guión de un carácter (con todos los requerimientos positivos que Aristóteles describe), y de su ulterior puesta en escena, sería el porqué y el cómo de la violación de Lucy Dabney por parte del señor Hubble. Esto en la película obviamente no se nos muestra, permanece oculto, aunque sea un elemento esencial de todo el argumento. No obstante en el desenlace del filme queda clara la obsesión sexual de dicho personaje. Loca obsesión de la que nada sabíamos. Con esto Ford, además de crear un efecto de sorpresa en el público, lanza una mirada culpabilizadora sobre la bienpensante sociedad blanca, vinculando la cuestión del racismo a la de la obsesión sexual. Es la enferma sociedad blanca la que, obsesionada y sin percibir que el problema radica en ella misma, ve una amenaza en los negros y en su sexualidad, que refuerza más aún su odio racial. En este aspecto bastantes estudiosos están de acuerdo y nosotros no vamos a insistir más en ello.

Por otra parte (y seguimos siempre el marco de la *Poética*), el desenlace de la película surge de su misma acción, de la pieza misma, y en los hechos finales no hay nada irracional[102]. Si bien es cierto que uno puede preguntarse, ¿por qué se prestó el señor Hubble a identificar la cruz de Lucy cuando podía haberse callado y dejar que culparan a su hijo o al sargento? Recordemos que las pruebas (y nos referimos aquí a la chaqueta de caza con las iniciales CH), incriminan en principio, y según Cantrell, al hijo del cantinero, muerto por los apaches. Además la acusación, fiel a sus prejuicios racistas, continúa en cambio insistiendo en la culpabilidad de Rutledge. Hemos de suponer que no sólo Hubble pretende ocultar sus crímenes tras su hijo, al imputárselos a éste (como después recuerda la defensa), que al estar ya muerto nada puede demostrar, sino que siente aún más mala conciencia si además condenan a Rutledge. Tenemos que suponer también que esta mala conciencia es lo que mueve a Hubble, pero como advierte Cantrell (fruto del intercambio de miradas con el sargento Skidmore y del "*reconocimiento*" que de ahí brota), esto no es más que una sucia maniobra. El cantinero pretende aliviar en parte su conciencia, dados los delitos que ha cometido, logrando que absuelvan al sargento y haciendo que recaigan los crímenes sobre su fallecido hijo. Pero lo que pretende a la vez es que al reconocer él las características de la cruz, la pista de la chaqueta, que tiene unas iniciales que responden también a su nombre y apellido (y no sólo a los de su hijo), quede en segundo plano y no se tenga en cuenta. En definitiva Hubble se delata porque además no se decide a intervenir en el proceso más que al final (dando unas referencias de la cruz muy precisas, lo cual pone las cosas aún peor), cuando una pista lleva a pensar en su hijo y él cree que ya está a salvo de toda posible sospecha. Pretendiendo engañar a la defensa, que por otra parte no tiene muy clara la pertenencia de dicha chaqueta que se aporta como prueba (según vimos en las anotaciones de Cantrell), Hubble queda al descubierto. Su falso remordimiento de conciencia también queda manifiesto cuando él afirma que si no habló antes era por no adelantarse a los acontecimientos. Todo esto está orientado a resaltar la abyecta condición del cantinero y cuando es presionado por la defensa su confesión surge, excitada, fruto de su enfermiza obsesión.

Por nuestra parte entendemos que este complejo final del filme muestra la inteligencia de Ford a la hora de encajar todas las piezas de la trama. Pensamos también que todos estos circunloquios de tipo psicológico, sobre las intenciones

[101] Aristóteles. *Poética* 1454a. 1996, p. 271.
[102] Aristóteles. *Poética* 1454b. 1996, p. 271.

y cualidades morales del verdadero culpable, están orientados a presentar la obsesión sexual de una comunidad blanca que nutre de estos reprimidos sentimientos su manifiesto racismo.

Si nos fijamos ahora en las clases de *reconocimiento*, tal y como Aristóteles las expone, vemos que el filme que estudiamos está también bien servido de estas cualidades. En lo referente al *reconocimiento por medio de señales* (y de señales externas del modo como las refiere el estagirita),[103] tenemos otra vez que recordar la crucecita de oro que llevaba al cuello la difunta Lucy Dabney y la chaqueta de caza de los Hubble. La crucecita, y después en menor medida la chaqueta, son dos hilos conductores de toda la subtrama judicial de esta película. En primer lugar la cruz es reconocida por Cordelia (a través de la foto de Lucy), y el retrato es presentado como prueba, por la acusación, en los cargos que se siguen contra Rutledge. Los espectadores del filme vemos en un plano el inserto de la foto de la chica (sujetada por una mano de Cordelia), en la que se aprecia dicha cruz (de 33' 17" a 33' 19" si cronometramos el largometraje). Además en la evocación de la señora Fosgate, en la que recuerda que vio viva por última vez a Lucy en el almacén del fuerte, también percibimos que la chica lleva la citada cruz al cuello (por ejemplo de forma muy clara en los primeros planos que van de 34' 33" a 34' 37", de 34' 42" a 34' 47" y de 35' 23" a 35' 31"). Siguiendo con esta pista, durante la declaración del doctor Eckner (cuando captamos en su evocación cómo inspecciona los cadáveres del Mayor y de su hija), vemos que él reconoce que en el cuello de Lucy hay una especie de corte, que en el fondo no es tal, y que no se debe a la estrangulación. En este momento Cantrell, que también está en el lugar de los hechos, le pide al médico que le pase un retrato que hay en una mesita al lado del cuerpo de la chica. El teniente, al ver la fotografía, reconoce que la cruz que Lucy llevaba le ha sido arrebatada, lo cual explica la causa de la señal en el cuello del cadáver que acaba de percibir el doctor. De esta forma de nuevo vemos un inserto del retrato (entre 44' 13" y 44' 20") en el que se aprecia la cruz. Sobra decir que es el mismo retrato que ha reconocido Cordelia y que está en manos del tribunal como prueba judicial.

Con estos insertos el director implica directamente a los espectadores en el *proceso de reconocimiento* del verdadero culpable, que posteriormente tendrá lugar al final de la película, es decir en su desenlace. Digamos también de pasada que breves momentos antes hemos visto a Cantrell examinar el revólver de pequeño calibre que empleó el Mayor contra el presunto agresor de su hija. Se dictamina que ha sido disparado dos veces. Este elemento de reconocimiento afecta directamente al sargento Rutledge (al que ya hemos visto herido en la estación de Spindle). Además, y sin subrayarlo en exceso, queda claro que Mary se da cuenta de que su herida no es un corte producido por un arma blanca de los apaches, lo cual queda confirmado pues el sargento afirma, diciendo la verdad, que se debe al disparo de un arma de fuego. Hasta ahora vemos entonces cómo el director del filme, cada vez que quiere subrayar un elemento de reconocimiento, lo inserta unos breves segundos en primerísimo plano.

Siguiendo con estas señales también hay que recordar que Cantrell, cuando apresa a Rutledge en la estación, también percibe que las leves heridas que éste tiene se deben a dos disparos. Esto queda claro pues de nuevo el sargento, diciendo otra vez la verdad, reconoce los hechos fruto de los cuales resultó

[103] Aristóteles. *Poética* 1454b. 1996, p. 273.

muerto el Mayor Dabney. Mas, continuando con la pista de la crucecita de oro de Lucy, vemos ahora cómo el teniente, en su evocación cuando declara llamado por la acusación en el juicio, busca algo "que todavía no ha encontrado", ni en la estación ni después, cuando, él, Skidmore y Moffat, registran el cadáver mutilado y casi irreconocible de Chris Hubble, el hijo del cantinero (del que los espectadores también se pueden acordar pues entre los despojos están los restos de su camisa roja, la misma que llevaba en el fuerte cuando lo vimos conversar con la chica). Parece así evidente que lo que busca Cantrell en la bolsa de tabaco, del muchacho muerto por los apaches, es la cruz de Lucy. De esta forma el proceso de reconocimiento, a partir de la cruz como señal, se va encadenando. Pero como veremos esta señal entronca con la acción general y con la peripecia en la que quedará patente el heroísmo de Rutledge. Por eso esta forma de *reconocimiento* (como señala Aristóteles) es aún mejor[104]. Ciertamente y en la declaración de la señorita Beecher, que sube ahora al estrado llamada por la defensa, vemos que, tras la vuelta del sargento Rutledge y después del segundo enfrentamiento con los indios, el teniente inspecciona la zona de combate a la mañana siguiente y ve a un apache muerto en la refriega que lleva una crucecita enganchada en el pañuelo de su cabeza. En ese momento Cantrell requiere la presencia de la señorita, que acompañada por dos soldados se acerca a donde está él y el cadáver del indio. El teniente le muestra la cruz y le pide que recuerde que vio quitársela a un apache muerto. Otra vez aquí John Ford introduce un inserto de la brillante cruz de oro (en 1hora 32' 45" a 1 hora 32' 48"). Así el director pone un eslabón más en el proceso de *reconocimiento* que llevará a la parte final de la película, en la que será desenmascarado el verdadero culpable de la violación y muerte de Lucy Dabney. Además aunque Cantrell manifiesta desconocer todavía la relevancia que pueda tener la cruz, respecto a los hechos ocurridos en el fuerte, los espectadores entendemos de alguna forma que esa crucecita es la misma que, bien a través del retrato de Lucy, bien viendo a la propia chica llevarla colgada, se ha mostrado en todas las escenas anteriores en las que aparece. De esta forma los insertos visuales de la cruz son eslabones que actúan como *iconos de reconocimiento*, para que el espectador del filme no pierda el hilo de una de las pistas principales de la subtrama judicial de la película.

Asimismo todo lo anterior encaja en el tercer tipo de *reconocimiento* del que habla Aristóteles, el que se produce por medio del *recuerdo*[105]. No hay que olvidar que, como ya hemos indicado, la parte de *western* del largometraje se presenta a partir de las evocaciones de los testigos en el juicio contra el sargento Rutledge. Así, y a pesar de la autonomía que ejerce John Ford en los flashbacks, pues introduce elementos que no han podido percibir los testigos, lo cierto es que casi todo lo que hemos visto sobre la crucecita de oro es a través del recuerdo que hacen los personajes al declarar. En esto hay que incluir también el hallazgo de la chaqueta de caza, que llevaba puesta el mismo apache que tenía la cruz de oro, y que el teniente manda recoger. Además, como advierte un soldado al dársela a Cantrell, dicha chaqueta tiene grabadas las iniciales CH (lo cual de momento los espectadores apenas lo podemos ver). Como sabemos esto pertenece a la evocación final de Mary Beecher (de 1 hora 33' 42" a 1 hora 33' 51"). Este nuevo elemento, la chaqueta, será también una importante señal de reconocimiento.

Llegamos ahora a la parte final de la película, donde toda la acción se centra en la sala en la que se celebra el Consejo de guerra. Sucede también que en el

[104] Aristóteles. *Poética* 1454b. 1996, p. 273.
[105] Aristóteles. *Poética* 1454b-1455a. 1996, p. 273 y 275.

desenlace del filme vamos a ver en escena varios razonamientos. Esto es muy relevante, pues para Aristóteles la cuarta clase de *reconocimiento* es la que se produce mediante un *razonamiento*[106]. Así tenemos que las reflexiones que en voz alta efectúa Cantrell, delante del tribunal y con la sala otra vez abarrotada de público, están orientadas a determinar la autoría de la violación y muerte de Lucy Dabney. El teniente, para defender a Rutledge, presenta la crucecita de oro y la chaqueta de caza, con las que se encontró tras el combate con los apaches. A partir de aquí establece una serie de razonamientos. En ellos explica que la crucecita de oro es la que pertenecía a Lucy y que la chaqueta, con las iniciales CH, era la del hijo del cantinero. De estos hechos concluye, razonando, que fue Chris Hubble el que violó y mató a Lucy y que ni el mismo padre del chico, el señor Hubble, presente también entre el público, puede decir dónde estaba su hijo cuando se produjeron los crímenes. (Así se explica también la segunda muerte, cuestión que expone Cantrell con firmeza previamente, ya que cuando entró Rutledge en el alojamiento del Mayor Dabney para informarle, como era su deber, de las incursiones indias, vio a la chica muerta desnuda y al ir a cubrirla, por piedad, con un sarape, su padre vio la escena. Éste, ciego de ira, disparó primero sobre el sargento dos veces, hiriéndole gravemente. Rutledge, en defensa propia, tiró después y el Mayor resultó muerto). Frente a todo esto la acusación pretende desmontar estas pruebas, mezclando la cruz con otras iguales a las que también se les ha roto la cadena, lo cual imposibilita su identificación. El capitán Shattuck razona también que la chaqueta encontrada sobre el apache muerto puede pertenecer a otros granjeros, que también tienen nombres y apellidos que empiezan por CH y que igualmente fueron saqueados por los indios.

Asimismo otro elemento de reconocimiento es el razonamiento que sobre el papel hace Cantrell (y que ya hemos dibujado líneas arriba), pues se da cuenta de que la chaqueta es demasiado larga como para haber pertenecido al chico, que no era muy alto. Esto constituye otra señal inequívoca de reconocimiento y por eso Ford de nuevo introduce un inserto, en el que se ve lo que escribe el teniente (en el filme va de 1 hora 40' 55" a 1 hora 41' 13"). Además esto queda todavía más reforzado por el primer plano en el que el sargento Rutledge observa, con sorpresa, lo que está escribiendo Cantrell y gira su desconcertada mirada hacia él. En este aspecto, y todo ello mientras está hablando el capitán Shattuck que casi ridiculiza las pruebas presentadas por la defensa, John Ford se muestra también como un consumado maestro, pues pasa del plano medio (en el que se ve al sorprendido sargento y al teniente escribiendo), a los insertos en primerísimo plano, para captar así la máxima atención de los espectadores del filme y llevarlos, de la mano, al desenlace de la película, en el que se descubre al verdadero culpable.

A este tenor también hay que resaltar el falso razonamiento que sugiere al espectador la súbita intervención del señor Hubble (y de este tipo de *reconocimiento* también trata Aristóteles[107]). Recordemos que unos instantes antes hemos visto el agrio enfrentamiento que ha tenido lugar entre el capitán Shattuck y el teniente Cantrell. Quien acusa pretende desmontar las pruebas presentadas por la defensa, pero además se extiende en falaces razonamientos sobre la condición de "muchacho blanco" del difunto Chris Hubble; falacias que nada tienen que ver con los hechos que se juzgan. La acusación muestra una vez más que tiene un profundo odio racial, pues finalmente llama "negro" (en sentido despectivo), al sargento Rutledge, al que señala constantemente de

[106] Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996, p. 275.
[107] Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996, p. 275.

forma humillante con su enguantada mano blanca. Tras la enérgica reacción de Cantrell, que pone en duda la legitimidad del tribunal si es que se va a juzgar a un hombre por el color de su piel, el comandante Fosgate actúa también con energía y pone orden. Deja claro que el objetivo del consejo de guerra es impartir justicia. Si se podía albergar alguna duda sobre este carácter, el del personaje de Otis Fosgate, queda ahora despejada. Adviértase que el comandante se alegró en una escena anterior, mientras los miembros del tribunal se relajaban jugando al poker, de que nadie hubiese hecho mención al color de la piel del acusado. El capitán Shattuck acaba de romper esta norma no escrita y debido a esto la mirada de rechazo del presidente del tribunal es muy clara, pero éste también se sorprende por la reacción de Cantrell, por eso no piensa tolerar que se ponga en duda la legitimidad de la corte que él preside. Tras considerar el comandante Fosgate que todo gira en torno al problema de si la crucecita de oro, aportada por la defensa, es o no la que llevaba al cuello Lucy Dabney y al ir a referirse a la chaqueta, es cuando se decide a intervenir el señor Hubble.

Éste, interrumpiendo al presidente del tribunal, se levanta de entre el público y afirma que puede reconocer la cruz de Lucy, aunque esté mezclada con las otras, y da unos detalles muy característicos de la misma (por ejemplo que tiene una marca en la parte inferior del travesaño, "*under the crossbar*" —en la versión original—, que la propia chica descubrió y que se la vendió al Mayor Dabney por el decimosegundo cumpleaños de su hija). Todo esto sorprende mucho a la defensa y Ford nos lo subraya con un primer plano del teniente Cantrell. Además de nuevo queda patente el estrecho legalismo de capitán Shattuck, pues protesta por esta súbita intervención, ya que lo que dice Hubble no constituye un testimonio y éste no ha prestado juramento. También queda clara la voluntad de esclarecer la verdad que tiene el comandante Fosgate, puesto que le pide que suba a declarar, cortando así enérgicamente a la acusación. El tribunal y la defensa comprueban que es cierto lo que ha dicho Hubble, sobre la señal en la cruz, y en un plano medio el director del filme vuelve a reflejar la sorpresa de Cantrell. Con esta alternancia de primer plano y plano medio, con alta carga emocional, el director atrae la atención de los espectadores, para conducirlos así hacia el descubrimiento del verdadero culpable en el desenlace de la película.

Una vez sentado el señor Hubble en el estrado vemos un perfecto juego de *reconocimiento*, que Ford nos presenta con un intercambio de miradas a través de dos primeros planos. Primero vemos al sargento Skidmore quitarse lentamente las gafas y mirar con extraña atención al testigo, como si tratara de recordar algo (entre 1 hora 46' 10" y 1 hora 46' 15"), seguidamente (de 1 hora 46' 16" a 1 hora 46' 21") reparamos en que el teniente Cantrell mira con sorpresa a Skidmore y, girando levemente la cabeza, vuelve su vista también hacia el testigo. En estos once segundos del filme está la clave de todo el final de *Sergeant Rutledge*, en el que se desenmascara al verdadero responsable de la violación y muerte de Lucy Dabney. Cantrell, que ya albergaba dudas sobre la pertenencia de la chaqueta y que ha visto, asombrado, que el señor Hubble reconoce la cruz de Lucy cuando previamente no había dicho nada, se centra ahora sobre éste como principal sospechoso. Es como si hubiese leído en la mirada inquisitiva de Skidmore lo que le faltaba para estrechar su cerco sobre el verdadero culpable. Y en esto no hay que olvidar que, la noche en la que se produjeron los crímenes, Skidmore estaba presente en fuerte Linton (como sabemos por la evocación del doctor Eckner), y pudo ver algo que hasta ahora había mantenido en secreto, bien por no estar totalmente seguro o porque, dada su condición de soldado negro, no puede denunciar a un hombre blanco.

De nuevo, en lo que acabamos de describir, la maestría del director opera con total precisión. Esta precisión se muestra también en el hecho de que Cantrell, al comenzar a interrogar a Hubble, le pregunta por qué en el fuerte dijo que no era capaz de identificar la cruz de Lucy. (Recordemos aquí que el juicio no se celebra en el mismo fuerte, sino en el cercano Cuartel General del Ejército en el Departamento Suroeste de los Estados Unidos, cosa que vimos al empezar el filme. Además hay que mencionar que la defensa presentó veintisiete certificados de personas que sí habían reconocido la cruz como la perteneciente a Lucy Dabney).

Vemos ahora cómo el señor Hubble se va a delatar más aún, en parte, porque reconoce que culpabilizar a su hijo habría sido adelantarse a los acontecimientos y, en parte también, porque confiesa que no puede permitir que cuelguen al sargento por algo que hizo su chico, al que ya no puede perjudicar diciendo la verdad por estar muerto. Estas expresiones forman parte de lo que Aristóteles llama *reconocimiento compuesto*[108], que es el que nace de un falso razonamiento sugerido al espectador. Frente a esto lo que va a hacer Cantrell, para descubrir y demostrar la culpabilidad del señor Hubble, es ir acorralándolo con preguntas, enfrentándole con sus contradicciones, estableciendo para ello razonamientos verdaderos. El cantinero se enfrenta a la evidencia después de describir, ya anonadado y descompuesto su semblante (cosa que se percibe muy bien por su lenguaje en la versión original del filme), cómo cree que su hijo le arrancó la cruz a Lucy después del doble crimen. El teniente lo ha descubierto en su trampa. Cuando la defensa le dice que se ha apresurado a identificar la cruz, al ir el comandante Fosgate a mencionar la chaqueta, el cerco argumental se ha cerrado definitivamente sobre él. Sólo queda pues el reconocimiento final para demostrar su autoría en los crímenes. Además está claro que pretendía despistar y engañar al tribunal ocultándose tras su hijo. Tres perfectos razonamientos más y todo habrá concluido. De nuevo interrogado, esta vez sobre su nombre, se aclara que las iniciales CH, las que están en la chaqueta, también son las suyas (pues se llama Chandler Hubble), además (y aquí se anudan y toman verdadera relevancia argumental las dudas que tenía Cantrell sobre la talla de la chaqueta y su pertenencia), dicha prenda es demasiado grande como para ser de su difunto hijo, que no era muy alto. Cuando el teniente le manda que se levante para probarse la chaqueta Hubble se delata definitivamente. Ocultándose otra vez más tras su hijo afirma que él nunca dijo que la prenda no fuera suya y que Chris debió de coger la primera chaqueta que encontró. Cantrell le acusa, con energía, de haber sido él quien puso la cruz en uno de los bolsillos de la chaqueta que Chris se llevó y de pretender ocultar sus delitos detrás del cadáver del chico. El teniente sigue presionándole, preguntándole por qué lo hizo, hasta que Hubble se derrumba definitivamente y, con exaltada excitación, confiesa sus crímenes y el móvil sexual que le obsesiona y atormenta.

Sobre todo esto cabe decir que estamos ante un *reconocimiento* final que, en parte, surge de forma verosímil de los hechos mismos, entendiendo aquí por "hechos" el conjunto encadenado de pistas referentes a la crucecita de oro y a la chaqueta de caza, y que Ford ha ido subrayando convenientemente para que los espectadores de la película sigamos el hilo argumental hasta el final. Pero también es cierto que la culpabilidad de Chandler Hubble sólo se puede percibir a partir de los razonamientos establecidos por la defensa. Razonamientos que se desarrollan no sólo a partir de las dos pistas (y de las dudas que el teniente Cantrell tiene sobre las mismas), sino de forma principal, y más aún en el

[108] Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996, p. 275.

desenlace del filme, que se ejercitan sobre los falsos razonamientos de Hubble, que intenta enmascarar sus delitos. Es decir son los perfectos razonamientos de Cantrell, que sintetizan las dos pistas con las maniobras argumentales (también expresadas en el lenguaje), del cantinero del fuerte, los que logran que éste se hunda y confiese. De esta forma el reconocimiento tiene un doble efecto. No sólo mostrar al autor de los crímenes sino dejar claro que el teniente Cantrell, además de ser un buen militar, es un individuo de una inteligencia excepcional, que contrasta con la inflada retórica vacía y racista del capitán Shattuck. También por esto hay que afirmar que estamos ante una compleja película de tesis en la que John Ford toma partido. El constante juego de alternancias y oposiciones así nos lo demuestra. Además queda claro que el teniente Cantrell, que aprecia y conoce a los soldados con los que convive, es un gran observador, pues de ahí se deduce que la mirada de Skidmore, que él capta, le sea tan reveladora.

Si proseguimos con la pauta aristotélica hemos de recordar que, para el estagirita, la acción debe de complementarse, en sus efectos, gracias al lenguaje, conservando siempre en lo posible la escena ante la vista. Además se ha de aportar el complemento de los gestos, pues de un modo realista conmueven más los que están apasionados, y agita el que está agitado y enoja el que está enojado[109]. A este tenor hay que decir que respecto a estos parámetros también John Ford se muestra como un perfecto clásico. Ya hemos tratado líneas arriba sobre los caracteres, sus cualidades y la verosimilitud de los mismos. Por eso hay que insistir de nuevo, aunque sin extendernos, en que el lenguaje, la entonación, los gestos y la indumentaria de los personajes se adecuan a la acción y al perfil moral que, en cada caso, Ford quiere que captemos. Así por ejemplo el lenguaje de Cordelia Fosgate, que saca conversaciones ridículas mientras está siendo interrogada y olvida constantemente la cuestión sobre la que es preguntada, se complementa con sus gestos ñoños y con su forma de vestir, de rosa y llena de lacitos, como si fuera una jovencita en edad de cortejar. El lenguaje del capitán Shattuck, repleto de formulismos legales y con una entonación presuntuosa y tan llena de soberbia, se refuerza con sus gestos, por ejemplo de falsa delicadeza, cuando interroga a Cordelia, o de odio sin medida, cuando acosa al sargento Rutledge. La mano acusadora, enfundada en un guante blanco impoluto, es un gesto relevante de la acusación, al señalar de forma humillante hacia el rostro del sargento negro. El director del filme utiliza aquí el encuadre, y por supuesto la fotografía, para resaltar este matiz. El lenguaje del coronel Fosgate es el apropiado a un hombre de su condición: un militar experimentado que no se anda por las ramas, al que no le gusta el exceso de retórica legal y que a duras penas puede soportar a su esposa. Los gestos con los que pide "agua", queriendo decir "whisky", son también muy significativos. El lenguaje (la entonación) y los ademanes del teniente Mulqueen son los apropiados al cinismo de este personaje. Hay que resaltar de nuevo la emoción conmovida que transmite la confesión de Rutledge después de ser acosado por la acusación. Evidentemente Ford pretende que los espectadores del filme nos sintamos impresionados por la sinceridad y honradez de este personaje. Cuando hay en Braxton Rutledge algún gesto de brusquedad pronto queda claro, por sus propias palabras, que se debe a que es sargento de primera desde hace muchos años y a que está acostumbrado a tratar y adiestrar con reciedumbre a la tropa.

[109] Aristóteles. *Poética* 1455a. 1996, p. 277.

Igualmente la dimensión heroica del sargento queda subrayada por su magnífica figura y por su sosegado y aguerrido porte, cuando supervisa majestuoso el campamento nocturno. Ya hemos dicho también que el lenguaje de los soldados (y su entonación) es el propio de chicos sureños, pueblerinos, que proceden del mundo de la esclavitud. Incluso percibimos por los gestos y las dubitativas palabras de Chandler Hubble, cuando es llamado para declarar en el estrado, la contenida intranquilidad de este personaje, que pronto va derrumbarse emocionalmente confesando enloquecido el móvil sexual de sus crímenes. La fortaleza, firmeza, generosidad y en definitiva honradez del teniente Cantrell también se ven corroboradas por su lenguaje. Lo mismo cabe decir de la señorita Beecher, que es lo suficientemente resuelta como para expresar de forma sincera sus apreciaciones sobre Rutledge. Además en el juicio deja muy claro que tanto ella como el teniente le deben la vida al sargento.

Respecto al lenguaje del sargento hay que subrayar con énfasis (aunque ya ha sido expuesto en este capítulo), que, cuando es acosado por el fiscal dado que pensó en desertar y después vuelve con mayor heroísmo, él dice de sí mismo, emocionado, que no quiere ser "un negrata que vaga por los pantanos". Es decir Rutledge se llama a sí mismo "*nigger*", o lo que es lo mismo "negro o negrata" en sentido claramente despectivo. Pero lo hace para negar con rotundidad esta condición que lo vincularía con la esclavitud, pues lo que afirma con determinación y dignidad es que él es un soldado del Noveno de Caballería y que éste es su hogar, su verdadera libertad y su propia estimación. Este claro juego lingüístico expone una de las tesis principales del filme. El heroísmo y la dignidad de Rutledge, y del resto de la tropa negra, son indisociables de su pertenencia al ejército de los Estados Unidos.

Por todo lo que acabamos de exponer, respecto a los gestos o ademanes de los personajes y a su expresión lingüística, entendemos que Ford, además de perfeccionar mucho el guión, hizo una buena dirección de actores (y no olvidemos que cuando Aristóteles se refiere a esta cuestión está pensando en la representación de la tragedia ante un público). Los biógrafos del director suelen decir que para adiestrar al actor Woody Strode, que da vida al sargento Rutledge, Ford utilizó las viejas técnicas y trucos del cine mudo[110].

En otro orden de cosas señala Aristóteles que en toda composición (sea un drama o una epopeya), el argumento ha de esbozarse de forma general, para desarrollarlo después y añadirle los episodios. El estagirita pone como ejemplo la trama de la *Odisea*, que puede contarse en unas pocas líneas, siendo todo lo demás episódico[111]. Aplicado al caso que nos ocupa el argumento principal de *Sergeant Rutledge* ya queda esbozado desde las primeras secuencias de la película, pues pronto sabemos que se va a celebrar un consejo de guerra en el que será juzgado el sargento de primera Rutledge, soldado negro del Noveno de Caballería, al que se le acusa de haber dado muerte a un superior, el Mayor Dabney, y de haber violado y asesinado a la hija de éste. Todos los episodios posteriores (evocados a través de los testigos y que vemos mediante flashbacks), desarrollan la acción que lleva a exculpar al sargento, mostrando su heroísmo. Además se descubre al verdadero culpable de la violación y muerte de Lucy Dabney, gracias a elementos (pistas) que surgen de la acción y a los razonamientos de la defensa durante el proceso. Queda claro también que el

[110] Eyman, S. 2001, p. 468. McBride, J. 2004, pp. 665-666. En su autobiografía Woody Strode reconoce su deuda como actor con Ford. Strode, W. Young, S. 1990, C. VIII., pp. 191-204.

[111] Aristóteles. *Poética* 1455a-1455b. 1996, pp. 277, 279.

sargento Rutledge mató sin pretenderlo al Mayor, al disparar en defensa propia después de que éste le hiriese dos veces.

Dado lo anterior en este aspecto también cabe decir que John Ford es un clásico, pero sospechamos que igualmente lo es en lo que atañe al "nudo" y al "desenlace" del filme. Hay aquí que recordar que para Aristóteles toda tragedia consta de estos dos elementos esenciales. "Los hechos externos a la trama y, con frecuencia, algunos de la misma, constituyen el nudo; el resto es el desenlace. Llamo nudo a la parte que va desde el comienzo hasta el momento a partir del cual tiene lugar el paso de la felicidad a la desdicha o de la desdicha a la felicidad; desenlace a la parte que va desde el comienzo del cambio hasta el fin de la tragedia"[112]. Respecto a la película y su nudo hay que indicar que una vez establecido el argumento, y si exceptuamos del mismo el final que precisamente forma parte del desenlace, todos los episodios importantes del filme se orientan, tras presentar a los principales personajes protagonistas, a seguir la pista de la crucecita de oro que le fue arrebatada a Lucy, a lo que se sumará después el hallazgo de la chaqueta de caza que lleva grabadas las iniciales CH. Además a través de la acción y de la peripecia (y mencionamos aquí las luchas con los apaches), vemos la heroica pero humana dimensión del sargento Rutledge. Al final, después de que quede manifiesto su heroísmo, las pistas llevan, en el juicio, a pensar en el joven Chris Hubble, como el posible culpable de la violación y muerte de Lucy Dabney. Sin embargo la acusación, que sigue acosando al sargento y atribuyéndole los crímenes, intentará de forma falaz desmontar las pruebas presentadas por el teniente Cantrell.

Con esto, y seguimos de cerca a Aristóteles, hemos desplegado el nudo. Queda claro, y ya lo hemos sugerido tratando otros asuntos, que todo lo evocado por los testigos en el proceso, y que nosotros vemos en los flashbacks, son episodios pertenecientes a dicho nudo. Así pues la parte de *western* que tiene este filme obedece a una doble finalidad argumental: por un lado seguir la pista de la crucecita de oro de Lucy y presentar la chaqueta de caza que, en el desenlace, será también un indicio esencial para desenmascarar al verdadero responsable de los crímenes. El hecho de que tanto la cruz como la chaqueta con las iniciales CH se encuentren sobre el cadáver del mismo apache, aúna estos dos elementos y hace que se vinculen ambos con Chris Hubble, pues en una secuencia o episodio anterior vemos que los soldados se topan y reconocen los calcinados restos del chico, muerto por los indios un día antes. La segunda finalidad a la que nos referimos es la de presentar al sargento Rutledge como un soldado heroico lleno de virtudes. Esto además contrasta con el clima de racismo que se vive, en parte, en la sala del juicio, y es una realidad, en el nudo, totalmente antagonista con la actitud de odio, desprecio racial y acoso furibundo del que hace gala el capitán Shattuck cuando interroga al sargento. Evidentemente éste, el soldado ejemplar, no ha podido ser el que ha cometido los horrendos delitos que se le atribuyen.

Llega ahora el desenlace, en sentido aristotélico, y Ford lo introduce con maestría, de forma que va en aumento, *in crescendo*, con una transición sin estridencias. Así se mantiene además la expectación y el suspense. Y esto último en dos sentidos posibles. Por un lado la atenta curiosidad que tiene el tribunal y el público presentes en la sala del juicio, y por otro, como es obvio, el que afecta hasta el final a los espectadores del filme. Se ensamblan aquí múltiples piezas y elementos de *reconocimiento*. Las pistas presentadas por la defensa, crucecita y chaqueta, señalan a Chris Hubble como culpable, y el propio Cantrell sostiene esta tesis. Es ahora cuando vemos los agudos

[112] Aristóteles. *Poética* 1455b. 1996, p. 281.

razonamientos del teniente, incluyendo anotaciones sobre el papel y miradas inquisitivas, que apuntan hacia una nueva sospecha. La intervención de Chandler Hubble que se presta, ya de forma inoportuna, a reconocer la cruz, cuando el presidente del tribunal va a centrarse en la chaqueta, desencadena la parte final del desenlace, en la que él, el señor Hubble, cae en su propia trampa, pues sus falsos propósitos, ocultar sus crímenes haciendo que se los atribuyan a su hijo muerto, son desenmascarados por la sagacidad del teniente. La superior inteligencia de Cantrell envuelve y resuelve el caso, ya que al presionar emocionalmente al cantinero del fuerte, éste, que se siente descubierto, confiesa su doble crimen.

Por consiguiente, después de todo esto, hay que subrayar que Ford se gana el aplauso no sólo por el nudo, sino también por el desenlace[113]. Y es que el director no deja ningún cabo suelto. Así, y como cierre de *Sergeant Rutledge*, retoma la relación amorosa (presente a lo largo de toda la obra), entre Mary Beecher y Tom Cantrell. Resuelto el caso y rehabilitado el sargento de primera, que desfila orgulloso y marcial con sus hombres mientras saludan risueños a la enamorada pareja, ésta sella su amor, pues Tom le dice a Mary la misma frase que cuando se vieron por primera vez: "*Mary, eres la chica más bonita que he conocido y no olvides que te lo he dicho*". Este final es típicamente fordiano y supera con mucho al de la narración de Warner Bellah. Se trata pues de una evidente circularidad poética. Además es de destacar aquí la tímida actitud de Mary, que espera solícita y reservada a que su enamorado vuelva a declararle sus sentimientos. Dicho comportamiento choca con su decidida y valiente declaración en favor de Rutledge durante el proceso, y es que en el filme este personaje femenino es bastante complejo y está lleno de ricos contrastes, para poder servir así a la complicada trama que Ford desarrolla. También en esto el director sigue un patrón muy clásico, pues después de que caiga en desgracia el culpable, ya que el señor Hubble se muestra enloquecido, la joven pareja ve su amor consolidarse, y ello tras superar las duras pruebas a que ha sido sometida.

Asimismo las peripecias y las acciones de esta película consiguen el efecto deseado, pues lo que vemos en los flashbacks (en lo que atañe a las tomas de exteriores), permite presentar los importantes hechos de armas del Noveno de Caballería y la bravura y heroísmo de Braxton Rutledge. Este efecto trágico (y también los sentimientos humanitarios)[114], tiene su paralelo en el juicio, en la emotiva, pero honesta y decorosa, reacción del sargento frente al acoso del capitán Shattuck. Sobre todo lo referente a las pistas, su reconocimiento en sucesivas etapas y cómo se evalúan en la parte final del juicio, llevando a descubrir al verdadero culpable de los crímenes, ya hemos dicho bastante y no vamos a repetirlo. En todo caso hay que subrayar también que el coro, y podríamos denominar así a los actores más secundarios que participan de forma conjunta y proporcional en la acción, realza el conjunto de la obra de forma evidente, destacando en esto los momentos cómicos del filme, lo cual además es muy fordiano.

En otro orden de cosas hay que recordar que todo lo que en la película se comunica por medio del lenguaje de los caracteres, y que manifiesta su pensamiento, está también perfectamente logrado[115]. Es decir hay una magistral

[113] Aristóteles. *Poética* 1456a. 1996, p. 281.

[114] Aristóteles. *Poética* 1456a. 1996, p. 283.

[115] Recordemos que es "*carácter* aquello conforme a lo cual decimos que los personajes son de una determinada calidad, y *pensamiento* aquellas expresiones por medio de las cuales los personajes demuestran o explican algo". Aristóteles. *Poética* 1450a. 1996, p. 239.

adecuación. Esto lo hemos constatado trabajando sobre la versión original del filme y fijándonos mucho, además de en las expresiones y giros lingüísticos de los personajes, también en la entonación de los mismos. Y así por ejemplo, aunque ya lo hemos mencionado varias veces, hemos de recordar que la ñoñería de Cordelia está presente no sólo en su atuendo y en sus ademanes, sino sobre todo en su lenguaje (giros, expresiones y entonación). Lo mismo cabe decir del cinismo del teniente Mulqueen o de la arrogante y despectiva suficiencia, teñida de profundo racismo, del capitán Shattuck. En concreto este personaje secundario está muy bien logrado, pues además de lo que depende del guión, de sus diálogos llenos de retórica efectista, manipuladora y que destila odio racial, también es necesario destacar la entonación que logra darle el intérprete, el actor de carácter Carleton Young. Lo mismo cabe decir del lenguaje de Rutledge, que muestra una profunda devoción por el Noveno y una fiel obediencia de las ordenanzas militares incluso en los momentos más críticos. En consonancia con esto su entonación es enérgica, incluso severa, apropiada a un personaje recio y aguerrido.

Por otra parte hay elementos que Aristóteles trata en la *Poética* (como las partes de la dicción o el estudio de los nombres simples y compuestos), que, evidentemente, no tienen una traducción directa, tal cual, en el mundo del cine. Igualmente hay componentes propios de la técnica y del arte cinematográfico, como la fotografía, la iluminación, la planificación de los encuadres y de las secuencias, etc., que también desbordan el marco de la tragedia clásica, tal y como la concibió el estagirita. No obstante estos factores propios del cine, en la película que estudiamos, también se pueden entender desde la perspectiva de la *adecuación*.

Así, por ejemplo, todos los estudiosos de *Sergeant Rutledge* reconocen que la fotografía y la iluminación que utiliza Bert Glennon (en consonancia con lo que Ford quería transmitir), están empleadas para acentuar el claustrofóbico dramatismo del juicio[116]. También la luz que modela el busto de Woody Strode, en su caracterización como el sargento de primera Braxton Rutledge, está pensada para realzar su hercúleo aspecto, dando volumen a su soberbia compostura. Además la fotografía usada en las tomas de la Caballería intenta imitar, en lo posible, las tonalidades de los cuadros que, sobre el mismo tema, pintara Remington. En definitiva todos los componentes que intervienen en la factura de esta obra están calculados para resaltar el conjunto de la trama y para comunicarla eficazmente. El clima opresivo del Consejo de guerra, que parece sacado de una película de terror (cosa que también algunos han subrayado), contrasta con los espacios abiertos de la parte *western* de este filme. Asimismo la música y el espectáculo son también adecuados al fin que la película persigue. Aquí hay que recordar que la marcha que introduce y cierra esta obra, titulada *Captain Buffalo*, es una mitificación heroica del soldado negro ideal. Por eso refuerza el elemento más esencial del filme, a saber: presentar al sargento Rutledge como un héroe y como protagonista de las gestas de armas del Noveno de Caballería. Para ello se vale de la leyenda, también mítica, de los *Buffalo Soldiers*.

Tenemos en cuenta también lo siguiente: "Pertenece en cambio al pensamiento todo aquello que debe comunicarse por medio del lenguaje. Sus partes son la demostración, la reputación, la excitación de las pasiones, como la piedad, el temor, la ira y otras parecidas, y finalmente las exageraciones y atenuaciones". Aristóteles. *Poética* 1456a-1456b. 1996, p. 285.

[116] Así Eyman, S. 2001, p. 470. Eyman, S. y Duncan, P. 2004, p. 163. Véanse los capítulos dedicados a la ficha técnica y a la crítica de la película.

Finalmente hay que recalcar que las pocas veces en las que es el propio Ford el que interviene, en lo que están recordando los personajes que testifican en el juicio, lo hace para subrayar, de forma clara y vigorosa, un aspecto importante o para recoger unos determinados hechos relevantes para la trama y el desenlace de la película. Esto sucede en la evocación de Cordelia, cuando es el director el que resalta la mirada recelosa y racista de ésta y del joven Chris Hubble, que contemplan, en silencio, cómo el sargento Rutledge ayuda a recoger un paquete que se le ha caído a Lucy Dabney. Lo mismo cabe decir, durante la declaración del doctor, de lo referente a la conversación entre el teniente Cantrell y el sargento Skidmore, de noche en el fuerte Linton, ante la estancia donde se encuentran los cadáveres del Mayor y de su hija. En esto también Ford es muy clásico pues, al igual que Homero, no desconoce cómo y cuándo ha de intervenir personalmente[117].

De igual forma hay que indicar que el director opera siempre (tanto en el nudo como en el desenlace), con lo posible, pero verosímil, y con lo que además es más convincente[118]. Así, como pretende subrayar el componente patológico-sexual del racismo blanco, pone como culpable de los crímenes, que falsamente se atribuyen a Rutledge, al cantinero o comerciante del fuerte, que es un individuo aparentemente inofensivo. Además hay que recordar que este hecho, que supone una importante decisión que recae sobre el guión del filme, surge del propio universo fordiano. Como en tantas otras ocasiones Ford aprende de sí mismo y se reinventa constantemente. Así ya en *Fort Apache* (1948) presenta al agente indio como un ser corrupto y vil, pues suministra armas de repetición y alcohol a los apaches en vez de darles comida. Es evidente que un soldado no podía haber sido el que violase y estrangulase a Lucy, pues esto iría en contra de la visión moral que Ford tenía del ejército.

Por último, como cierre de nuestro análisis y antes de recoger de forma clara y resumida las conclusiones a las que hemos llegado, es ahora cuando podemos afirmar que ciertamente John Ford, con esta película y con muchas otras, demuestra ser un gran poeta, dicho sea en sentido clásico (platónico y aristotélico). Pues en *Sergeant Rutledge* se establece un arquetipo válido: el del soldado negro heroico y protagonista de la historia. Así con esta obra el director no sólo rinde homenaje a los afroamericanos, que vio morir en las playas de Normandía, sino que va mucho más lejos. Pues este filme, en cuanto que construcción verdadera y racional de un mito, no está, como muy bien sabía Ford, para dar lecciones de Historia. Sin embargo la película, de forma verosímil y necesaria, incide de manera magistral en la historia reciente de los Estados Unidos, justo en el momento en el que los afroamericanos comenzaban a luchar en las calles por sus derechos civiles. De alguna forma el director recuerda a la sociedad que los Negros ya formaban parte del destino de Norteamérica en la época de la expansión hacia el Oeste. Es la constante dialéctica, que afecta a la constitución práctica de la realidad y a su entendimiento, entre mito, ideología e historia. John Ford, con este filme, hace una clara apuesta por un modelo de integración de la minoría Negra de los Estados Unidos, aunque muchos activistas afroamericanos no aceptaron su visión, considerándola retrógrada. Pero lo cierto es que los Negros en USA se han integrado, obteniendo mayores cotas de bienestar económico, social y cultural, gracias, entre otras muchas cosas, a su participación en conflictos bélicos recientes, como el de Vietnam, y a que este hecho impulsó más aún sus reivindicaciones de todo tipo. Por todo lo dicho a *Sergeant Rutledge* le conviene a la perfección la siguiente sentencia de

[117] Aristóteles. *Poética* 1460a. 1996, p. 309. (véase también la nota 112, p. 308).
[118] Aristóteles. *Poética* 1460a y 1461b. 1996, pp. 311 y 321 respectivamente.

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*"[119].

[119] Aristóteles. *Poética* 1451b. 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.* Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del curso 1980-81), Oviedo, 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).

CAPITULO 15

Conclusiones y cuestiones abiertas

Conclusiones

Llega ahora el momento de extraer las conclusiones de nuestro estudio, si bien es cierto que mucho de lo que ya hemos dicho sólo conviene recogerlo de forma extractada, para no repetirnos más de lo que es conveniente.

Pienso que hemos demostrado, casi hasta la saciedad, que *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, John Ford, 1960), es un mito (*mŷthos*) de carácter filosófico, por su complejidad y por sus pretensiones como película de tesis[1]. Y esto, en primer lugar, en sentido claramente platónico. El padre de la filosofía occidental es quien primero hace un uso genuino de la palabra mito (*mŷthos*), y esto también queda sobradamente argumentado. Así pues la película cumple todos los requisitos que Platón establece como constitutivos de un mito, pues el filme está tan perfectamente trabado y proporciona un modelo de héroe y de protagonista tan novedoso, en el mundo de Hollywood, que es imposible no tenerlo en cuenta. Es la primera vez que vemos, en el cine más comercial y de masas, a un héroe y protagonista afroamericano con tanto impacto y relevancia, lo cual obedece también, en la obvia relación dialéctica entre mito e ideología, al compromiso político más aperturista y liberal del director. Todo ello está en consonancia con el nuevo marco de las luchas por los derechos civiles que se está empezando a generar en EE. UU. en la comunidad negra. Insistimos en lo siguiente: aunque de forma tímida en Hollywood los actores afroamericanos (Sidney Poitier, Harry Belafonte), comenzaban a abrirse camino de manera no reprimida por humillantes estereotipos establecidos por los blancos[2], lo cierto es que con *Sergeant Rutledge* (que realmente está protagonizada por el actor negro Woody Strode), se establece una frontera en el citado contexto ideológico y político. De ahí la importancia del filme como construcción de un mito válido.

En relación con lo anterior no debemos de olvidar que, cuando hablamos de mito en sentido platónico, hemos que tener muy en cuenta, como hace Brisson (y también Havelock), los propósitos de Platón, que no son otros que los de fundar un modelo de sociedad diferente sobre la base de conocimientos novedosos, como la escritura, la geometría y la dialéctica filosófica. Para ello redefine la función de los mitos de los que hace un uso también nuevo y original, siendo además Platón un experto creador y transmisor de *mŷthos* (como se

[1] Llamamos "película de tesis" en sentido vulgar, por ejemplo como habitualmente se hace en programas televisivos dedicados al cine (así *Días de cine*), o en revistas de divulgación (*Fotogramas*, *Dirigido por*), a aquel filme en el que el director organiza todos los elementos, que constituyen la obra, con el fin de trasmitir un mensaje claro y contundente. En estos filmes, también llamados "películas con mensaje", prima la transmisión de una idea muy propia del autor (de carácter moral, político, religioso, etc.), hasta tal punto que la trama o argumento se organiza en torno a ella, quedando todo lo demás subordinado a esta intención o en segundo plano.

[2] Véase confert. Cripps, T. 1993., y Bogle, D. 2004.

comprueba, entre otros escritos, en el *Banquete* o en la archiconocida "alegoría de la caverna", del libro VII de la *República*)[3].

Por otra parte, y ya en segundo lugar, la película, además de estar construida como un mito en sentido platónico, lo es igualmente desde la perspectiva aristotélica. Es decir, a pesar de las obvias diferencias entre la tragedia clásica (sobre cuyas características reflexiona Aristóteles), y el cine, *Sergeant Rutledge* cumple con muchas de las peculiaridades que el estagirita analiza en la *Poética*, y esto aunque la obra sea en concreto un complejo híbrido entre *western* y cine judicial, tal y como nosotros la hemos evaluado. El argumento o trama del filme, con su nudo y desenlace, constituyen también un relato o mito en esta última acepción.

Dentro de este ámbito aristotélico es necesario plantearse ahora unos interrogantes que han de rematar nuestra investigación. ¿Cómo se reconoce el espectador, sea su piel del color que sea, en el heroico y sufrido protagonista de la película? Si, como sostenemos, el protagonista del filme es su auténtico héroe, el personaje del sargento de primera Braxton Rutledge, ¿cómo se identifica y se reconoce el espectador en él?, ¿de qué forma se valida esta relación?

Estas cuestiones, a las que intencionadamente no respondimos en el análisis de la obra, nos llevan a un tema medular en toda la sabiduría filosófica de Platón y Aristóteles. Se trata del problema de la obra de arte como representación, como juego y construcción, y su relación con la *mímesis*, con el reconocimiento (*anagnórisis*) y con la purificación o *catarsis*.

En el pensamiento contemporáneo ha sido Gadamer, en *Verdad y método*, uno de los filósofos que más ha esclarecido la ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico[4]. De este juego hermenéutico forman parte el conjunto de actores y espectadores. Porque ciertamente el espectador no sólo reconoce lo ya conocido, sino que lo esencial es, que "la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido"[5]. Todo este proceso óntico de representación (así lo llama este autor), opera en el espectador por *éleos* y *phóbos*. Es decir por "compasión" y por "temor", afectos que no se han de entender en sentido subjetivo[6]. Porque lo cierto es que la actividad poética, y en el caso que nos ocupa cinematográfica, es en sí misma mediadora, puesto que la mímesis sigue operando hasta en nuestros días[7].

Dado lo anterior, y refiriéndonos ya a la película, tenemos que comprender que si nuestro héroe, el sargento Rutledge, un afroamericano de la tropa del Noveno de Caballería, es el héroe protagonista de esta construcción, a la vez épica y trágica, es porque en este "círculo hermenéutico" el público, le guste o

---

[3] Sobre la importancia de los mitos, en la "teoría de la imagen y la publicidad en Platón", puede verse la Tesis, que con este título, ha desarrollado Román García. Confert. García, R. 2001. (Edición electrónica en disco compacto).

[4] Gadamer, H.-G. 2003. II, 4, pp. 143-181. (Citamos por la décima edición española. Título original: *Wahrheit und Methode*. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck). Tübingen, 1975). En alemán hay una clara relación, entre la obra de arte entendida como "juego" y como "representación", que viene establecida por el término "*das Spiel*". Véase esta aclaración desarrollada en Gadamer. Op. cit., p. 143, nota 1.

[5] Gadamer, H.-G. 2003, p. 158. (Las cursivas son de Gadamer).

[6] Gadamer, H.-G. 2003, p. 176. Desde el punto de vista de la filosofía y sobre la importancia del miedo en el ámbito del cine, como elemento mediador y protector, véase González Escudero, S. "*El miedo protector*", en Domínguez, V. (editor). Los dominios del Miedo. Editorial Biblioteca Nueva, S. L. Madrid, 2002, pp. 135-170.

[7] Gadamer, H.-G. 2003, p. 180.

no, sea racista o no, bien afroamericano o blanco sureño, se reconoce en él. Y esto sólo es posible si el espectador es capaz de ponerse en el papel del otro. Es decir, se puede ser protagonista únicamente si esta condición es validada por quien contempla la obra, en este caso el filme. La *anagnórisis* (el reconocimiento) es precisamente eso, reconocerse en el otro, en el héroe, por mucho que te incomode (por ejemplo por razones ideológicas). Y es que la *anagnórisis* aristotélica hay que entenderla como un "método de aprendizaje, conocimiento y comunicación utilizado por el poeta"[8]. Esto lo elabora perfectamente bien John Ford, que es un gran bardo cinematográfico, pues él, que vio morir a los afroamericanos en las playas francesas durante el desembarco de Normandía, construye un relato, un mito, que se atiene, en el seno de la trama, a lo verosímil y a la vez a lo necesario, haciendo así que su "poesía" se atenga a lo universal y sea más filosófica que la historia, como señala Aristóteles. La *mímesis* cumple así su labor principal: "la del *metaxy* o intermediario entre lo mortal e inmortal"[9], o como ya sabía Platón, y con él después Hegel y Nietzsche, hace de mediadora entre lo particular y lo universal. Pues lo importante es entender aquí que el director, partiendo de un marco ideológico liberal y aperturista (dicho sea en clave estadounidense y no europea), dispone todos los elementos del filme para que pueda producirse ese proceso de *anagnórisis*, de suerte que ésta, acercando lo verosímil a lo verdadero, muestre una nueva "forma específica" (el *eîdos*), de la vida social norteamericana. Y es que así, a través de la *mímesis*, identificando lo bello con lo bueno y lo bueno con lo bello (el heroísmo y la sufrida abnegación de Rutledge en contraste con los racistas que le acusan), se llega a tener y a dar razón de nuevas formas de virtud (*phrónesis*)[10].

Ahora bien, todo este proceso sólo es posible a través de la purificación o *catarsis*[11]. Aristóteles, que maneja una visión médica de este concepto, sigue aquí marcándonos la pauta. Quien ve *Sergeant Rutledge* acaba, dada la perfección de la obra, por caer atrapado en el mecanismo del reconocimiento (y de la identificación), debido a una cuestión de *pathos* o sentimiento de emoción. La compasión y el estremecimiento (de nuevo *éleos* y *phóbos*), a través de la *mímesis*, que provoca la película a lo largo de toda su trama y sobre todo en sus momentos más álgidos, purifican al espectador de sus temores, provocándole un respiro de alivio[12]. Con independencia de cómo se traduzcan estas nociones griegas, lo cierto es que el público se conmueve por lo siguiente: "el verse sacudido por la desolación y el estremecimiento representa un doloroso *desdoblamiento*. En él aparece la falta de unidad con lo que ocurre, un no querer tener noticia de las cosas porque uno se subleva frente a la crueldad de lo que ocurre. Y éste es justamente el efecto de la catástrofe trágica, el que se resuelva este *desdoblamiento* respecto a lo que es. En este sentido la tragedia opera una liberación universal del alma oprimida. No sólo queda uno libre del hechizo que

---

[8] González Escudero, S. "*La representación homérica en la anagnórisis de Aristóteles*". Revista Studia Philosophica III. J. Velarde, J. A. López Cerezo, J. A. de la Pienda (editores). Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía, Oviedo, 2003, (pp. 205.226), p. 205.

[9] González Escudero, S. "*La representación homérica en la anagnórisis de Aristóteles*". Op. cit. p. 209.

[10] González Escudero, S. "*La representación homérica en la anagnórisis de Aristóteles*". Op. cit. p. 212.

[11] Aristóteles. *Poética* 1449 b 28 y 1455b 15. 1996, pp. 237 y 279.

[12] González Escudero, S. "*La representación homérica en la anagnórisis de Aristóteles*". Op. cit. p. 213.

le mantenía atado a la desolación y al terror de aquel destino, sino que al mismo tiempo queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es"[13].

Con justicia habla Gadamer de *desdoblamiento* y nosotros lo aplicamos también con certeza a la película que estudiamos. De igual forma, en este proceso de purificación, la elevación y el estremecimiento que provoca *Sergeant Rutledge*, en vez de generar una extraña alienación, hacen en cambio que el espectador, al identificarse con el protagonista, ahonde en realidad en la *continuidad consigo mismo*, superando dialécticamente el citado desdoblamiento inicial, pues la abrumación trágica tiene su origen en el conocimiento de sí que se participa al espectador[14]. Resulta así que la *mímesis* y la *participación* son los componentes gnoseológicos de toda esta secuencia objetiva.

Por todo esto hay que recordar que en la época en la que se rodó la película, el verano de 1959, muchos blancos de Estados Unidos (sin contar los sureños racistas más recalcitrantes), albergaban dudas o recelosos temores respecto a los afroamericanos. Ford, como hemos visto por su biografía, no tenía estos miedos y no era racista. Así pues con esta obra intenta limpiar los afectos de los espectadores, pues éstos (en muchos casos excombatientes de la IIª Guerra Mundial y del conflicto de Corea), al reconocer y "reconocerse" en el heroico sargento Rutledge, pierden sus miedos, es decir obra en ellos la *catarsis*. Identificarse con el modélico sargento negro supone un respiro de alivio al dejar derrumbarse un velo de recelos y de falsos temores, ya que la condición humana se conmueve por la tensa emoción que la película transmite. A los blancos, compañeros de armas de los soldados negros, Ford los revalida en su compañerismo, y a las jóvenes generaciones les ofrece un mensaje claramente antirracista.

En definitiva, la maestría del director hace que, quieras o no, te identifiques con el heroico protagonista y que tú, espectador, seas con él protagonista, *participando* (por obra de la *mímesis*), de sus mismas pasiones. Para todo esto además, y en esto consiste, entre otras cosas, que el filme sea una obra de tesis, Ford emplea con habilidad el mecanismo del juicio, como estructura dramática desde la que se reconstruye toda la acción. Este procedimiento el director lo conocía muy bien por haberlo empleado en obras más juveniles, como *Young Mr. Lincoln* (*El joven Lincoln*, 1939), pero sólo aquí alcanza tan alto grado de complejidad al combinarse con los *flashbacks*. Reparemos también en que toda esta estrategia está dispuesta para crear, en primer lugar, un falso clima de alarma, a través de efectos bien calculados y oportunos, como la iluminación tenebrista y las interrupciones de los primeros flashbacks en las evocaciones. Frente a estos recursos, y por oposición, los espectadores se ven llevados a lo largo del consejo de guerra a identificarse con el inocente. Ya que por un lado queda claro, en la parte de *western* que se corresponde con los principales testimonios, que el sargento es un soldado heroico, muy admirado por la tropa y su teniente y respetado por la señorita Beecher, y que está siendo inicuamente acosado como una fiera por la acusación. Ford logra con destreza sin par que el espectador se identifique por igual, a través de la *mímesis* y la *participación*, con lo que de héroe tiene el protagonista y con lo que tiene de inocente.

El deseo de ser un heroico soldado y el temor a ser un falso culpable imputado en un juicio (como le sucede a Rutledge), es más fuerte que el recelo ante los afroamericanos. También por esto se produce la catarsis. Uno se acaba identificando con el protagonista porque dadas dos situaciones verosímiles, que se dan aunadas en el personaje, la expurgación de las pasiones obra por

[13] Gadamer, H.-G. 2003, p. 177. (Las cursivas son nuestras).
[14] Gadamer, H.-G. 2003, p. 179.

necesidad. Si hay muchos soldados que son héroes y si hay muchas personas inocentes que son juzgadas, esto puede pasarle a cualquiera. Así las actitudes de heroísmo y de sufrimiento que son propias del sargento Rutledge generan una "compasión", un "padecer con él", que hacen que ese soldado negro seas tú mismo. Uno se ve como en un espejo reflejado en él. Se produce así la identificación por obra de la citada purificación (que dicho sea de paso no habría sido creíble y efectiva sin la magistral dirección de actores, y sobre todo de Woody Strode, que hace Ford). En suma las razones de la *catarsis* y del *reconocimiento*, que se ensamblan a través de la *mímesis*, no son indeterminadas o aleatorias, pues se asientan en la conformación misma de la naturaleza humana, si bien ésta siempre hay que encuadrarla en un marco social, ideológico y cultural.

En referencia a esto último cabe una clara y profunda objeción al universalismo de lo *poético* en el hombre (del que también habla Umberto Eco precisamente en referencia a los *westerns* de Ford[15]), y todo ello frente a lo singular (si hemos de creer a Aristóteles). Se nos puede decir, y con razón, que la *catarsis* y la *anagnórisis*, a través de la *mímesis* y la *participación*, aunque operan a través de la disposición natural de los afectos humanos, están totalmente influidas y determinadas por el horizonte cultural (empezando por la lengua), y sobre todo por la dimensión ideológica (en sentido muy amplio), que actúa en todos los hombres y mujeres. Además, ¿qué es eso de "disposición natural de los afectos humanos"? Nosotros reconocemos todo esto. Hablar de purificación y de reconocimiento en abstracto, refiriendo estos procesos, aunque tengan un grado de objetividad no reducible a lo psicológico, a una supuesta "naturaleza humana" invariable como último reducto ontológico, sería, decimos, un parcialismo reduccionista, cuando no un idealismo imperdonable. Este tipo de perspectiva idealista es, en sus diferentes matices, la que va de Dilthey a Gadamer, pasando por Heidegger, con la teoría de las *vivencias* (*Erlebnis*). Pero nosotros entendemos que estas vivencias hay que remitirlas siempre al marco social, político e ideológico que las conforman.

Ha de quedar claro que es así como hay que comprender *Sergeant Rutledge*. De hecho uno de los principales mensajes de la película: que el héroe negro lo es en un contexto militar (mandado por oficiales blancos y en lucha contra los indios), no fue aceptado por muchos activistas negros que reivindicaban los derechos civiles. Para este sector, fuertemente ideologizado, poco importó no sólo la calidad poética del filme sino su veracidad histórica, la veracidad de los *Buffalo Soldiers*. Estamos además de acuerdo en reconocer que los prejuicios ideológicos de los blancos racistas, segregacionistas, más ultraconservadores[16], fueron también impermeables a esta obra. Así pues que los mecanismos de la *anagnórisis* y de la *catarsis* puedan ser universales no quiere decir que sean absolutos. Es bien sabido lo maleable que es el ser humano en su condición individual y social. Por eso este filme, con ser una obra casi perfecta, donde más cuajó en su influencia fue en las comunidades negras de los barrios y ghettos,

[15] Eco afirma: "Si contar historias es función biológica, de esta biología de la narratividad Aristóteles ya había entendido todo lo que había que entender". Véase Eco, U. 2005, p. 260.

[16] No utilizamos términos como "ultraderecha" y "ultraizquierda", en referencia a los racistas blancos o a los ideólogos negros más extremistas en sus planteamientos, respectivamente, porque estos conceptos de la Filosofía Política europea y que son de uso corriente a este lado del Atlántico, habría que redefinirlos de forma muy distinta desde los parámetros históricos, sociológicos, políticos e ideológicos de los Estados Unidos. Aunque tampoco es muy exacto preferimos hablar aquí de conservadores y progresistas.

todavía poco influidas por los activistas y que pronto se identificaron con el heroico protagonismo de Rutledge. Pero la película también marcó un claro avance en Hollywood, reducto casi siempre, y hasta hoy, del progresismo ideológico. La manera de prejuzgar esta gran obra de Ford, por parte de periodistas, historiadores y sociólogos del cine, llega hasta nuestros días, de tal suerte que muchos de éstos, en EE. UU., repiten clichés según su orientación ideológica, evitando lo que realmente es importante: estudiar filosóficamente la película.

En conclusión, el *reconocimiento* y la *purificación* son consustanciales a la comunicación afectivo-racional de un mito y éste a su vez obra, a partir de las *vivencias* (y no en sentido idealista), como motor de transformación y evolución de las mentalidades. Éstas a su vez cuando se socializan ampliamente, o se articulan socialmente en un discurso racional común, contribuyen al cambio ideológico y político. En definitiva estamos de nuevo ante el problema de la relación entre *mito* e *ideología*, una relación que está en constante realimentación dialéctica en nuestra sociedad. Por eso el análisis del cine es una tarea filosófica muy importante en nuestro tiempo.

Todo lo expuesto ha presidido nuestro estudio de *Sergeant Rutledge*, al que hemos pretendido dar con estos últimos párrafos un claro sentido realista. En todo caso esto corrobora más aún la fuerza poética de la película y demuestra que John Ford ha sido uno de los grandes poetas de nuestra época (y no con exclusividad de los Estados Unidos). Se entiende pues que no se ha tratado de afirmar con simpleza, como tan alegremente tantos repiten sin fundamento, que Ford ha sido y es un Homero del mundo contemporáneo. Contribuir a comprobar y ratificar esto último ha sido nuestra misión y pensamos que hemos cumplido con nuestro objetivo.

Por otra parte es también claro y concluyente que el filme que hemos estudiado dio a conocer la realidad histórica de los *Buffalo Soldiers*, haciendo que muchos estadounidenses supieran por primera vez de esta parcela de la evolución de su nación. Además fue la película *Sergeant Rutledge* la que así, de forma indirecta, dio pie a que surgieran toda una serie de estudios universitarios sobre dicho cuerpo militar afroamericano, consolidándose también el citado apodo en medios académicos, pues el libro de William H. Leckie *The Buffalo Soldiers*, de la Universidad de Oklahoma, es de 1967. Esta obra ha servido de inspiración para posteriores trabajos sobre este mismo tema de la historia de los EE. UU. En suma estamos aquí también ante un claro caso de relación dialéctica entre *Mito* ("poesía cinematográfica"), e *Historia* (estudios históricos); porque a veces en las grandes naciones o imperios, como sucedió en la Antigüedad en Grecia, los Mitos abren caminos a la Historia, bien a través del rumor (Kapferer) o de la tradición oral, o bien a través, como es ahora el caso, de la tecnología y arte cinematográficos. Esta compleja relación a tres bandas entre *mito*, i*deología* e *historia* (y *estudios históricos categoriales*) es una de las encrucijadas de nuestro presente.

Realimentación dialéctica entre historia e Historia, y "Mito" (mito como logos) y "Logos" (logos como mito). Perspectiva gnoseológica[17]

[17] Sobre la distinción entre "historia" e "Historia" (realizada por Gustavo Bueno en los años setenta del pasado siglo), y referida ahora a la Mitología del Oeste norteamericano y a su cine, algo decimos en Navarro, M. A. "*EE. UU: « ¡Por el Mito hacia el Imperio! ». El cine y el «mito del Héroe y de la Libertad*»" Revista digital El Catoblepas, Nº 33, 2004 (noviembre), p. 11. Disponible en internet a través de Google en:

Ordo Essendi (secuencia temporal histórica)

Realidad histórica de los *Buffalo Soldiers* → Cuadro de Remington → Experiencia biográfica y militar de Ford en la IIª Guerra Mundial → Guión de Goldbeck y Warner Bellah (con las modificaciones de Ford) → Película de John Ford *Sergeant Rutledge* → Novela homónima de Warner Bellah (casi en simultaneidad con el filme) → Estudios históricos sobre los *Buffalo Soldiers*.

Ordo Cognoscendi (secuencia temporal epistemológica)

Experiencia biográfica y militar de Ford (y de Warner Bellah) en la IIª Guerra Mundial → Reconocimiento del cuadro de Remington por los futuros guionistas ↔ Reconocimiento por los guionistas y por Ford de la realidad histórica de los *Buffalo Soldiers* → Guión de Goldbeck y Warner Bellah (con las modificaciones de Ford) → Película de John Ford *Sergeant Rutledge* → Novela homónima de Warner Bellah (a partir del filme pero casi en simultaneidad con él) → Estudios históricos sobre los *Buffalo Soldiers*.

Cuestiones abiertas

Después de establecer las conclusiones más importantes que hemos extraído de nuestro estudio queremos mencionar, casi a modo de esbozo, dos cuestiones abiertas que nos parecen relevantes y que de alguna forma guardan una estrecha relación con el trabajo que hemos realizado. En primer lugar está el tema de la presencia de los afroamericanos en el *western.* Y un segundo aspecto es vislumbrar en qué sentido es posible hacer hoy un análisis de la evolución mitológica (e ideológica) de este género cinematográfico.

En primera instancia hay que recordar que, a finales de los cincuenta, actores afroamericanos como Sidney Poitier y Harry Belafonte comenzaban a abrirse camino como coprotagonistas en algunas producciones de Hollywood. Si bien es cierto que Stepin Fetchit o el propio Juano Hernandez (que en *Sergeant Rutledge* da vida al sabio y veterano sargento Matthew Luke Skidmore), ya habían intervenido en películas meritorias (y en el caso de S. Fetchit en algunas de John Ford).

Para la obra que hemos analizado este director no quería a ninguno de los dos jóvenes intérpretes que acabamos de mencionar, pues buscaba a un tipo verdaderamente atlético y duro, y lo encontró en Woody Strode. Éste, que era un gran deportista, ya había participado en pequeños papeles apropiados a su musculoso aspecto. En particular hay que resaltar que Strode, gracias al portentoso personaje del sargento Rutledge, pasó a ser un actor secundario en algunos *westerns* y *spaghetti-westerns* de los años sesenta y setenta, pero nunca alcanzó de nuevo el protagonismo que Ford le brindara. De ahí que se sintiese en deuda con el director y que fuera consciente de que con *Sergeant Rutledge* él y, por lo que simbolizaba esta caracterización todos los afroamericanos, habían atravesado una importante barrera en el contexto de las luchas por los derechos civiles. Además de intervenir con John Ford en las

---

http://www.nodulo.org/ec/2004/n033p11.htm (Página consultada el 14-8-2007). Véase principalmente Bueno, Gustavo. "Reliquias y relatos: construcción del concepto de «historia fenoménica»". Revista El Basilisco, Nº 1, Pentalfa Ediciones. Oviedo, (marzo-abril 1978), pp. 5-16.

importantes *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*, 1961), *The Man Who Shot Liberty Valance* (*El hombre que mató a Liberty Valance*, 1962) y en *7 Women* (*7 Mujeres*, 1966), ultima obra del director y que no es un *western*, trabajó también en *The Professionals* (*Los Profesionales*, 1996, del director Richard Brooks), película interracial en la que Woody Strode muestra sus belicosas habilidades dentro de un grupo de mercenarios que han de cumplir una difícil misión. Otros *westerns* en los que participó fueron *Shalako* de Edward Dmytryk (1968) y *C'era una volta il West* (*Once Upon a Time in the West. Hasta que llegó su hora*, 1968), obra en la que, bajo la estética del *Spaghetti Western*, el padre de este subgénero, Sergio Leone, rinde precisamente homenaje al maestro John Ford. Intervino también en filmes como *The Revengers* (*Los vengadores*, 1972), de Daniel Mann, y *Winterhawk* (1975), de Charles B. Pierce. Entre sus últimas apariciones, ya muy breves, en obras de cierta relevancia, destacan el musical de Francis Ford Coppola *The Cotton Club* (1984) y en los *westerns Posse* (*Renegados*, 1993), de Mario Van Peebles, y *The Quick and the Dead* (*Rápida y mortal*, 1995), de Sam Raimi.

Por otra parte y desde el punto de vista de la historia del cine, hay que recordar que el *western* simbolizó durante mucho tiempo la quintaesencia de los valores blancos, anglosajones y protestantes (WASP, y eso a pesar de la tradición hispánica y mejicana propia del mundo del *cowboy*). Por ello no se ocupó de la vida de la población negra de Estados Unidos después de su emancipación de la esclavitud en 1863. Y esto no porque no hubiese material real sobre el que elaborar relatos y guiones, pues muchos afroamericanos fueron vaqueros, granjeros y soldados, sino porque los estereotipos principales, el del "yankee" y el "rebelde", coparon casi totalmente el protagonismo de las películas. Evidentemente *Sergeant Rutledge*, de John Ford, cambió este estado de cosas, pues fue el primer filme que intentó incorporar con seriedad a los negros en los *westerns* habituales de Hollywood.

Igualmente hay que indicar que la presencia de los afroamericanos en el *western* se puede dividir en tres etapas. La primera, que va de 1900 hasta finales de la década de los cuarenta, es en la que se realizan *Westerns Negros* (*Black Westerns*), es decir "películas raciales" (*"race" movies*). Era éste un tipo de cine alternativo, independiente y minoritario, hecho por negros y para negros, aunque los blancos controlasen las compañías productoras. Estas obras se pasaban en los "segregados" cines del Sur y representaban los problemas vitales de la comunidad afroamericana, filmándose también con este contenido películas de gángsters. Destacan, entre los primeros *Black Westerns*, obras como *The Trooper of Troop K* (1916), que trata sobre las luchas de la Caballería Negra contra las fuerzas mejicanas de Carranza. Este filme fue bien recibido por la audiencia afroamericana y presenta un tipo de conciencia social que se enfrenta a la imaginería racista, de las habituales representaciones de los negros, en los años del cine mudo. También se hicieron películas menos motivadas socialmente y que repetían, en versión negra, el estereotipo del heroico vaquero blanco (*cowboy*). En este contexto destacó la estrella del rodeo Bill Pickett, que encarnó las aventuras de un *cowboy* negro en *The Crimson Skull* (1921) y en *The Bull-Dogger* (1922). En 1939 y 1940 la Jed Buell's Hollywood Productions, que era una compañía independiente, produjo una serie de *westerns* musicales que aumentaron la popularidad de las "películas raciales" entre los espectadores afroamericanos. El protagonista, Herbert Jeffrey, fue el primer negro que hizo de *cowboy* cantante. Así, después del filme *Harlem on the Prairie* (1937), hay que citar a *The Bronze Buckaroo* y *Harlem Rides the Range*, ambas de 1939. Además estas filmaciones presentan un modelo de héroe,

dentro de los estereotipos adecuados para la clase media, que actúa ya como un ideal para las masas de población negra.

La segunda etapa, en la evolución de los *westerns* coprotagonizados por negros, arranca a principios de los años sesenta. Se origina ahora una paulatina incorporación de los afroamericanos a la producción habitual (no marginal, ni minoritaria), de las compañías de Hollywood, y aparece de fondo el problema de los derechos civiles y de las relaciones interraciales. En esta década el *western*, marcado por el aperturismo ideológico y la moral liberal, se acabará convirtiendo en una metáfora de los conflictos raciales. Es en este contexto social y cultural en el que hay que entender la gran aportación de John Ford con *Sergeant Rutledge*. Por lo demás, bastantes *westerns* de los sesenta recogen situaciones en las que es necesaria la solidaridad entre dos razas para enfrentarse a un enemigo común. La inclusión de un miembro negro en el grupo de protagonistas sirve para tratar dentro del guión el problema de los prejuicios raciales. En otros casos, como en la ya citada *The Professionals* (*Los Profesionales*, 1966), el personaje negro se integra plenamente y sin problemas en un argumento propio de blancos. Así, y entre otras, hay que mencionar películas tan destacadas como *Rio Conchos* (*Río Conchos*, 1964), de Gordon Douglas, *Major Dundee* (*Mayor Dundee*, 1965), de Sam Peckinpah, *Duel at Diablo*, (1966), de Ralph Nelson, y *100 Rifles*, (1969), de Tom Gries. (A destacar que en ésta última se deja entrever una relación sexual interracial entre Jim Brown y Raquel Welch). También hay que tener en cuenta que, además de los ya citados, otros actores afroamericanos como Brock Peters, que dio vida al personaje de Tom Robinson en la magnífica *To Kill a Mockingbird* (*Matar a un ruiseñor*, 1962, de Robert Mulligan), Ossie Davis o la estrella del fútbol americano Jim Brown, que encabeza el reparto de *100 Rifles*, comienzan a ser habituales en la gran pantalla. Asimismo pronto surgirán filmes que harán una parodia cómica de la cuestión racial, como es el caso de *The Scalphunters* (*Camino de la venganza*, 1968), de Sydney Pollack.

Una tercera etapa, en este proceso evolutivo del cine de los Estados Unidos, la marca la irrupción de la *Blaxploitation* a principios de los setenta. Es ésta una tendencia cinematográfica de la comunidad negra surgida al amor de movimientos como los *Black Power* (*Poder Negro*) y *Black Panthers* (*Panteras Negras*). Los directores afroamericanos se proponen retratar la vida marginada de los negros en las ciudades y sus señas de identidad son los ambientes de los ghettos (como Harlem), con prostitutas, chulos, traficantes de droga y blancos corruptos. Su estética es fácilmente reconocible: música funky de fondo, pelos a lo afro, pantalones de campana y gafas inmensas; y como es evidente esta moda también se dejo sentir en el *western*. Este tipo de películas pretenderán contrarrestar la excesiva presencia de lo europeo en este género, mientras que otras repetirán en "versión racial" las convenciones del mismo. De este periodo hay que destacar filmes como *Buck and the Preacher* (*Buck y el Farsante*, 1971), dirigido por Sidney Poitier, y protagonizado por éste y Harry Belafonte. Sin embargo los *westerns* más marcados por la *Blaxploitation*, y que cultivan la figura de superhéroe negro, fueron el exitoso *The Legend of Nigger Charley*, (1972), dirigido y escrito por Martin Goldman, a partir de una historia de Warner Bellah (uno de los guionistas y escritor de *Sergeant Rutledge*), y *The Soul of Nigger Charley*, (1973), de Larry G. Spangler.

De igual forma a partir de los ochenta hasta nuestros días disminuye esta temática negra a la vez que decae también la producción de *westerns*; pero, no obstante, la presencia de actores afroamericanos se normaliza en todas las producciones de Hollywood. Es el caso de Danny Glover, que coprotagoniza *Silverado*, (1985), dirigida por Lawrence Kasdan, y la miniserie televisiva

Lonesome Dove (*Paloma solitaria*, 1989), de Simon Wincer. Una mención especial merecen Denzel Washington (que recibió un Oscar por su interpretación) y Morgan Freeman, y en general todo el elenco de actores negros que participan en *Glory* (*Tiempos de gloria*, 1989), dirigida por Edward Zwick. Este filme, espléndidamente fotografiado, muestra los sangrientos combates en los que interviene una compañía de voluntarios al lado de las tropas de la Unión durante la Guerra Civil, y, después de la película de Ford que nosotros hemos estudiado, es la mejor y mayor distinción que se ha rendido a los soldados afroamericanos. Por último, ya en los noventa, hay que citar la obra maestra de Clint Eastwood, *Unforgiven* (*Sin perdón*, 1992), en la que Morgan Freeman comparte protagonismo con el director, también en un excelente papel. Una apuesta estética y narrativa bien diferente es la de Mario Van Peebles, que dirige y protagoniza *Posse* (*Renegados*, 1993). Este realizador, aunque arranca su historia mostrando la presencia de los negros en la guerra de Cuba (1898), opta por los modos y mensajes del *spaghetti-western*. Si bien es significativo que sea el viejo y veterano Woody Strode el que haga de narrador del relato, como también es revelador que el director lo homenajee utilizando imágenes de *Hasta que llegó su hora*, de Leone, y no de *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*), de John Ford. Finalmente hay que citar el telefilme *Buffalo Soldiers*, de 1997, dirigido por Charles Haid y protagonizado por Danny Glover, que recibió varios premios y nominaciones, y que aborda las tensiones raciales entre la tropa negra y los mandos blancos, en la época de las luchas contra los apaches de Victorio en el territorio de Nuevo Méjico. Como se puede ver, por el título y la temática de esta última obra, el mito sigue vivo, aunque sea dentro de los cauces de la corrección política más al uso en Hollywood[18]. Una producción más reciente como *Into the West* (2005), serial televisivo en seis capítulos que subraya el multiculturalismo entre blancos e indios, también incorpora a los afroamericanos, aunque sea tímidamente, a la epopeya de la conquista del Oeste.

En otro orden de cosas, y para referirnos ahora de forma somera al problema del mito en el *western*, queremos señalar que para analizar *Sergeant Rutledge* hemos visto con placer, es obligado confesarlo, muchos *westerns* clásicos y algunos *Spaghetti-Westerns* (de éstos los más importantes). Así, aparte de las obras de John Ford, incontables películas de este género no nos son ajenas. Cabe pues citar, además de al gran maestro, a directores como D. W. Griffith, Cecil B. DeMille, Michael Curtiz, Allan Dwan, Henry King, Raoul Walsh, King Vidor, William A. Wellman, Howard Hawks, Fritz Lang, Henry Hathaway, Anthony Mann, William Wyler, Delmer Daves, George Stevens, Fred Zinnemann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah, Clint Eastwood[19] y un largo etcétera de realizadores,

[18] Todo lo referente a la presencia de los afroamericanos en el *western* en, Confert. Buscombe, E. (editor), 1988. [Principalmente el artículo titulado **Blacks** (pp. 68-71), que está firmado por Jim Pines (JPi)]. Para el estudio detallado de los filmes que se citan hasta 1983, Confert. Hardy, Ph. 1984. Sobre Woody Strode y todas sus películas en Strode, W. y Young, S. 1990, pp. 191 y ss. También Casas, Q. 1994, pp. 213, 217-218. Todos los demás datos han sido consultados en internet, a través de Google, en la web The Internet Movie Database, http://www.imdb.com/ (el 24 de febrero de 2008).

[19] Otros directores de *westerns* (algunos de ellos importantes), son los siguientes: Robert Aldrich, Richard Brooks, Michael Cimino, Kevin Costner, André De Toth, Edward Dmytryk, Gordon Douglas, John Farrow, Richard Fleischer, Peter Fonda, Norman Foster, Samuel Fuller, Monte Hellman, Walter Hill, John Huston, Lawrence Kasdan, Burt Kennedy, Joseph H. Lewis, Joseph L. Mankiewicz, Edwin L. Marin, George Marshall, Andrew V. McLaglen, David Miller, Robert Parrish, Arthur Penn, Sydney Pollack, Otto Preminger, Nicholas Ray, Martin Ritt, Don Siegel, John Sturges, J. Lee Thompson,

que, incluso con sólo una obra en su haber, han hecho una contribución importante al género y a la cinematografía en general. Sabemos que la lista recién citada es larga, tal vez pesada, pero es que el proceso de desarrollo del *western* como mitología es también vasto, rico y denso. Las diferentes definiciones que de este género cinematográfico se han dado a lo largo del siglo XX así lo avalan.

En este contexto, y dentro de la órbita del pensamiento europeo, es clásico, y forzoso, mencionar al crítico francés André Bazin, que ya en los cincuenta afirmase, que el "*western* ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión: la Saga del Oeste existía antes del cine bajo formas literarias o folklóricas, y la multiplicación de los films no ha hecho desaparecer la literatura *western*, que continúa teniendo su público y proporciona a los guionistas sus mejores asuntos"[20]. Por nuestra parte entendemos que las dos tradiciones intelectuales más presentes en Europa, a la hora de reflexionar sobre este género, han sido el Estructuralismo, cuyo principal mentor en ciencias sociales es Lévy-Strauss, y las diferentes versiones del Psicoanálisis. Estas dos tradiciones están presentes en el ya clásico estudio de Georges-Albert Astre y Albert-Patrick Hoarau, *Univers du Western*[21]. En esta obra, que a veces se cita de forma rutinaria, se encuentran muchas de las definiciones del *western* que se repiten como clichés, o lugares comunes, en libros meramente recopilatorios o de divulgación. Los autores, además de utilizar las citadas perspectivas, comentan también las opiniones de ensayistas como Robert Warshow o André Glucksmann. Para el primero, "los *westerns*, al igual que los mitos, se crean entre ellos"[22], y el segundo afirma, que "el *western* es una mitología secularizada en la que una sociedad intenta reflejar sus contradicciones bajo la forma de recordar su origen"[23].

Por otra parte también Bazin prestó atención a la evolución de este género. Enfatizó su verdad histórica, atendió al mito de la mujer como vestal, reflexionó sobre sus parábolas morales y destacó que la guerra de Secesión y la marcha hacia el Oeste son convertidas, por el *western*, en modernas formas de epopeya: una nueva guerra de Troya y una nueva Odisea, respectivamente. En lo tocante a la evolución es cierto que los años 1939 y 1940 marcaron un punto de inflexión. En ellos se estrenan algunas obras muy importantes, destacando *Stagecoach* (*La diligencia*, John Ford, 1939). Llega así la madurez del *western*. Además el impacto de la Segunda Guerra Mundial en la sociedad estadounidense se dejará sentir en el género. La originaria simplicidad de este tipo de cine deja paso a una complejidad tanto técnica como narrativa. Es a esto a lo que Bazin llama *superwestern*. Afirma así que éste, "es un western que se avergüenza de no ser más que él mismo, e intenta justificar su existencia con un interés suplementario: de orden estético, sociológico, moral, psicológico, político, erótico…, en pocas palabras, por algún valor extrínseco al género y que se supone capaz de enriquecerle"[24].

Jacques Tourneur, John Wayne y Robert Wise. Dentro de los *Spaghetti-Westerns* citamos a Sergio Leone y Tonino Valerii.

[20] Bazin, A. 1966, p. 397.

[21] Hay traducción española en Editorial Fundamentos. Véase Astre, G. A. y Hoarau, A. P. 1986 (primera edición de 1975).

[22] Warshow, Robert. *The Inmediate Experience*, New York, Doubleday, 1962. Apud. Astre, G.-A. y Hoarau A.-P. 1986. p. 15.

[23] Glucksmann, André. *Las aventuras de la tragedia*. Apud. Astre, G.-A. y Hoarau A.-P. 1986. p. 16

[24] Bazin, A. 1966, p. 407.

En este sentido nosotros pensamos que la tesis del *superwestern* no es muy acertada, pero desarrollar todas las críticas pertinentes ya no es posible aquí, pues excede el propósito que nos marcamos en nuestro trabajo. Quede pues este tema para otra investigación. Si bien podemos adelantar que la teoría del *superwestern* presupone una concepción fijista de este género cinematográfico. Como si las características estructurales y funcionales del *western* estuvieran dadas desde un principio de forma invariante y no pudiese haber una evolución. Esta visión fijista, casi intemporal, es propia de formas de pensamiento psicologistas o mentalistas, que no perciben la dimensión histórica de lo que estudian. Porque eso que Bazin llama "interés suplementario" (estético, sociológico, moral, etc.), no es tal, sino que forma parte de la esencia misma del *western*. Una esencia que es consustancialmente evolutiva. Por eso es el género norteamericano por excelencia. Y lo es porque en él se reformulan de forma dinámica los avatares de la propia evolución moral, social, ideológica y política de los Estados Unidos. No cabe pues hablar de "valores extrínsecos al género" (que vinieran desde fuera a enriquecer algo ya previamente fijado). La cinematografía y en concreto el *western*, es una parte formal de la sociedad y por eso ha evolucionado con ella. Pero aún hay más, porque este tipo de cine ha sido el ámbito privilegiado donde la sociedad estadounidense, en los últimos cien años, ha enmarcado sus anhelos, sus utopías y sus críticas ideológicas más genuinas. La relación entre mito e ideología es también consustancial al *western* desde que éste alcanzó su madurez. Una madurez que corre pareja a la consolidación de la hegemonía de los Estados Unidos como superpotencia de Occidente.

Por todo ello entendemos que es posible vertebrar filosóficamente, de forma dialéctica, el estudio evolutivo del *western* (en el seno de la historia de Norteamérica), y en concreto el "mito del héroe", utilizando la idea ontológica de *esencia genérica*. Ya que a partir de un *núcleo* originario, que no es una sustancia aislada, se desarrollan una serie de determinaciones de la esencia que proceden del exterior del *núcleo*. Esta envoltura, que se va desarrollando, constituiría el *cuerpo* del *western* como género cinematográfico. El conjunto de tales fases o *especificaciones evolutivas*, en el desarrollo de este tipo de cine, constituiría su *curso*. Este enfoque en el análisis del *western* nos permitiría no reducir la *esencia* del mismo a su *núcleo*, que en el fondo es lo que hace Bazin y con él los estructuralistas[25]. Pero como decíamos quede esta labor para mejor momento.

Asimismo, y en consonancia con lo anterior, constatamos también la superación del Estructuralismo por parte de los principales estudiosos del *western*. Las obras americanas que hemos manejado son un buen ejemplo de ello. Así Will Wright, en su obra de 1975 *Six Guns and Society. A Structural*

[25] Nos referimos aquí a la doctrina de la *Esencia genérica* expuesta por Gustavo Bueno y que él ha utilizado en los ámbitos de la Filosofía de la Religión y de las Ciencias Políticas. La crítica a Bazin que nosotros apuntamos, por su concepción del *superwestern*, es la que Bueno hace a la metodología del Estructuralismo. Véase Bueno, G*. El animal divino*. 1996 (mayo), pp. 111-113. También en Bueno, G. 1991, pp. 119-399. Véase esta teoría de la *Esencia genérica* (Núcleo/Cuerpo/Curso), de forma resumida, en García Sierra, P. 2000, § 56, pp. 82-83.

Nosotros proponemos una clasificación de la evolución del *western* y algunas reflexiones sobre el mismo, en Navarro, M. A. "*EE. UU: « ¡Por el Mito hacia el Imperio! ». El cine y el «mito del Héroe y de la Libertad*»" Revista digital El Catoblepas, Nº 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).

Study of the Western, todavía es fiel a dicha tradición (y cita entre la bibliografía selecta a Lévi-Strauss). Sin embargo en su libro *The Wild West. The Mythical Cowboy & Social Theory*, de 2001, es la perspectiva sociológica la que dirige su investigación. Se opera principalmente con Durkheim y Weber, y también con Hobbes, Locke y Marx. Otros trabajos importantes sobre el *western* que profundizan en sus múltiples dimensiones, y que nosotros hemos consultado, son los siguientes*: Racism in the western*, de Jean-Jacques Sadoux (1981); *Showdown. Confronting Modern America in the Western Film*, de John H. Lenihan (1985); *The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western*, del que es autor Michael Coyne (1997); *Back in the Saddle Again. New Essay on the Western* (colección de ensayos editados por Edward Buscombe y Roberta E. Pearson en 1998); *The Six-Gun Mystique Sequel*, de John G. Cawelti (1999); *Westerns. Films trough history*, editado por Janet Walker en 2001; *The Western Genre: from Lordsburg to Big Whiskey*, de John Saunders (2001); *Code of Honor. The making of three great American Westerns. High Noon, Shane, and The Searchers*, de Michael F. Blake (2003); *The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century*, de Scott Simmon (2003) y *Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, de Jim Kitses (2004). Entre las obras documentales, de carácter colectivo y enciclopédico, cabe citar *The Enciclopedia of Western Movies* (a cargo de Phil Hardy) y *The BFI Companion to the Western*, editada por Edward Buscombe, de las que hemos manejado las ediciones de 1984 y de 1988 respectivamente.

De los estudios franceses, además del muy celebrado de A. Bazin, destacan los ya clásicos de Jean-Louis Rieupeyrout y Astre y Hoarau, y desde un punto de vista documental, los de Charles Ford, Eric Leguèbe y Jean-Louis Leutrat entre otros.

De las obras españolas cabe citar las de Ángel Fernández-Santos, Javier Coma, Quim Casas, José Luis Mena, Hilario J. Rodríguez y Miguel Juan Payán, además de los monográficos sobre el *western* y John Ford de la revista Nickel Odeon y de los suplementos de "Dirigido por". Los dos volúmenes del Centro Cultural Campoamor, editados por la Fundación Municipal de Cultura de Oviedo en 1990, son también valiosos. Uno de los tomos, que trae una guía de las películas clasificadas por año y título, es una copia traducida y adaptada de enciclopedias estadounidenses, como la de Phil Hardy; el otro aporta un conjunto de artículos, bastante interesantes, sobre diferentes directores y aspectos del *western*.

A este respecto pensamos que la bibliografía española sobre el tema, escrita principalmente por historiadores del cine y periodistas, carece de originalidad, repitiendo casi siempre los mismos tópicos sobre las películas, que están extraídos de fuentes francesas (en lo esencial de Bazin, Rieupeyrout y Astre y Hoarau). Otros clasifican las cien mejores obras del género con criterios nulos o muy insuficientes. En todo caso a lo máximo que llegan estos autores es a vaguedades de tipo sociológico, comentando a los ensayistas recién citados. Recordar por último que nuestro trabajo sobre *Sergeant Rutledge* (*El sargento negro*, John Ford, 1960), que aquí concluimos, ha pretendido ser un análisis filosófico, asentado sobre una profunda documentación biográfica, histórica y sociológica. También es de justicia afirmar que la meritoria obra de Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal*, de alguna forma nos ha servido de inspiración.

Anexos

En este anexo se incluye toda la documentación que hemos podido conseguir sobre los derechos de emisión de *Sergeant Rutledge* en España (bajo el título "El sargento negro"). También se aportan los dos Expedientes de Censura (Números 21203 y 21599), que pasó durante la dictadura franquista para que esta obra de Ford pudiese ser doblada y expuesta en nuestra nación.
(Los documentos van ordenados y secuenciados según la fecha que en ellos se consigna y no están paginados).

2

MINIST[illegible]ICIO
DIRECCION GENE[illegible]IO EXTERIOR

N.º DE LICENCIA
50424

LICENCIA DE IMPORTACION

TITULAR	CIUDAD	CALLE o PLAZA	NUM.
WARNER BROS	BARCELONA	PS DE GRACIA	77

MERCANCIA	N.º ESTADISTICO
PELICULA CINE IMPR	3707

CANTIDAD	UNIDAD	G. de Cambio	DIVISA	TOTAL DIVISAS
1	9	L		Distribución

Cuentas bloqueadas

PAIS	CUPO	C. ENTREGA	F. PAGO	Plazo vigencia	ADUANA
EE UU		1	9	6 meses	281

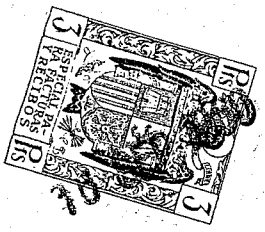
Observaciones:

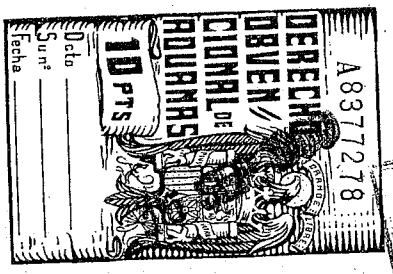
Título de la película SERGEANT RUTLEDGE, s/Textura

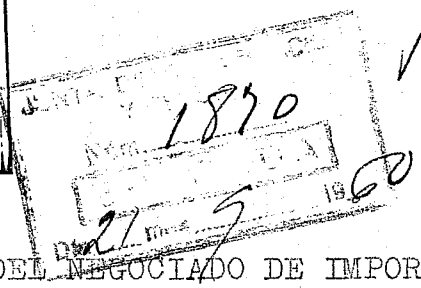
Dirección General de Comercio Exterior

Ejemplar para el interesado

11 Sept 60







Nº 1304/6

Don MIGUEL CARCELLER GONZALEZ, JEFE DEL NEGOCIADO DE IMPORTACION, EN FUNCIONES PARA ESTOS EFECTOS DE SEGUNDO JEFE DE LA ADUANADE(BARCELO)DIGMUNTADAS.

CERTIFICO: Que según antecedentes que obran en esta Oficina el Agente de Aduanas **JUAN JOSA** ha despachado en esta Aduana con fecha 16 de septiembre 1960. con Declaración 1726/60 y consignado a Warner Bros First National Films SAE de Barcelona la siguiente mercancía 1 cartón RM 47.563 pbto.27,-kgs.Veinticinco kgs. peso neto, en una copia policroma de 35 m/m. positiva de la película y del trailer del título "TRIAL OF SERGEANT RUTLEDGE" contenida en 3.121 metros.-partida 37.07 B2b.-1 cartón RM 47562 pbto. 16,2 kgs.-14,-kgs.peso neto,en la banda de sonido de la anterior película contenida en 1799 metros.-partida 37.06.-Licencia 50.424.-Origen EE.UU. de Norteamérica.-Ingresados los derechos de Arancel en firme en el Tesoro con fecha 16-9-60.---- Valor CIF 90.936,10 ptas.)

Y para que conste y surta sus efectos ante la Censura Nacional.

y a petición del interesado, se expide la presente certificación, con el Visto Bueno del Sr. Administrador en Muntadas a diez y seis de septiembre de mil novecientos sesenta.

V.° B.°
El Administrador,

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono, 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º - Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 55195

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

MOD. 13 - 60 M - 11/56

1870
21 9 60

Pts 3 ESPECIAL PARA FACTURAS Y RECIBOS Pts 3 REGISTRO GENERAL

El que suscribe Peter Colli, Director Gerente de WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E., con domicilio en Barcelona, paseo de Gracia, 77, manifiesta:

Que en esta fecha presenta solicitud de visionado en impreso nº 3, de la película "SERGEANT RUTLEDGE y en cumplimiento del apartado g) de dicho impreso

D E C L A R A : que Warner Bros., no tiene intención de suprimir ningún metraje ni cambiar el sentido del diálogo original y acepta de antemano los cambios y supresiones que crea necesario efectuar la Junta de Clasificación y Censura.

Madrid, 20 SEP. 1960

WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS S.A.E. CASA CENTRAL Paseo de Gracia, 77 BARCELONA

ILTMO. SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.- Madrid.-

WARNER BROS

Exp. 21.203

Impreso núm. 3

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA
20 SEP 1960
ENTRADA
N.º 2384

DIRECCIÓN GENERAL DE INGRESOS Y TIMBRE
REGISTRO GENERAL
ESPECIAL PARA FACTURAS Y RECIBOS

DIRECCIÓN GENERAL DE INGRESOS Y TIMBRE
E.N.º 12209
20 SEP. 1960
REGISTRO GENERAL

JUNTA DE CLASIFICACION Y CALIFICACION
Núm. 1870
Día 21 9 1960

ILTMO. SEÑOR:

Don Peter Colli

en calidad de Director-Gerente de la entidad WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS.S.A

con domicilio en Barcelona (calle o plaza) de Paseo de Gracia

núm. 77 teléfono 27.91.01 a V. I. respetuosamente

EXPONE

1.º—Que tiene el propósito de que se exhiba en España y en versión (1) doblada la película cuyas características se indican a continuación.

2.º—Que dicha película se encuentra importada en España al amparo de la licencia de importación núm. 50424 cuyo original presenta y retira para su cotejo con la fotocopia de la misma que acompaña.

3.º—Que las características y ficha de la citada película son las siguientes:

Nacionalidad Norteamericana

Título original "Sergeant Rutledge"

Entidad Productora Warner Bros. Pictures

Número de rollos once de 300 metros aproximadamente

Metros 3.076 (3.137)

Género Drama

Color Technicolor

Sistema de rodaje y proyección Normal

Director John Ford

Intérpretes principales Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode, Juano Hernández

4.º—Que se prevé para su exhibición en España el título de "El SARGENTO NEGRO"

(1) Versión original, versión original con subtítulos en español, o versión doblada al español.

5.º—Que a los efectos de tramitación de este expediente adjunta:

a) Una copia de la película de referencia que coincide íntegramente con la versión de la misma que se proyecta en el país de origen.

b) Sinopsis del argumento por duplicado

c) Traducción literal y completa por duplicado del texto de la película en su versión original.

d) Texto por duplicado de los subtítulos con los que haya de ser proyectada la película en España

e) Certificación de la Aduana de Muntadas acreditativa de haber efectuado el pago de los derechos arancelarios.

f) Documento que determina el cupo o convenio cinematográfico en virtud del cual se ha importado la película y que acredita el pago de los derechos de importación y .....

g) Escrito firmado y sellado en el que declara si pretende o no efectuar voluntariamente supresiones o adaptaciones en la película.

Por todo lo cual

S U P L I C A a V. I.:

Que previa la tramitación pertinente se sirva comunicar al solicitante:

1.º-Si se autorizará la exhibición de la referida película en la versión solicitada.

2.º-Su clasificación a los efectos del pago de los derechos arancelarios.

Es gracia que espera alcanzar de V. I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Barcelona a 20 SEP. de 1960 de 1960

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S. A.
Av. José Antonio, 70, 4.º
MADRID

S.a. [signature]

Cupo 1960
Festival de S. Sebastián
Escuela canon

ILTMO. SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.

cc.-

21203

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

Sección LICENCIAS.-
N.º .....

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA
Núm. 1821
ENTRADA
Día 21 mes 9 1960

WARNER BROS presenta a censura la película norteamericana titulada "SERGEANT RUTLEDGE".

La presente película ha sido importada con cargo a la designación de beneficiario para película americana concedida a Warner Bros en el cupo de = 1.960, y habiendo sido presentada en= el Festival de San Sebastian se encuentra exenta del pago de canon.

Dios guarde a V.S. muchos años.
Madrid, 20 de septiembre de 1.960.

EL JEFE DE LA SECCION,

Mod. 256 bis

INSTITUTO NACIONAL * DE LA CINEMATOGRAFIA *
20 SEP 1960
SALIDA
N.º 804

SR. SECRETARIO DE LA JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA.

"EL SARGENTO NEGRO"

(Sergeant Rutledge)

Sinopsis argumental.-

La acción transcurre en los días de la postguerra civil norteamericana, en el desolado territorio de Arizona, cuando admitidos los negros como soldados, algunos de ellos no tardaron en destacar tanto por su disciplina como por su bravura. Entre ellos el sargento Rutledge, con una hoja de servicios ejemplar y varias citaciones por su heroísmo en la lucha feroz, sinuosa y difícil contra las patrullas indias. La película se inicia cuando el sargento Rutledge comparece ante un tribunal militar, acusado de haber abusado de una joven blanca, a la que estranguló después, y del asesinato del padre de la joven, jefe de su regimiento. Todo parece estar en contra de él; todo parece acusarle. Su defensor es su propio teniente. Por la declaración de los testigos vamos conociendo los hechos. Un grupo de unos cincuenta indios apaches ataca la oficina de telégrafos de la estación, degollando al empleado. Una chica de la localidad que acaba de llegar en tren y quiere saber si el telegrafista cursó a tiempo el mensaje que envió a su padre, y el cual no ha acudido a esperarla a la estación, es salvada del ataque de los indios por el sargento Rutledge, quien la defiende durante toda la noche.

La joven observa que el sargento está herido, pero él se niega a explicar las causas. Es al día siguiente cuando se descubre el doble crimen del jefe del regimiento y de su hija, y hay testigos que afirman haber visto salir de la casa, pistola en mano, al sargento, por lo que este es detenido. Pero como su compañía ha de salir a perseguir a los apaches, su teniente le permite ir con ellos, y cuando son atacados por los indios, no duda en devolverle sus armas para que pueda defenderse.

El sargento Rutledge se comporta heróicamente en la refriega, pero terminada esta escapa. Sin embargo, pocas horas después, al descubrir una emboscada de los indios, que flanquean el camino por el que han de cruzar sus compañeros de armas, no vacila en echarse encima de ellos con su caballo, alertando así a la compañía que consigue derrotar a los indios.

El teniente encuentra sobre el cadaver de uno de los indios una pelliza, -prenda que, sin duda, robó a un blanco, y una cadenita con una cruz, la misma que llevaba al cuello la hija del jefe militar. Aunque esto parece excusar al sargento negro, éste sigue negándose a declarar dónde estuvo ese cuarto de hora que transcurrió antes de auxiliar a la joven en la oficina de telégrafos.

En su exposición final de los hechos, el teniente Cantrell demuestra como el hallazgo de la pelliza y de la cadena evidencian que fué un joven blanco, posteriormente asesinado por los indios, quien cometió el crimen. El padre del joven está presente en la sala de justicia, y obligado a declarar, confiesa que la joven asesinada estuvo en su tienda horas antes, comunicando en alta voz que estaría sola en su casa. Su hijo pudo oirla y admite que haya sido el asesino. Pero el teniente defensor está ahora seguro de algo más. Y un par de hábiles preguntas descubren al verdadero criminal: el propio testigo, el padre del joven muerto.

WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS S.A.E.
CASA CENTRAL
Paseo de Gracia, 77
BARCELONA

, LG/mta.-

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

Expediente n.º 21.203.o

Reunida en el día de hoy la JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA, con asistencia del Presidente D. José Muñoz Fontan.- del Vicepresidente D. Alfredo Timermans Díaz.- de los vocales DE LA RAMA DE CENSURA Rvdo. Padre Juan Fernández, Rvdo. Padre Andrés Avelino Esteban, Don Mariano Daranas, Don Miguel Cuartero, Don Patricio González de Canales, Don José Luis García de Velasco.-

Vocal Técnico.- Don Rafael de Casenave.-

Y DE LA RAMA DE CLASIFICACION

en la que actúa como Secretario D. Francisco Ortiz Muñoz.- se procedió a la clasificación y censura de la película titulada:

"EL SARGENTO NEGRO"

(SERGEANT RETLEDGE)

presentada por la Casa distribuidora Warner Bros en su versión orignal producida por Warner Bros Pictures de nacionalidad norteamericana compuesta de 11 rollos y 3.137 metros la que, una vez compulsados los votos de los vocales de ambas Ramas de la Junta, queda clasificada según se detalla a continuación.

CLASIFICACION

DOBLAJE AUTORIZADO.- (Acordado por unanimidad)

Autorizada para todos los públicos
Autorizada únicamente para mayores de 16 años
Prohibida

VALOR ESTIMADO

EXPORTACION

CATEGORIA A EFECTOS

INTERES NACIONAL

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de noviembre de 1960

Título de la película El Sargento ~~Rutledge~~ negro

Nacionalidad norteamericana Versión original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	Mayores
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de Noviembre de 196 0

Título de la película El Pagano mejor

Nacionalidad norteamericana Versión original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	Para mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de noviembre de 1960

Título de la película El sargento negro

Nacionalidad norteamericana Versión original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	Para mayores
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Película norteamericana cuya trama versa sobre la investigación del autor del crimen de una joven blanca en el territorio de Arizona. Es entretenida y no ofrece reparo moral. Puede autorizarse para mayores

Vocal: Eceo.

Juan Fernández

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de Nov. de 1960

Título de la película "El Sargento Negro"

Nacionalidad "USA" Versión 0. N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida Exportación Puntuación a efectos de la protección económica	Mayores
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Trama judicial sobre un crimen hecho entre algunos soldados y granjeros de América... Y que se lleva los 11 Rollos de la película con las representaciones evocadas de algunos puntos del juicio... Por el tema de este y sus momentos de violencia y lucha, solo mayores

Vocal:

A. Arcelus [illegible]

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de Noviembre de 1960

Título de la película "El sargento negro"

Nacionalidad Norteamericana Versión Original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	Para mayores
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Relato algo farragoso en tecnicolor de un caso de falsa culpabilidad contra un sargento negro del ejército norteamericano en la guerra contra los indios apaches. Bastantes exteriores pero demasiados alegatos ante el tribunal militar. Película antiracista y sin ningún inconveniente para adultos, si bien nada más, pues eso porque a lo largo del proceso se aduce el delito de violación. La imagen es vigorosa pero discreta.

Vocal:

Mariano Devaux

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de noviembre de 1960

Título de la película El Sargento Negro (Sergeant Rutledge)

Nacionalidad norteamericana Versión original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	Para mayores
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Novela típica americana en "nueva versión" de película del Oeste, o relato de un lamentable asunto ocurrido al "Noveno de Caballería" durante la ocupación de Arizona (tierra de Apaches). El asunto en cuestión parte de la violación y muerte de una muchacha. Se acusa a un sargento negro que, al fin, es inocente. Dramáticamente está montada "desde" el Consejo de Guerra y el relato (con evocación) de los testigos de "vista". Hay un fondo "sordo" de tipo racial.

Aunque la película es positiva, dada la naturaleza del tema, estimamos que solo debe autorizarse para mayores.

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 10 de Noviembre de 196 0.

Título de la película El sargento negro

Nacionalidad Norteamericana Versión original N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Película bien realizada que resulta entretenida pero que a la larga pesa. Buena la interpretación y la fotografía Technicolor de pantalla normal.

Vocal:

R. Casenave

(Firma)

ADAPTACIONES

= NINGUNA =

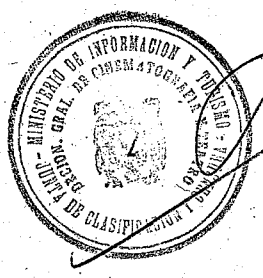
(Acordado por mayoria)

Lo que certifico como Secretario de la Junta, con el V.º B.º del Presidente para los efectos que procedan.

Madrid, 10 de Noviembre de 1950.-

V.º B.º
EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,



Expediente n.° 21203

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA
SERVICIO DE CABINA

PARTE correspondiente al día 10 *de* Novbre *de 19* 60

Proyectada en el día de hoy, la película de nacionalidad Norteamericana titulada "El Sargento negro" (D) compuesta de 11 rollos y distribuída por la entidad W. Bros ha dado una longitud total de 3137 metros.

Mod. 809

EL JEFE DE CABINA,

SR. SECRETARIO DE LA JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA.

Ej/nta.-

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO
INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA
JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

N.º 3647/60

Expediente n.º 21.203.-

La Junta de Clasificación y Censura, en su reunión del día 10 del actual ha procedido a examinar la versión original de la película de nacionalidad norteamericana titulada: "EL SARGENTO NEGRO" (SERGEANT RUTLEDGE)

distribuída por la Entidad Warner Bros tomando el siguiente acuerdo:

Autorizar su doblaje, sin adaptaciones de ninguna clase.-

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos oportunos.

Dios guarde a V. S. muchos años

Madrid, 14 de Noviembre de 1960.-

EL SECRETARIO DE LA JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA,

Sr. Jefe de la Sección de Protección y Licencias.

LG/mta.-

N.º3

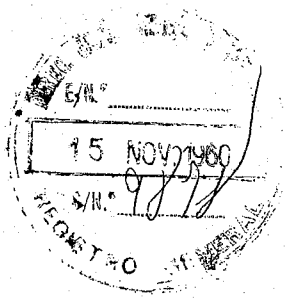
Exp. n.º 21.203.-

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

Sección J. C. C.-

N.º 3666/60



Vista su instancia de fecha 20 Septiembre ppdo., en la que manifiesta su propósito de exhibir en España la película de nacionalidad norteamericana cuyo título en versión original es "SERGEANT RUTLEDGE" importada al amparo de la licencia núm. 50.224 y que pretende exhibirse con el título "EL SARGENTO NEGRO" la Junta de Clasificación y Censura, previa la tramitación pertinente, ha resuelto:

1.º—Que por parte de este Organismo no existe inconveniente para que dicha película pueda ser exhibida en versión doblada con el título "EL SARGENTO NEGRO" y conforme a las instrucciones que se señalan al dorso.

2.º—Que la película de referencia ha sido clasificada a efectos arancelarios en ——— categoría.

3.º—Que deberá ser solicitada la licencia de exhibición de la película acompañando una copia de la misma en versión doblada.

4.º—Que para la obtención de dicha licencia deberá presentar documento acreditativo de haber efectuado el pago de los derechos de importación y de doblaje.

Lo que comunico a Vd. para su conocimiento y efectos pertinentes.

Dios guarde a Vd. muchos años.

Madrid 14 de Noviembre de 1960.-

EL DIRECTOR GENERAL,

Señor Director de Warner Bros.-

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 3056

Madrid, 15-XI-60

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados
de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película El sargento negro

Número del expediente 21.203

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

..... *licencias de* ..... *rollos a* ..... *ptas. rollo* . . — *Ptas.*

DERECHOS DE EXAMEN

11 *rollos a* 25 *ptas. rollo* ..... 275 *Ptas.*

TOTAL ..... 275 *Ptas.*

Madrid, 15 NOV. 60

El Jefe de la Sección,

Expediente | Liquidación

21203 | 3056

DERECHOS DE EXAMEN

Don Warner Prod

ha ingresado en la CAJA DEL INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

Pesetas (275)

importe de la liquidación practicada en el expediente que arriba se reseña.

Madrid, 22 NOV. 1960

El Jefe de Contabilidad

03625

TALON del mandamiento n.º

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º - Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 22 51 95

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

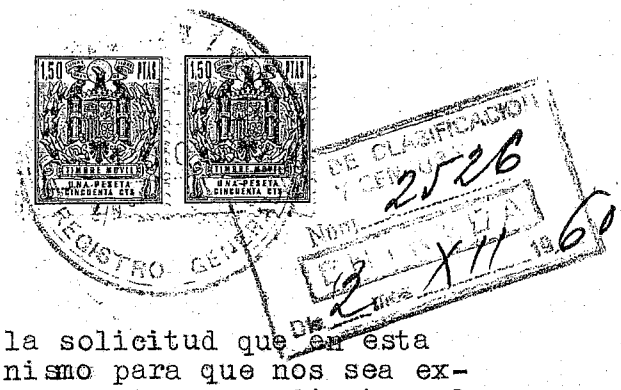
SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

MOD. 13 - 60 M - 3/60

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografía y
Teatro
Subsecretaria de Información y
Turismo
C/ Fernando el Santo, 20
C I U D A D

Madrid, 1 de Diciembre de 1.960



Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha dirigimos a ese Organismo para que nos sea expedido el Certificado de Censura correspondiente a la copia 1ª de nuestra película EL SARGENTO NEGRO", debemos manifestar a V.I. que nos vemos impedidos de acompañar el correspondiente Certificado de Laboratorio, por por tratarse de material en tecnicolor la hemos recibido directamente del extranjero.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FIIMS. S.A.E.

E.Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono, 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º - Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 22 51 95

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓ: WANEWAR

MOD. 13 - 60 Nº 3/60

Madrid, 1 de Diciembre de 1.960

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografía y Teatro
Subsecretaria de Información
y Turismo
C/ Fernando el Santo, 20
C I U D A D

2528
2-XII-60

Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha dirigimos a ese Organismo para que nos sea expedido el Certificado de Censura correspondiente a la copia 1ª del Avance de nuestra película "EL SARGENTO NEGRO", debemos manifestar a V.I. que nos vemos impedidos de acompañar el correspondiente Certificado de Laboratorio, pues por tratarse de material en tecnicolor la hemos recibido directamente del extranjero.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FIIMS. S.A.E.

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S. A.
Av. José Antonio, 70, 4.º 1
MADRID

E. Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

Esp. 21.595

Impreso núm. 7

ILTMO. SEÑOR:

Don ...Peter Colli.....

en calidad de Director-Gerente..... de la entidad WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

con domicilio en ..Barcelona..... (calle o plaza) de ..Paseo de Gracia.....

núm. ..77... teléfono 27-91-01..... a V. I. respetuosamente

EXPONE

1.° Que tiene el propósito de que se exhiba en España y en versión (1) ....doblada.....

el AVANCE de la película titulada ...SERGEANT RUTLEDGE (EL SARGENTO NEGRO).....

2.° Que las características y ficha del citado AVANCE son las siguientes:

Nacionalidad ..Norteamericana.....

Entidad Productora ..Warner Bros.....

Metros ...70..... (72)

Color ....Technicolor.....

Sistema de rodaje y proyección ..normal.....

Director ..John Ford.....

Intérpretes principales ...Jeffrey Hunter, Constance Towers, Billie Burke, Woody Strode, Juano Hernández.....

3.° Que en la actualidad posee ....una..... copias del referido AVANCE.

Por todo lo cual

S U P L I C A a V. I.:

Que previa la tramitación pertinente se sirva conceder a WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E. la licencia de exhibición del precitado AVANCE en la versión solicitada.

Es gracia que espera alcanzar de V. I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid a 1 de diciembre de 1960

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S. A.
Av. José Antonio, 76 4.º 1
MADRID

ILTMO. SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º - Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 22 51 95

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

BARCELONA · PASEO DE GRACIA, 77 · TEL. 2
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

MOD. 13 - 60 M - 3/60

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografia y Teatro
M A D R I D
==========

Madrid, 13 de Diciembre de 1.960

Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha presentamos en ese Organismo para que nos sean extendidas cinco Licencias de Exhibición correspondientes a las copias 2 a la 6, ambas inclusive, de nuestra película "EL SARGENTO NEGRO" debemos manifestar a V.I. la imposibilidad en que nos encontramos de acompañar a la misma el Certificado de Laboratorio correspondiente, ya que por tratarse de material editado en tecnicolor las recibimos directamente del extranjero.

Ponemos en su conocimiento que en el negativo se ha efectuado el corte impuesto por Censura, razón por la cual no podemos acompañarle con la solicitud de referencia.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FILMS. S.A.E.

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S. A.
Av. José Antonio, 70, 4.º I
MADRID

E. Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º-Depto. 1º
Teléfono. 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono. 22 51 95

WARNER BROS.

FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

MOD. 13 - 60 M. 3/60

DIC 14 DIC 1960
S/Nº
REGISTRO

Madrid, 13 de Diciembre de 1.960

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografía y Teatro
M A D R I D

Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha presentamos en ese Organismo para que nos sean extendidas cinco Licencias de Exhibición correspondientes a las copias 2 a la 6, ambas inclusive del Avance de nuestra película "EL SARGENTO NEGRO", debemos manifestar a V.I. la imposibilidad en que nos encontramos de acompañar a la misma el Certificado de Laboratorio correspondiente, ya que por tratarse de material editado en tecnicolor las recibimos directamente del extranjero.

Ponemos en su conocimiento que en el negativo se ha efectuado el corte impuesto por Censura, razón por la cual no podemos acompañarle con la solicitud de referencia.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S. A.
Av. José Antonio, 70, 4.º 1
MADRID

E. Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 3527

Madrid, 16-XII-60

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados
de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película El sargento negro

Número del expediente 21.203

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

1 licencias de 11 rollos a ptas. rollo 275 Ptas.

DERECHOS DE EXAMEN

11 rollos a 25 ptas. rollo 275 Ptas.

TOTAL 550 Ptas.

Madrid, 14/12/60

El Jefe de la Sección,

Expediente | Liquidación

21599	3699

DERECHOS DE EXAMEN

Don Warner Bros

ha ingresado en la CAJA DEL INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

Pesetas .....

..... (Pts)

importe de la liquidación practicada en el expediente que arriba se reseña.

Madrid, 14 DIC. 1960

03996

El Jefe de Contabilidad,

TALON del mandamiento n.° .....

Expediente | Liquidación

21199	9534

DERECHOS DE EXAMEN

Warner Bros

Don .....

ha ingresado en la CAJA DEL INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

Pesetas .....

..... (42)

importe de la liquidación practicada en el expediente que arriba se reseña.

Madrid, 16 DIC. 50

04031

El Jefe de Contabilidad,

TALON del mandamiento n.° .....

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 3534

Madrid, 16-XII-60

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película El sargento negro (Al)

Número del expediente 21.597

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

5 *licencias de* 1 *rollos a* 25 *ptas. rollo* 125 *Ptas.*

DERECHOS DE EXAMEN

rollos a *ptas. rollo* — *Ptas.*

TOTAL 125 *Ptas.*

Madrid, 15 Dic. 60

El Jefe de la Sección,

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 3555

Madrid, 16-III-60

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película El sargento negro

Número del expediente 21.263

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

5 *licencias de* 11 *rollos a* 25 *ptas. rollo* 1.375 *Ptas.*

DERECHOS DE EXAMEN

rollos a *ptas. rollo* — *Ptas.*

TOTAL 1.375 *Ptas.*

Madrid, 15/12/60

El Jefe de la Sección,

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono, 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º - Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 22 51 95

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

MOD. 13 - 60 M.- 3/60

Madrid, 16 de Enero de 1.961

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografía y Teatro
M A D R I D

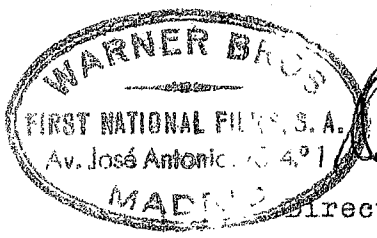
Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha presentamos en ese Organismo para que nos sean extendidas catorce Licencias de Exhibición correspondientes a lascopias 7 a la 20, ambas inclusive del Avance de nuestra película "EL SARGENTO NEGRO", debemos manifestar a V.I. la imposibilidad en que nos encontramos de acompañar a la misma el Certificado de Laboratorio correspondiente, ya que por tratarse de material editado en tecnicolor las recibimos directamente del extranjero.

Ponemos en su conocimiento que en el negat ivo se ha efectuado el corte impuesto por Censura, razón por la cual nompodemos acompañarle con la solicitud de referencia.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FIIMS.S.A.E.



E. Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

N

SUCURSALES
BARCELONA:
Paseo de Gracia, 77
Teléfono 27 91 01
MADRID:
Av. J. Antonio, 70, 4º-Depto. 1º
Teléfono, 47 37 07
VALENCIA:
Cirilo Amorós, 29
Teléfono, 22 51 95

WARNER BROS.
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

BARCELONA • PASEO DE GRACIA, 77 • TEL. 27 91 01
DIRECCIÓN TELEGRÁFICA: WANEWAR

SUCURSALES
SEVILLA:
Sta. María de Gracia, 3
Teléfono, 27162
BILBAO:
Calle Ercilla, 16, bajos
Teléfono, 17934
AGENTES EN
Palma de Mallorca
Las Palmas (Gran Canaria)
La Coruña

MOD. 13 - 60 M. 3/60

Ilmo. Sr. Director General
de Cinematografia y Teatro
M A D R I D

Madrid, 16 de Enero de 1.961

Ilmo. Sr.:

En relación con la solicitud que en esta fecha presentamos en ese Organismo para que nos sean extendidas veinticuatro Licencias de Exhibición correspondientes a las copias 7 a la 30, ambas inclusive, de nuestra película "EL SARGENTO NEGRO", debemos manifestar a V.I. la imposibilidad en que nos encontramos de acompañar a la misma el Certificado de Laboratorio correspondiente, ya que por tratarse de material editado en tecnicolor las recibimos directamente del extranjero.

Ponemos en su conocimiento que en el negativo se ha efectuado el corte impuesto por Censura, razón por la cual no podemos acompañarle con la solicitud de referencia.

Con este motivo aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

WARNER BROS FIRST NATIONAL FIIMS, S. A. E.

WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A. Av. José Antonio, 7[illegible] MADRID

E. Hernández.
Director de la Sucursal.

FA/P.

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 128

Madrid, 18-1-61

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película El secreto negro (av).

Número del expediente 21.599

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

14 *licencias de* 1 *rollos a* 25 *ptas. rollo* .. 350 *Ptas.*

DERECHOS DE EXAMEN

..... *rollos a* ..... *ptas. rollo* ..... — *Ptas.*

TOTAL ..... 350 *Ptas.*

Madrid, 17/1/61

El Jefe de la Sección,

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 147

Madrid, 19-1-61

El Jefe de Contabilidad,

Castillo

Canon de exámen y expedición de certificados
de exhibición de películas

5.500
1.100

LIQUIDACION

Título de la película El sargento negro

Número del expediente 21.203

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

24 *licencias de* 11 *rollos a* 25 *ptas. rollo* .. 6.600 *Ptas.*

DERECHOS DE EXAMEN

..... *rollos a* ..... *ptas. rollo* ..... — *Ptas.*

TOTAL ..... 6.600 *Ptas.*

Madrid, 17/1/1961

El Jefe de la Sección,

[signature]

24
17
24
24
24

30
20
6
30
7
23

Exp. 21.203

Impreso núm. 4

14415

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA
Núm. 2526
ENTRADA
Día 2 mes XII 1960

ILTMO. SEÑOR:

Don Peter Colli

en calidad de Director-Gerente de la entidad WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E.

con domicilio en Barcelona (calle o plaza) de Paseo de Gracia

núm. 77 teléfono 27-91-01 a V. I. respetuosamente

EXPONE

1.°- Que por escrito de esa Dirección General de Cinematografía y Teatro de fecha 14 Noviembre 1960 se le comunicó que no había dificultad por parte de la misma para que la película tituada SERGEANT RUTLEDGE

de nacionalidad Norteamericana compuesta de 11 rollos y ~~3.076~~ (3.137) metros, pudiera ser exhibida en España en versión doblada con el título de EL SARGENTO NEGRO

2.°- Que a los efectos de la oportuna tramitación, acompaña, de acuerdo con lo dispuesto por ese Organismo, copia de la película en versión (1) doblada.

3.°- Que tambien acompaña documento acreditativo de haber satisfecho el pago de los derechos de importación y ..... (2)

4.°- Que en la actualidad posee una copias de la referida película.

Por todo lo cual

SUPLICA a V. I. que se conceda a WARNER BROS. FIRST NATIONAL FILMS, S.A.E. la licencia de exhibición en versión (1) doblada de la precitada película.

Es gracia que espera alcanzar de V. I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid a 1 de diciembre de 1960

WARNER BROS
FIRST NATIONAL FILMS, S.A.
Av. José Antonio, 70, 4.°
MADRID

ILTMO. SEÑOR DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.

(1) Versión original, versión original con subtítulos en español, o versión doblada al español.
(2) Doblaje o subtitulación

LG/mta.-

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL
DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

Expediente n.º 21.203.-

Reunida en el día de hoy la JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA, con asistencia del Presidente D. José Muñoz Fontan.-
del Vicepresidente D. Alfredo Timermans Díaz.-
de los vocales DE LA RAMA DE CENSURA Rvdo. Padre Juan Fernández, Rvdo. Padre Andrés Avelino Esteban, Don Pio García Escudero, Don Mariano Daranas, Don Miguel Cuartero, Don Patricio González de Canales y Don José Luis García de Velasco.-
Vocal Técnico.- Don Rafael de Casenave.-
Y DE LA RAMA DE CLASIFICACION

en la que actúa como Secretario D. Francisco Ortiz Muñoz.-
se procedió a la clasificación y censura de la película titulada:
"EL SARGENTO NEGRO"
(SARGEANT RUTLEDGE)
presentada por la Casa distribuidora Warner Bros
en su versión doblada producida por Warner Bros Pictures
de nacionalidad norteamericana compuesta de 11 rollos y
3.137 metros la que, una vez compulsados los votos de los vocales de ambas Ramas de la Junta, queda clasificada según se detalla a continuación.

CLASIFICACION

DOBLAJE

Autorizada para todos los públicos
Autorizada únicamente para mayores de 16 años — AUTORIZADA PARA MAYORES.- (Acordado por unanimidad)
Prohibida

VALOR ESTIMADO

EXPORTACION

CATEGORIA A EFECTOS

INTERES NACIONAL

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de diciembre de 196 0

Título de la película El Sargento negro

Nacionalidad norteamericana Versión doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	Mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

Conforme

INFORME

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 196 0.-

Título de la película "EL SARGENTO NEGRO"

Nacionalidad norteamericana Versión doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje .....
Autorizada para todos los públicos	PARA MAYORES.-
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

= NINGUNA =

INFORME

Vocal:

A. Timermans.-

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 196 0.

Título de la película El Sargento negro

Nacionalidad Norteamericana Versión doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos / Autorizada únicamente para mayores de 16 años / Prohibida	Para mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Conforme con la versión doblada

Vocal: Ecco

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de XII de 1960

Título de la película "El Sargento Negro"

Nacionalidad USA Versión o.f. N.º de Rollos 11

Mod. 656

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	Mayores
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

ADAPTACIONES

INFORME

Conforme con la versión doblada para mayores

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de XII de 1960

Título de la película El Sargento Negro

Nacionalidad Americana Versión Doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	Para mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 196 0

Título de la película "El sargento negro"

Nacionalidad Norteamericana Versión Doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	Para mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Vistos y aprobados los cortes

Vocal:

Mariano Daranas

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 196 0.

Título de la película EL SARGENTO NEGRO

Nacionalidad norteamericana Versión doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos Autorizada únicamente para mayores de 16 años Prohibida	Para mayores
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Se autoriza esta para mayores sin cortes

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de diciembre de 196 0

Título de la película El Sargento Negro (Sergeant Rutledge)

Nacionalidad norteamericana Versión doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	Para mayores
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Continuando el dictamen anterior, puede autorizarse para mayores, sin cortes.

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 1960

Título de la película El sargento negro

Nacionalidad Norteamericana Versión ..... N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje .....
Autorizada para todos los públicos	Para mayores
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

De conformidad con la versión original autorizada, no ofrece reparo

Vocal:

(Firma)

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO

DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA

RAMA DE CENSURA

Sesión del día 7 de Diciembre de 196 0.

Título de la película El sargento negro

Nacionalidad Norteamericana Versión Doblada N.º de Rollos 11

Visionado previo	Doblaje
Autorizada para todos los públicos	
Autorizada únicamente para mayores de 16 años	
Prohibida	
Exportación	
Puntuación a efectos de la protección económica	
Interés Nacional:	

Mod. 656

ADAPTACIONES

INFORME

Verificado el doblaje de conformidad

Vocal:

R. Cabanas

(Firma)

Expediente n.° 21599

MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA
SERVICIO DE CABINA

PARTE correspondiente al día 7 *de* XII
*de 19*60

Proyectada en el día de hoy, la película de nacionalidad norteamericana titulada "El sargento negro" (avance) compuesta de 1 rollos y distribuída por la entidad Warner Bros ha dado una longitud total de 72 metros.

Mod. 809

EL JEFE DE CABINA,

SR. SECRETARIO DE LA JUNTA DE CLASIFICACION Y CENSURA.

INSTITUTO NACIONAL DE LA CINEMATOGRAFIA

SECCION DE LICENCIAS

Tomada razón de la liquidación n.° 3499

Madrid, 13-XII-60

El Jefe de Contabilidad,

Canon de exámen y expedición de certificados de exhibición de películas

LIQUIDACION

Título de la película Sargento negro

Número del expediente 21.599

Distribuidor o productor Warner

DERECHOS DE EXPEDICION

1 licencias de 1 rollos a 25 ptas. rollo .. 25 Ptas.

DERECHOS DE EXAMEN

1 rollos a 25 ptas. rollo ..... 25 Ptas.

TOTAL ..... 50 Ptas.

Madrid, 13/12/60

El Jefe de la Sección,

Filmografía

Principales obras de John Ford[1]

1924. The Iron Horse (El caballo de hierro)

1926. Three Bad Men (Tres hombre malos)

1928. Four Sons (Cuatro hijos)

1931. Arrowsmith (El doctor Arrowsmith)

1934. Judge Priest (El juez Priest)

1935. The Informer (El delator)

1935. Stemboat Round the Bend

1936. The Prisoner of Shark Island (Prisionero del Odio)

1936. Mary of Scotland (María Estuardo)

1939. Stagecoach (La diligencia)

1939. Young Mr. Lincoln (El joven Lincoln)

1939. Drums Along the Mohawk (Corazones indomables)

1940. The Grapes of Wrath (Las uvas de la ira)

1940. The Long Voyage Home (Hombres intrépidos)

1941. How Green was my Valley (¡Qué verde era mi valle!)

1942. The Battle of Midway (La batalla de Midway)

1943. December 7th

1945. They Were Expendable

1946. My Darling Clementine (Pasión de los fuertes)

1947. The Fugitive (El fugitivo)

[1] Como resulta evidente no citamos aquí toda la filmografía de John Ford pues se puede consultar en cualquier obra especializada (por ejemplo estudios sobre el cineasta). Aunque muchas películas ya las mencionamos al tratar la biografía del director recogemos sólo las que consideramos más importantes para nuestra temática. Entre paréntesis va el título en español. Subrayamos las más destacadas (*westerns* y/o cuestión racial).

1948. Fort Apache (Fort Apache)

1948. Three Godfathers (Tres padrinos)

1949. She Wore a Yellow Ribbon (La legión invencible)

1950. Wagon Master (Caravana de paz)

1950. Rio Grande (Río Grande)

1952. The Quiet Man (El hombre tranquilo)

1953. The Sun Shines Bright (El sol siempre brilla en Kentucky)

1955. The Long Gray Line (Cuna de héroes)

1955. Mister Roberts (Escala en Hawai)

1956. **The Searchers (Centauros del desierto)**

1957. The Wings of Eagles (Escrito bajo el sol)

1958. The Last Hurrah (El ultimo hurra)

1959. The Horse Soldiers (Misión de audaces)

1960. **Sergeant Rutledge (El sargento negro)**

1961. Two Rode Together (Dos cabalgan juntos)

1962. The Man Who Shot Liberty Valance (El hombre que mató a Liberty Valance)

1962. How the West Was Won (La conquista del Oeste). Codirigida con H. Hathaway y G. Marshall

1964. Cheyenne Autumn (El gran combate)

1966. 7 Women (Siete mujeres)

Edición en video de la versión original de *Sergeant Rutledge*

John Ford's SERGEANT RUTLEDGE. 1960. 1988 Warner Bros. All Rights Reserved. 1998 Warner Home Video (U. K.) Ltd. All Rights Reserved. Distributed by Warner Home Video (U. K.) Limited.

Otras películas interesantes[2]

1915. D. W. Griffith. *The Bird of a Nation* (El nacimiento de una nación)

1939. Victor Fleming. *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó)

1949. Clarence Brown. *Intruder in the Dust*

1955. Richard Brooks. *Blackboard Jungle* (Semilla de maldad)

1957. Robert Rossen. *Island in the Sun* (Una isla al sol)

1957. Raoul Walsh. *Band of Angels* (La esclava libre)

1958. Stanley Kramer. *The Defiant Ones* (Fugitivos)

1959. Otto Preminger. *Porgy and Bess*

1962. Robert Mulligan. *To Kill a Mockingbird* (Matar a un ruiseñor)

1964. Gordon Douglas. *Rio Conchos* (Río Conchos)

1966. Richard Brooks. *The Professionals* (Los profesionales)

1966. Ralph Nelson. *Duel at Diablo*

1968. Sidney Pollack. *The Scalphunters* (Camino de la venganza)

1969. Tom Gries. *100 rifles* (100 rifles)

1972. Martin Goldman. *The Legend of Nigger Charley*

1972. Sidney Poitier. *Buck and the Preacher* (Buck y el farsante)

1973. Larry G. Spangler. *The Soul of Nigger Charley*

1977. Marvin J. Chomsky, John Erman, David Greene, Gilbert Moses. *Roots* (Raíces) (Serie televisiva)

1984. Francis Ford Coppola. *The Cotton Club* (Cotton Club)

1988. Alan Parker. *Mississippi Burning* (Arde Mississippi)

1989. Edward Zwick. *Glory* (Tiempos de Gloria)

[2] Citamos aquí de forma muy escueta (y sin ser para nada exhaustivos), algunas películas más de otros directores y telefilmes que abordan, aunque sea tangencialmente, la cuestión racial referida a los Negros (o que son *westerns* en los que actúan de forma importante actores afroamericanos). Para una información más completa nos remitimos a los capítulos que hemos dedicado a los estereotipos negros en el cine estadounidense y a las conclusiones y cuestiones abiertas de nuestro trabajo.

1992. Clint Eastwood. *Unforgiven* (Sin perdón)

1992. Spike Lee. *Malcolm X* (Malcolm X)

1993. Mario Van Peebles. *Posse* (Renegados)

1993. Nina Rosenblum. *The Untold West: The Black West* (Documental televisivo)

1997. Charles Haid. *Buffalo Soldiers*

2005. Robert Dornhelm, Sergio Mimica-Gezzan, Jeremy Podeswa, Timothy Van Patten, Michael W. Watkins, Simon Wincer. *Into the West* (Serie televisiva en seis capítulos)

Bibliografía[1]

[1] La clasificación de las obras que hemos manejado y que aquí presentamos, se hace ahora con criterios meramente bibliográficos (digamos de bibliotecario), y no gnoseológicos. Por eso algunos libros que citamos bajo la rúbrica de "estudios de cinematografía" podrían también colocarse como "ensayos" (y viceversa). En todo caso nuestra intención es meramente clarificadora.

CLÁSICOS DE LA FILOSOFÍA

Platón

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. Editorial Gredos, primera edición 1981, 2ª reimpresión. Madrid, 1985.

Platón. Protágoras. Edición bilingüe. Comentario de Gustavo Bueno. Traducción del griego por Julián Velarde Lombraña. Clásicos El Basilisco, Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1980.

Platón. 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). Editorial Gredos, (3ª reimpresión). Madrid, 1999.

Platón. Protágoras, Gorgias, Carta Séptima. Introducción, traducción y notas de Francisco Javier Martínez García. Alianza Editorial, S. A. (El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma). Madrid, 1998.

Platón. El Banquete, Fedón, Fedro. (Editorial Labor, S. A.), en Ediciones Orbis, S. A. Barcelona, 1983. (Traducción de Luis Gil).

Plato's "Symposium". A translation by Seth Benardete with Commentaries by Allan Bloom and Seth Benardete. The University of Chicago Press. Chicago, 2001.

Platón. República. (Introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan), Editorial Gredos, S. A. Madrid. 1986.

Platón. Parménides, Teeteto, Sofista, Político. (Traducciones, introducciones y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Textos revisados por Carlos García Gual y Fernando García Romero). Editorial Gredos. Madrid, 1988.

Platón. Timeo. Traducción del griego, prólogo y notas por Francisco de P. Samaranch. Biblioteca de iniciación filosófica. Ediciones Aguilar. Buenos Aires, 1963.

Platón. Las Leyes. (Edición de José Manuel Ramos Bolaños). Ediciones Akal. Madrid, 1988.

Aristóteles

Aristóteles. Poética. Editorial Bosch, edición bilingüe. Barcelona, 1996. (Texto, Noticia Preliminar, Traducción y Notas de José Alsina Clota).

Aristóteles. Poética. Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. Cuarta edición. Caracas, 1982. (Versión directa, introducción y notas de Juan David García Bacca).

Aristóteles. Retórica. Alianza Editorial (El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma). Madrid, 1998.

OBRAS FILOSÓFICAS (ENSAYOS, ESTUDIOS, ARTÍCULOS, DICCIONARIOS Y MANUALES)[2]

Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos. Editorial Trotta. Madrid, 1994. (Título original: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente).

Barthes, Roland. Mitologías. Siglo XXI editores (4ª edición). Madrid, 1983. (Primera edición en francés, 1957).

Bauzá, Hugo Francisco. Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica. Fondo de Cultura Económica (F. C. E.), Serie Breves. Buenos Aires, 2005.

Bolívar Botía, Antonio. El Estructuralismo: de Lévi-Strauss a Derrida. (Prólogo de Pedro Cerezo Galán). Ediciones Pedagógicas, Nº 32. Madrid, 2001.

Brisson, Luc. Platón, las palabras y los mitos. ¿Cómo y por qué Platón dio nombre al mito? Abada Editores, S. L. Madrid, 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. El papel de la Filosofía en el conjunto del saber. Editorial Ciencia Nueva (Los complementarios 20). Madrid, 1970. (También disponible en Internet, a través de Google, en PDF, en http://www.fgbueno.es/gbm/gb70pf.htm).

Bueno, Gustavo. Etnología y Utopía. Respuesta a la pregunta: *¿Qué es la Etnología?* Las ediciones de los Papeles de Son Armadans. Azanca, 1. Valencia, 1971. (Reedición ampliada con un Epílogo en Júcar Universidad. Serie Antropología. Ediciones Júcar. Madrid, junio de 1987).

Bueno, Gustavo. Ensayos materialistas. Editorial Taurus. Madrid, 1972.

[2] Ahora se cita ya por orden alfabético.

Bueno, Gustavo. La Metafísica Presocrática, Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1974.

Bueno, Gustavo. "Reliquias y relatos: construcción del concepto de «historia fenoménica»". Revista El Basilisco, Nº 1, Pentalfa Ediciones. Oviedo, (marzo-abril 1978), pp. 5-16.

Bueno, Gustavo. "En torno al concepto de "ciencias humanas". La distinción entre metodologías α-operatorias y β-operatorias". Revista El Basilisco, Nº 2, Pentalfa Ediciones. Oviedo, (mayo-junio 1978), pp. 12-46.

Bueno, Gustavo. El individuo en la Historia. Comentario a un texto de Aristóteles, Poética 1451b, Universidad de Oviedo (Discurso inaugural del Curso 1980-81). Oviedo, 1980.

Bueno, Gustavo. "Gnoseología de las ciencias humanas". Actas del I Congreso de Teoría y Metodología de las Ciencias (12/16 abril 1982). Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1982 (noviembre), pp. 315-337.

Bueno, Gustavo. Primer ensayo sobre las categorías de las "Ciencias Políticas". Presentación y apéndices de Pedro Santana. Cultural Rioja (Biblioteca Riojana 1). Logroño, 1991.

Bueno, Gustavo. "Estado e historia (en torno al artículo de Francis Fukuyama)". Revista El Basilisco, Nº 11 (segunda época), Edita Grupo Helicón. Oviedo, 1992, pp. 3-27.

Bueno, Gustavo. Teoría del cierre categorial. Volumen 1. (Introducción general. Siete enfoques en el estudio de la ciencia), Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1992, págs. 1-380.

Bueno, Gustavo. Teoría del cierre categorial. Volumen 2. [La Gnoseología como filosofía de la ciencia (Parte I, sección 2), Historia de la teoría de la ciencia (Parte I, sección 3)]. Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1993, págs. 381-764.

Bueno, Gustavo. Teoría del cierre categorial. Volumen 3. [El sistema de las doctrinas gnoseológicas. Las cuatro familias básicas (Parte II, sección 1)]. Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1993. págs. 765-983.

Bueno, Gustavo. Teoría del cierre categorial. Volumen 4. [El sistema de las doctrinas gnoseológicas, Descripcionismo (Parte II, sección 2), Teoreticismo (Parte II, sección 3)]. Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1993, págs. 985-1216.

Bueno, Gustavo. Teoría del cierre categorial. Volumen 5. [Adecuacionismo (Parte II, sección 4), Circularismo (Parte II, sección 5), Glosario]. Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1993, págs. 1217-1478.

Bueno, Gustavo. ¿Qué significa «cine religioso»? Revista El Basilisco, Nº 15 (segunda época). Edita Grupo Helicón, Oviedo (invierno 1993), pp. 15-28. Con el título *"La virtualidad cinematográfica de la religión"*, en Pérez Álvarez, Marino (comp.). La superstición en la ciudad. Siglo Veintiuno de España Editores, S. A. Madrid, 1993, pp. 223-258.

Bueno, Gustavo. ¿Qué es la filosofía? El lugar de la filosofía en la educación. El papel de la filosofía en el conjunto del saber constituido por el saber político, el saber científico y el saber religioso de nuestra época. Pentalfa Ediciones. (Segunda edición aumentada). Oviedo. 1995 (noviembre). (Primera edición en Pentalfa. Oviedo, septiembre de 1995).

Bueno, Gustavo. ¿Qué es la ciencia? La respuesta de la teoría del cierre categorial. Ciencia y Filosofía. Pentalfa Ediciones. Oviedo. 1995 (diciembre).

Bueno, Gustavo. El animal divino. Ensayo de una filosofía materialista de la religión. Pentalfa Ediciones, 2ª edición (corregida y aumentada). Oviedo, 1996 (mayo). (Primera edición en Pentalfa. Oviedo, 1985).

Bueno, Gustavo. El sentido de la vida. Seis lecturas de filosofía moral, Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1996, (julio).

Bueno, Gustavo. El mito de la cultura. Ensayo de una filosofía materialista de la cultura. Editorial Prensa Ibérica. Barcelona, 1996, (noviembre).

Bueno, Gustavo. España frente a Europa. Alba Editorial, S. L. Barcelona, 1999.

Bueno, Gustavo. Televisión: Apariencia y Verdad. Editorial Gedisa. Barcelona, 2000.

Bueno, Gustavo. Telebasura y democracia. Ediciones B. Barcelona, 2002.

Bueno, Gustavo. El mito de la Izquierda. Las izquierdas y la derecha. Ediciones B. Barcelona, 2003.

Bueno, Gustavo. España no es un mito. Claves para una defensa razonada. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 2005.

Bueno, Gustavo. La fe del ateo. Las verdaderas razones del enfrentamiento de la iglesia con el gobierno socialista. Ediciones Temas de Hoy. Madrid, 2007.

Cabrera, Julio. Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas. Editorial Gedisa. Barcelona, 2002.

Cornford, F. M. La filosofía no escrita. Editorial Ariel. Barcelona, 1974. (Original: The unwritten philosophy and other essays. Cambridge University Press, Londres, 1967).

Crescenzo, Luciano De. Los mitos de los héroes. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1995. (Título original: *I miti degli eroi*. Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., Milano).

Deleuze, Gilles. L'image-mouvement. Cinéma I. Publicado en francés por Les Éditions de Minuit, París, 1983. (Edición en castellano. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Editorial Paidós, Barcelona, 1994).

Deleuze, Gilles. L'image-temps. Cinéma 2. Publicado en francés por Les Éditions de Minuit, París, 1985. (Edición en castellano. La imagen-tiempo. Estudios

sobre cine 2. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Editorial Paidós. Barcelona, 1986).

Detienne, Marcel. L' invention de la mythologie. Éditions Gallimard, 1981. (Edición en castellano. La invención de la mitología. Ediciones Península. Barcelona, 1985).

Detienne, Marcel (director) Les savoirs de l'écriture. En Grèce ancienne. Cahiers de Philologie. Publiés par le Centre de Recherche Philologique de l'Université de Lille III. Volume 14. Série Aparta critique. Presses Universitaires de Lille. 1988.

Díaz Díaz, Laura y González Fernández, Javier. Escapando de Matrix. Cine con sentido. Sobre cine y filosofía. Eikasia Ediciones. Oviedo, 2007.

Eliade, Mircea. El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición. Alianza Editorial, Madrid, 5ª edición, 1984. (Título original: Le mythe de l'eternel retour. Archétypes et répétitions, Editions Gallimard, 1951).

Eliade, Mircea. Mito y realidad. Editorial Guadarrama / Punto Omega, 3ª edición en español, Madrid, 1978. (También en Editorial Labor, Barcelona, 1992) (Edición original: París, 1963).

Enciclopedia de la Filosofía Garzanti. (VV. AA.). Ediciones B., Grupo Zeta. Barcelona, 1992. (Título original: Enciclopedia Garzanti di filosofia, Garzanti Editore, Milan, 1981).

Falzon, Christopher. La filosofía va al cine. Una introducción a la filosofía. Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.). Madrid, 2005.

Fernández Lorenzo, Manuel. La última orilla. Introducción a la filosofía de Schelling. (Prólogo de Gustavo Bueno). Pentalfa Ediciones. Oviedo, 1989.

Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía (4 volúmenes). Círculo de Lectores. Barcelona, 1991.

Friedländer, Paul. Platón. Verdad del ser y realidad de la vida. Editorial Tecnos, Madrid, 1989. (Traducción de Santiago González Escudero. Titulo original: *Platon*. Band I: *Seinswahrheit und Lebenswirklichkeit*)

Fukuyama, Francis. El fin de la Historia y el último hombre. Editorial Planeta. 1992, en Planeta de Agostini. Barcelona, 1994. (Título original, 1992: The end of History and the last man).

Gadamer, Hans- Georg. Verdad y Método. Ediciones Sígueme, (décima edición). Salamanca, 2003. (Título original: Wahrheit und Methode. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübiengen, 1975).

García Sierra, Pelayo. Diccionario filosófico. Fundación Gustavo Bueno, Pentalfa Ediciones. Oviedo, 2000.

González Escudero, Santiago. *"El juego del «Demon» protector"*, en Pérez Álvarez, Marino (comp.). La superstición en la ciudad. Siglo Veintiuno de España Editores, S. A. Madrid, 1993, pp. 259- 295.

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). Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía, Servicio de Publicaciones. Oviedo, 1998, pp. 213-229.

González Escudero, Santiago. "*Los símiles de la comunicación humana en Platón*". Revista Studia Philosophica II. J. Velarde, J. A. López Cerezo, J. A. de la Pienda (editores). Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía. Oviedo, 2001, pp. 249-268.

González Escudero, Santiago. "*El miedo protector*", en Domínguez, Vicente (editor). Los dominios del Miedo. Editorial Biblioteca Nueva, S. L. Madrid, 2002, pp. 135-170.

González Escudero, Santiago. "*Las raíces del mal. El esquema de Platón*". Imágenes del Mal: Ensayos de cine, filosofía y literatura sobre la maldad. Valdemar, 2003.

González Escudero, Santiago. "La representación homérica en la *anagnórisis* de Aristóteles". Revista Studia Philosophica III. J. Velarde, J. A. López Cerezo, J. A. de la Pienda (editores). Universidad de Oviedo, Departamento de Filosofía. Oviedo, 2003, pp. 205.226.

González Escudero, Santiago. "*Platón y el cine*" (Conferencia pronunciada en el Club de Prensa de La Nueva España de Oviedo). En el Boletín Nº 3 de la Sociedad Asturiana de Filosofía (S. A. F.). Edita la S.A.F. Oviedo, noviembre de 2004, pp. 75-83.

González Escudero, Santiago. "*Una teoría de la acción en Aristóteles*" en Actas del XI congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos (15 al 20 de septiembre de 2003. Universidad de Santiago de Compostela, A Coruña), Vol. I. Madrid, 2005, pp. 341-350.

Grupo Metaxy (VV. AA.). Filosofía, 1º de Bachillerato. Sociedad Asturiana de Filosofía, Editorial Eikasía. Oviedo, 2004.

Grupo Diacronos (VV. AA.). Historia de la Filosofía, Eikasia Ediciones, Sociedad Asturiana de Filosofía, Oviedo, 2005.

Havelock, Eric, A. Prefacio a Platón. Ediciones Visor. Madrid, 1994. (Edición original. Preface to Plato, Harvard University Press, 1963).

Havelock, Eric. A. La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente. Ediciones Paidós. Barcelona, 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).

Hidalgo, Alberto. ¿Qué es esa cosa llamada ética? Principales teorías. Colección Cives Aula, Liga Española de la Educación y la Cultura Popular. Madrid, 1994.

Hobbs, Angela. Plato and the Hero. Courage, Manliness and the Impersonal Good. Cambridge University Press, United Kingdom, 2000.

Izuzquiza, Ignacio. Filosofía de la tensión: realidad, silencio y claroscuro. Editorial Anthropos. Barcelona, 2004.

Kolakowski, Leszek. La presencia del mito. Ediciones Cátedra. Madrid, 1990. (Título original de la obra: Die Gegenwärtigkeit des Mythos, 1972).

Kuhn, Thomas S. La estructura de las revoluciones científicas. Editorial Fondo de Cultura Económica (F.C.E.). Décima reimpresión. Madrid, 1986. (Título original: The Structure of Scientific Revolutions).

Lévi-Strauss, Claude. Mito y Significado. Alianza Editorial. Madrid, 1987. (Título original: Myth and Meaning, University of Toronto Press, 1978).

Lledó, Emilio. La memoria del Logos. Taurus Ediciones (1984), Altea, Taurus, Alfaguara. Madrid, 1989.

Lledó, Emilio. El surco del tiempo. Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria. Editorial Crítica, 1992, con licencia editorial para Círculo de Lectores. Barcelona, 1994.

Marrati, Paola. Gilles Deleuze. Cine y Filosofía. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 2004.

Muñoz, Jacobo (director). Diccionario Espasa Filosofía. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2003.

Nietzsche, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Alianza Editorial, (tercera edición), Madrid, 1978. (Título original:: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus).

Nietzsche, Friedrich. Más allá del Bien y del Mal. Alianza Editorial en Ediciones Orbis. Barcelona, 1983. (Título original: Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft).

Nietzsche, Friedrich. La genealogía de la moral. Alianza Editorial, (octava reimpresión). Madrid, 1986. (Título original: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift).

Otto, Rudolf. Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios. Alianza Editorial. Madrid, 1980. (Título original: Das Heilige).

Pérez García, Concepción. Matrix. Filosofía y cine. Ediciones Madú S. A. Granda-Siero (Asturias), 2005.

Quintanilla, Miguel Ángel (director). Diccionario de filosofía contemporánea. (Segunda edición), Ediciones Sígueme. Salamanca, 1979.

Reale, Giovanni. Platón. En búsqueda de la sabiduría secreta. Editorial Herder. Barcelona, 2001 (Título original: Platone. Alla ricerca della sapienza segreta. Rizzoli, Milán, 1998).

Reale, Giovanni. Por una nueva interpretación de Platón. Relectura de la metafísica de los grandes diálogos a la luz de las "Doctrinas no escritas". Editorial Herder. Barcelona, 2003 (Título original: Per una nuova interpretaciones di Paltone, Vita e Pensiero, Milano, 1997).

Reale, Giovanni. Eros, Demonio mediador. El juego de las máscaras en el *Banquete* de Platón. Editorial Herder. Barcelona, 2004. (Título original: Eros dèmone mediatore. Il gioco delle maschere nel *Simposio* di Platone RCS Libri S.p. A., Milán, 1997).

Ross, David. Teoría de las ideas de Platón. Ediciones Cátedra, quinta edición. Madrid, 2001. (Título original de la obra: Plato's Theory of Ideas).

Ruipérez, Martin S. El mito de Edipo. Lingüística, psicoanálisis y folklore. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 2006.

Veyne, Paul, (et all.) Sur L'individu. Au colloque de Royaumont. Éditions du Senil. Paris, 1987.

Veyne, Paul. ¿Creyeron los griegos en sus mitos? Ensayo sobre la imaginación constituyente. Ediciones Juan Granica S. A. Barcelona, 1987. (Edición original: Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?, Senil).

OBRAS DE CINEMATOGRAFÍA (Biografías de John Ford, de Woody Strode, estudios sobre el *Western*, sobre los "estereotipos negros", historias y guías del cine, etc.)

Aguilar, Carlos. Guía del Video-Cine. Ediciones Cátedra, (Signo e Imagen). Madrid, 2004.

Anderson, Lindsay. Sobre John Ford. Escritos y conversaciones. Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2001. (Título original: About John Ford. Plexus Publishing Limited, Londres, 1981).

Astre, Georges-Albert y Hoarau, Albert-Patrick. El universo del Western. Editorial Fundamentos, 2ª edición. Madrid, 1986. (Edición original: Univers du Western. Editions Seghers).

Bazin, André. ¿Qué es el cine? Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1966. (Original: Qu'est-ce que le Cinéma? Editions du Cerf, Paris, 1958-1963).

Blake, Michael F. Code of Honor. The making of three great American Westerns. *High Noon*, *Shane*, and *The Searchers*. Taylor Trade Publishing (Rowman & Littlefield Publishing Group), Lanhan, Maryland, 2003.

Bogdanovich, Peter. John Ford. Editorial Fundamentos, 2ª edición. Madrid, 1983. (Edición original: Movie Magazine Ltd. London, 1967).

Bogle, Donald. Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks. An Interpretative History of Blacks in American Films. The Continuum International Publishing Group Inc. Fourth Edition. New York, 2004.

Buscombe, Edward (editor). The BFI Companion to the Western. British Film Institute, London 1988, Published by Da Capo Press. New York, 1991.

Buscombe, Edward & E. Pearson, Roberta (editores). Back in the Saddle Again. News Essays on the Western. Published by the British Film Institute (BFI). London, 1998.

Buscombe, Edward. The Searchers. Published by the British Film Institute (BFI). London, 2000.

Buscombe, Edward. Unforgiven. Publisher by the British Film Institute (BFI). London, 2004.

Casas, Quim. El western. El género americano. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, 1994.

Casas, Quim. John Ford. El arte y la leyenda. Editado por Dirigido por, S. L., 2ª edic. Barcelona, 1998, (1ª edic. en 1989).

Cawelti, John. G. The Six-Gun Mystique Sequel. Bowling Green State University Popular Press. Bowling Green, OH, 1999.

Cohen, Clélia. El western. El cine americano por excelencia. La conquista del Oeste, el nacimiento de un género. Artistas y modelos: Ford, Wayne, Mann, Stewart…Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 2006.

Coma, Javier. Diccionario del western clásico. Plaza & Janés Editores. Barcelona, 1992.

Coma, Javier. Historia del cine americano II (1930-1960). El esplendor y el éxtasis. Editorial Alertes. Barcelona, 1993.

Coma, Javier. Centauros del desierto. Cantando bajo la lluvia. Ediciones Dirigido por, S. L. (Libros "Dirigido". Colección: Programa doble). Barcelona, 1994.

Coma, Javier. La gran caravana del Western. Las 100 mejores películas del Oeste. Alianza Editorial. Madrid, 1996.

Coma, Javier. Solo ante el peligro. El hombre tranquilo. Ediciones Dirigido por, S. L. (Libros "Dirigido". Colección: Programa doble). Barcelona, 1997.

Cowie, Peter. John Ford and the American West. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York, 2004.

Coyne, Michael. The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western. Published by I. B. Tauris & Co Ltd. London, 1997.

Cripps, Thomas. Making Movies Black. The Hollywood Message Movie from World War II to the Civil Rights Era. Oxford University Press. New York, 1993.

Cherta Puig, Rafael. Guía para ver: Centauros del desierto. John Ford (1956). Editorial Octaedro. Barcelona, 1999.

Darby, William. John Ford's Westerns. A Thematic Analysis with a Filmography. McFarland & Company , Inc., Publishers. North Carolina, 1996.

Davis, Ronald L. John Ford. Hollywood's Old Master. University of Oklahoma Press, Norman. Publishing Division of the University, U.S.A. 1995.

Eckstein, Arthur M. and Lehman Peter (editores). The Searchers. Essays and Reflections on John Ford's classic western. Wayne State University Press. Detroit, 2004.

Everson, William K. The Hollywood Western. Publicado en inglés por Carol Publishing Group, 1969 y 1992. (Edición española en Ediciones Paidós Ibérica, S. A. Barcelona, 1994).

Eyman, Scott. Print the Legend. La vida y época de John Ford. T&B Editores, Madrid, 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. Editorial Taschen, Barcelona, 2004. (.John Ford: The Complete Films. Taschen Loc Team, original Print in Italy, 2004).

Fernández-Santos, Ángel. Más allá del Oeste. Ediciones El País. Madrid, 1988.

Filmoteca Española (editora). John Ford. Instituto de la Cinematografía y la Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura. 1ª edición 1988, 2ª edición 1991, Madrid.

Ford, Charles. Histoire du Western, Éditions Albin Michel. Paris, 1976.

Ford, Dan. Pappy: The Life of John Ford. Da Capo Press edition, 1998. (Edición original en Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, c1979).

Gallagher, Tag. John Ford. The Man and his Films. University of California Press, Beerkeley and Los Angeles. California, 1986.

Girgus, Sam B. Hollywood Renaissance. The Cinema of Democracy in the Era of Ford, Capra, and Kaazan. Cambridge University Press. Printed in the United States of America, 1998.

González Subirá, Juan Francisco. Aprender a ver cine. La educación de los sentimientos en el séptimo arte. Ediciones Rialp, segunda edición. Madrid, 2004.

Guarner, José Luis. Historia del cine americano III (1961-1992). Muerte y transfiguración, Editorial Laertes. Barcelona, 1993.

Gubern, Román. Historia del cine. Editorial Lumen, 4ª edición. Barcelona, 2003.

Hardy, Phil. The Enciclopedia of Western Movies. Woodbury Press. Minnesota, 1984.

Jeanne, René y Ford, Charles. Histoire illustrée du cinema, 3. Le cinéma d'aujourd'hui (Editions Robert Laffont, 1947). Historia ilustrada del cine, 3. El cine de hoy (1945-1965), versión española con Apéndice en "El Libro de Bolsillo", Alianza Editorial. (3ª edición). Madrid, 1981.

Keith Grant, Barry (editor). John Ford's Stagecoach. Cambridge University Press. United Kingdon, 2003.

Kitses, Jim. Horizons West. Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood. British Film Institute. London, 2004.

Leguèbe, Eric. Histoire mondiale des westerns. Éditions du Rocher. Monaco, 2003.

Lenihan, John H. Showdown. Confronting Modern America in the Western Film. University of Illinois Press, Illini Books edition. Urbana and Chicago, 1985.

Leutrat, Jean-Louis. Le western: Quand la légende deviant réalité. Colección Découvertes Gallimard, Nº 258, Editorial Gallimard, Evreux. Francia, 1995.

Lucci, Gabriele. Western. Electa (Grupo Editorial Random House Mondadori, S. L.). Barcelona, 2005.

Lyons, Robert (editor). My Darling Clementine. John Ford, director. Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey. U.S.A. 1984.

Martin, Marcel. El lenguaje del cine. Editorial Gedisa, 5ª edición. Barcelona, 1999.

Martínez Torres, Augusto. Diccionario Espasa de Cine. Cine mundial. Editorial Espasa Calpe. Madrid, 2001. (Prólogo de Guillermo Cabrera Infante).

McBride, Joseph y Wilmington, Michael. John Ford. Ediciones JC. Madrid. 1984. (Edición original en Martin Secker and Warburg Limited Edition, 1974).

McBride, Joseph. Tras la pista de John Ford. T&B Editores. Madrid, 2004. (Título original: Searching for John Ford: A Life. Edición de St Martin's Press. 2001).

Mena, José Luis. Los 100 mejores western de la historia del cine. Cacitel, S. L., Ediciones J. C. 1994.

Mena, José Luis y Cuesta, Javier. Diccionario del cine. Edimat Libros, S.A. (Editorial Wezen S. L.). Madrid, 2004.

Payán, Miguel Juan. Los Mitos del Oeste en el cine. Ed. Cacitel, S. L. Madrid, 2004.

Peary, Gerald y Lefcourt, Jenny (editores). John Ford Interviews. University Press of Mississippi. Jackson, 2001.

Place, J. A. The western films of John Ford. Published by Citadel Press. New York, 1974.

Polo, Delgado, Merino y Rodríguez. Todos los Oscar. (4ª edición revisada y ampliada, 2001). Ediciones JC Clementine. Madrid, 2001.

Rieupeyrout, Jean-Luis. La grande aventure du western. Du Far West à Hollywood (1894-1963). Éditions du Cerf. Paris, 1964.

Rodríguez, Hilario J. Los mejores westerns. Cabalgando en solitario. Ediciones JC, Madrid, 2001.

Sadoux, Jean-Jacques. Racism in the western. The Revisionist Press-Publishers. New York, 1981.

Sarris, Andrew. "*Action*", volumen 6, número 5, septiembre-octubre 1971, reproducido en la compilación Estudio. John Ford: Cine-estudio. Casa de la juventud. Oviedo, Noviembre-diciembre, 1979, pp. 12-15.

Sarris, Andrew. The John Ford Movie Mystery. Indiana University Press. Bloomington & London, 1975.

Saunders, John. The Western Genre: from Lordsburg to Big Whiskey. Wallflower Press (Short Cuts Series). London, 2001.

Simmon, Scott. The Invention of the Western Film. A Cultural History of the Genre's First Half-Century. Cambridge University Press. United Kingdom, 2003.

Sinclair, Andrew. John Ford. A biography. Published by Lorrimer Publishing, Inc. New York, 1984 (1ª edición en The Dial Press/James Wade, 1979).

Spittles, Brian. John Ford. Pearson Education Limited. Harlow, Essex. Printed in China, 2002.

Strode, Woody y Young, Sam. Goal dust. An Autobiography. Published by Madison Books, Lanham, Maryland, U.S.A. 1990.

Studlar, Gaylyn and Bernstein, Matthew (editores). John Ford made westerns: filming the legend in the sound era. Indiana University Press. Bloomington, IN, 2001.

Torres-Dulce, Eduardo. Armas, mujeres y relojes suizos. Edita Nickel Odeon Dos. (Prólogo de Guillermo Cabrera Infante). Madrid. (2ª edición), 2001.

Urkijo. Francisco Javier. John Ford. Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.

VV. AA. Estudio. John Ford: Cine-estudio. Edita la Casa de la juventud. Oviedo. Noviembre-diciembre, 1979.

VV. AA. Al Oeste. (2 volúmenes). Centro Cultural Campoamor. Edita la Fundación Municipal de Cultura. Oviedo, 1990.

VV. AA. Historia Universal del Cine. (10 volúmenes). Orbis Publishing Limited, Fascículos Planeta, Editorial Planeta, S. A. Madrid, 1990.

VV. AA. Historia general del cine. Volumen X. Estados Unidos (1955-1975) América Latina. (Coordinado por Carlos F. Heredero y Casimiro Torreiro), Colección Signo e imagen, Ediciones Cátedra. Madrid, 1996.

Walker, Janet (editora). Westerns. Films trough history. Routledge (Taylor & Francis Group). Great Britain, 2001.

Wright, Will. Six Guns and Society: A Structural Study of the Western. University of California Press, Berkeley and Los Angeles. California, 1975.

Wright, Will. The Wild West: The Mythical Cowboy and Social Theory. SAGE Publications. London, 2001.

ARTÍCULOS DE REVISTAS DE CINE (Sobre Ford y sus *Westerns*)

Alonso Ibarrola, José Manuel. "*Misión de audaces. Los audaces temen a los niños*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 175-176. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Andrade, Teodoro. "*La diligencia. Lo más 'western'*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 157-158, Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Armada, Ignacio. "*John Ford de Poker Flat. Western primitivo y western eterno*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 40-51. Edita Nickel Odeon Dos, S. A., Madrid, 2002.

Borau, José Luis. "*La diligencia*". El Western: Una aproximación al género. El cine de la Caja. Nº 9. Edita la Obra Social y Cultural. Avilés, Mieres, Sama de Langreo. Enero, Febrero, Marzo, 1990, p. 5.

Crespo, Pedro. "*Mogambo*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 290-291. Edita Nickel Odeon Dos, S. A., Madrid, 2002.

D'Amicone, Giulio. "*La diligencia*". Revista de cine Dirigido por, Nº 313, junio 2002, pp. 53-54. Edita Dirigido por, S.L. Barcelona, 2002.

De Prada, Juan Manuel. "*Fort Apache. No quedarán olvidados*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 143-144, Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Drove, Antonio. "*Algunas lecciones del Maestro*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 52-53. Edita Nickel Odeon Dos, S.A., Madrid, 2002.

Drove, Antonio. "*El hombre que mató a Liberty Valance*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 296-300. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

Escapa, Pablo Andrés. "*Palabra de Ford*". Revista Nickel Odeon. Primavera 2002, Nº 26, pp. 138-144. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

Freixas, Ramón y Bassa, Joan. "*El espejo de una nación*". Revista de cine Dirigido por, Nº 315, septiembre 2002, pp. 62-69. Edita Dirigido por, S. L. Barcelona, 2002.

Garci, José Luis. "*Ford Apache*", Revista Nickel Odeon. Primavera 2002, Nº 26, pp. 65-69. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

García Brusco, Carlos. "*Pasión de los fuertes*". Revista de cine Dirigido por, Nº 313, junio 2002, pp. 55-56. Edita Dirigido por, S. L. Barcelona, 2002.

García Escudero, José María. "*La Legión Invencible. El Oeste de uniforme*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 159-160. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Gómez-Angulo, Juan Antonio. "*La primera vez que vi 'El hombre que mató a Liberty Valance'*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 133-134. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Guajardo, José María. "*La diligencia*". El Western: Una aproximación al género. El cine de la Caja, Nº 9. Edita la Obra Social y Cultural, Avilés, Mieres, Sama de Langreo. Enero, Febrero, Marzo, 1990, p.6.

Heredero, Carlos, F. "*La legión invencible*". Revista de cine Dirigido por, Nº 313, junio 2002, pp. 74-75. Edita Dirigido por, S. L., Barcelona, 2002.

Losilla, Carlos. "*La Caballería*". Revista de cine Dirigido por, Nº 314, julio-agosto 2002, pp. 72-75. Edita Dirigido por, S. L. Barcelona, 2002.

Marías, Miguel. "*They Were Expendable (1945)*". Revista Nickel Odeon. Primavera 2002, Nº 26, pp. 272-274. Edita Nickel Odeon Dos, S. A., Madrid, 2002.

Marías, Miguel. "*The Long Gray Line (Cuna de héroes, 1954), The Wings of Eagles (Escrito bajo el sol, 1956), Lágrimas en la Garganta*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 292-294. Edita Nickel Odeon Dos, S. A., Madrid, 2002.

Martínez Sarrión, Antonio. "*Centauros del desierto. Cielo rojo*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 114-116. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Méndez-Leite, Fernando. "*Pasión de los fuertes. Wyatt Earp se queda en Tombstone*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, pp. 180-184. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Monterde, José Enrique. "*El hombre que mató a Liberty Valance*". Revista de cine Dirigido por, Nº 313, junio 2002, pp. 43-45. Edita Dirigido por, S. L. Barcelona, 2002.

Pérez Beneyto, Amando "*Dos cabalgan juntos. Fantasmas sin esperanza*".Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, p. 120. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Rodríguez Sánchez, Julio José. "*El sargento negro. Cine con mayúsculas*". Revista Nickel Odeon, Otoño 1996, Nº 4, El Western, p. 139-140. Edita Filmoteca Española, Madrid, 1996.

Rodríguez Sánchez, Julio José. "*Fort Apache*", Revista de cine Dirigido por, Nº 313, junio 2002, pp. 76-77. Edita Dirigido por, S. L., Barcelona, 2002.

Rubio, Miguel "*Wagonmaster. (Caravana de Paz, 1948)*". Revista Nickel Odeon. Primavera 2002, Nº 26, pp. 282-286. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

Torres-Dulce, Eduardo. "*Homero en Texas. The Searchers (1956): John Ford*". Revista Nickel Odeon, primavera 2002, Nº 26, pp. 54-63. Edita Nickel Odeon Dos, S. A. Madrid, 2002.

Torres-Dulce, Eduardo. "*Jinetes en el cielo*". Revista Nickel Odeon, primavera 2002, Nº 26, pp. 276-280. Edita Nickel Odeon Dos, S. A., Madrid, 2002.

Utrera, Rafael. "*La diligencia. De la literatura al cine*". Revista Nickel Odeon, Primavera 2002, Nº 26, pp. 116-123. Edita Nickel Odeon Dos S. A., Madrid, 2002.

NOVELA DE JAMES WARNER BELLAH (Escrita a partir del guión y de la película de Ford *Sergeant Rutledge*)

Warner Bellah, James. Sergeant Rutledge. Corgi Books (Transworld Publishers Ltd.) London, 1960.

OBRAS HISTÓRICAS Y SOCIOLÓGICAS (Historias de los EE. UU. y sobre los *Buffalo Soldiers*)

Adams, Willi Paul (compilador). Los Estados Unidos de América. Historia Universal Siglo Veintiuno. (Volumen 30). Vigesimosegunda edición en castellano (9ª de España). Siglo XXI Editores. Madrid, 1996. (Primera edición en alemán: *Die Vereinigten Staaten von Amerika*, 1977).

Boorstin, Daniel J. (director). Historia de las civilizaciones: Vol 12. Estados Unidos. Editorial Labor y Alianza Editorial. Madrid, 1989. (Publicada en inglés por Thames and Hudson Ltd., de Londres, título original: American Civilization).

Bosch, Aurora. Historia de los Estados Unidos 1776-1945. Editorial Crítica, Serie Mayor. Barcelona, 2005.

Cox, Clinton. The Forgotten Heroes. The Story of the Buffalo Soldiers. Published by Scholastic Inc. New York, 1993.

Johnson, Paul. Estados Unidos. La historia. Javier Vergara Editor, Grupo Zeta, segunda reimpresión. Barcelona, 2004. (Título original: A History of the American People, HarperCollins Publishers, Inc., 1997).

Jones, Maldwyn A. Historia de los Estados Unidos. 1607-1992. Ediciones Cátedra, Historia. Serie Mayor, segunda edición. Madrid, 2001 (Título original: The Limits of Liberty: American History 1607-1992. Oxford University Press, 1995).

Leckie, William H. The Buffalo Soldiers. A Narrative of the Negro Cavalry in the West. University of Oklahoma Press, Norman. U.S.A., 1967.

Morison, Samuel Eliot y Steele Commager, Henry. Historia de los Estados Unidos de Norteamérica (3 volúmenes). Editorial Fondo de Cultura Económica, 1951. (Primera edición en inglés, 1930, título original: The Growth of the American Republic).

Morison, Samuel Eliot, Steele Commager, Henry y Leuchtenburg, W. E. Breve historia de los Estados Unidos. Editorial Fondo de Cultura Económica, F. C. E., tercera reimpresión. México, 1995.

Turner, Frederick J. La frontera en la historia americana. Ediciones Castilla, S. A. Madrid, 1960. (Título original: The Frontier in American History. Copyright by Henry Holt and Company).

Zinn, Howard. La otra historia de los Estados Unidos (Desde 1492 hasta hoy). Ed. Argitaletxe HIRU, S. L. Hondarribia, 2005 (Título original: *A People's History of the United States: 1492 to present*. 3ª edición).

OTRAS OBRAS FILOLÓGICAS, HISTÓRICAS, DE SOCIOLOGÍA, ENSAYOS SOBRE EL *FAR-WEST*, HISTORIAS DE LAS ARMAS DE EE. UU., ETC.

Abella, Rafael. La conquista del Oeste. (Colección Memoria de la Historia). Editorial Planeta, Barcelona, 1990.

Alonso Fernández, Ana. Gonzalo Suárez: Entre la literatura y el cine. Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberger. Barcelona, 2004.

Balló, Jordi y Pérez, Xavier. La semilla inmortal. Los argumentos inmortales en el cine. Editorial Anagrama. Barcelona, 1997, (original en catalán de 1995).

Bianchi, Didier. Pistolets et revolvers Remington. L'histoire d'une légende. Éditions Crépin Leblond. Paris, 1995.

Blevins. Winfred. (Compilador). Dictionary of the American West. Wordsworth Editions Ltd. Denmark, 1995.

Campbell, Joseph. El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Editorial Fondo de Cultura Económica, 1959, 8ª reimpresión. México, 2001. (Título original: The Hero With a Thousand Faces. Bollingen Foundation Inc., Nueva York, 1949).

Chapel, Charles Edward. Guns oh the Old West. An *I*llustrated Guide. Dover Publications, Inc., Mineola. New York. 2002.

Chastenet, Jacques. La conquista del Oeste. La fundación de los Estados Unidos. Colección Crucero. Madrid, 1967.

Davis, William C. La conquista del Oeste: pioneros, colonos y vaqueros 1800-1899. Editorial LIBSA. Madrid, 1993. (Título original: The American Frontier. Pioneers, settlers & cowboys 1800-1899).

Delorme, Roger y Cunnington, George. Far West. Des homes, des exploits et des armes authentiques. Éditions Rouff, 1974.

Eco, Umberto. Sobre literatura. Editorial Debolsillo, Random House Mondadori. Barcelona, 2005. (Título original: Sulla letteratura. R. C-S. Libri, S. p. A., Milán. Bompiani, 2002. Traducción al español de Helena Lozano Miralles).

Falcón Martínez, Constantino; Fernández-Galiano, Emilio y López Melero, Raquel. Diccionario de mitología clásica (2 volúmenes). Alianza Editorial (cuarta reimpresión). Madrid, 1986.

Frazer, James George. La rama dorada. Magia y religión. Editorial Fondo de Cultura Económica, (Decimotercera reimpresión). Madrid, 1991. (Primera edición en español de la inglesa abreviada, 1944. Primera edición en inglés, 2 vols., 1890, edición monumental inglés, 12 vols., 1907-1914, edición en inglés abreviada por el autor, 1922).

Garavaglia, Louis A. y Worman, G. Charles. Firearms of the American West 1803-1865. University Press of Colorado. EE. UU., 1998.

Garavaglia, Louis A. y Worman, G. Charles. Firearms of the American West 1866-1894. University of New Mexico Press. Alburquerque. EE. UU., 1985.

Jacquin, Philippe et Royot, Daniel (directores). Le mythe de l'Ouest. L'Ouest américain et les «valeurs» de la Frontière. Éditions Autremente. Paris, 1993.

Jacquin, Philippe et Royot, Daniel. Go West! Histoire de l'Ouest américain d'hier à aujourd'hui. Flammarion. Paris, (Nouvelle édition mise à tour), 2004.

Kapferer, Jean-Noël. Rumores. El medio de difusión más antiguo del mundo. Plaza & Janés editores. Barcelona, 1989. (Edición original: Rumeurs. Éditions Du Seuil, Paris).

Lagayette, Pierre. L'Ouest américain. Réalités et myths. Ellipeses / edition marketing S. A. Paris, 1997.

Lespart, Michel. Les armes de la conquête de l'Ouest. Jean Dullis éditeur. Paris, 1975.

Naranjo, Claudio. Cantos del Despertar. Mito del Héroe en los Grandes Poemas de Occidente. Editorial La Llave. Vitoria, 2002.

Pegler, Martin. Firearms in the American West 1700-1900. The Crowood Press Ltd. Great Britain, 2002.

Rank, Otto. El mito del nacimiento del héroe. Ediciones Paidós Ibérica, S. A. 2ª reimpresión. Barcelona, 1991. (Título original: The Myth of the Birth of the Hero).

Rieupeyrout, Jean-Louis. Historia del Far-West. 2 volúmenes. Luis de Caralt editor. Barcelona, 1972. (Título original: Histoire du Far-West. Claude Tchou, éditeur, Paris, 1967).

Rieupeyrout, Jean-Louis. Le grande aventure du Far West. (Textes recueillis et présentés par Jean-Louis Rieupeyrout.). Tchou Éditeur. Paris, 1969.

Rodríguez Santidrián, Pedro. Diccionario de las religiones. Alianza Editorial. Madrid, 1989.

Rosa, Joseph G. The Gunfighter. Man or Myth? University of Oklahoma Press, Norman, Publishing Division of the University, 1969.

Rosa, Joseph G. Guns of the American West. Published in 1985 by Arms and Armour Press. London, 1985.

Rosa, Joseph G. El legendario Oeste. La época de los pistoleros. Editorial LIBSA. Madrid, 1994. (Título original: The Taming of the West. Age of the Gunfigther. Publicado en Salamander Books).

Stammel, H. J. La gran aventura de los cowboys. Editorial Noguer. Barcelona, 1975. (Edición original: Das Waren noch Männer, by Econ Verlag GmbH, Dusseldorf and Wien, 1970).

Stammel, H. J. Les armes à feu des pionniers. By Deutsche Verlags-Astalt Stuttgart. (DVA pour l'édition française), 1975.

Steckmesser, Kent Ladd. The Western Hero in History and Legend. University of Oklahoma Press, 1997. (1ª edición en 1965).

VV. AA. La historia del Oeste. Ediciones Picazo. 4 tomos. Badalona, 1979.

Venner, Dominique. Les armes americaines. Jacques Grancher, éditeur. Paris, 1985.

Walter, John. The Guns that Won the West. Greenhill Books. London, 1999.

Wilson, R. L. The Peacmakers. Arms and adventure in the American West. Published in the United States by Random House. New York, 1992.

DICCIONARIOS GENERALES

Diccionario Enciclopédico Hachette-Castell de Ediciones Castell. Barcelona, 1988.

Diccionario Enciclopédico Espasa, tomo 20, undécima edición, Ed. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1988.

Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición, 2 volúmenes. Madrid, 2001.

BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA E INFORMÁTICA (Internet)

Tesis y artículos

García Fernández, Román. Una teoría de la imagen y la publicidad en Platón. Eikasia Ediciones. Colección Tesis Doctorales. (Edición electrónica en disco compacto). Oviedo, 2001.

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.
(Página consultada el 14-8-2007). También en:
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2584/is_n2_v17/ai_20032586/print
(Consultado el día 8 de mayo de 2005).

Navarro, Miguel Ángel. "Las aventuras de Jeremiah Johnson: mucho más que un western". Revista digital El Catoblepas, Nº 8, 2002 (octubre), p. 20. Disponible en Internet a través de Google en:
http://www.nodulo.org/ec/2002/n008p20.htm (Página consultada en 22-4-2008).

Navarro, 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, Nº 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).

Navarro, Miguel Ángel. "Cine y didáctica de la filosofía. A propósito de *En busca del fuego* y *El oso,* de J. J. Annaud". Revista digital El Catoblepas, Nº 45, 2005 (noviembre), p. 19. Disponible en Internet a través de Google en:
http://www.nodulo.org/ec/2005/n045p19.htm (Página consultada el 22-4-2008).

Navarro, Miguel Ángel. "Introducción a la Gnoseología del materialismo filosófico: Teoría del cierre categorial". Revista digital El Catoblepas, Nº 54, 2006 (agosto), p. 13. Disponible en Internet a través de Google:
http://www.nodulo.org/ec/2006/n054p13.htm (Página consultada el 14-8-2007).

Navarro, Miguel Ángel. "Etnología y relativismo cultural en el *western*: a propósito de *Un hombre llamado caballo*, 1970". Revista digital El Catoblepas, Nº 67, 2007 (septiembre), p. 12. Disponible en Internet a través de Google en: http://www.nodulo.org/ec/2007/n067p12.htm (Página consultada el 22-4-2008).

Tracy, Andrew. "*Sergeant Rutledge*". Revista Senses of cinema. Febrero de 2004. Disponible en Internet a través de Google en http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/sergeant_rutledge.html (Página consultada el 19-7-2007).

Sobre películas citadas. Datos tomados de The Internet Movie Database (IMDb)[3]

Edge of the City (*A Man is Ten Feet Tall*) (*Donde la ciudad termina*), dirigida por Martin Ritt en 1957. Véase la siguiente página web http://www.imdb.com/title/tt0050347/ (Consultada en Internet a través de Google el día 9-2-2005).

No Down Payment, (*Más fuerte que la vida*), dirigida por Martin Ritt en 1957. Véase la siguiente página web: http://www.imdb.com/title/tt0050771/ (Consultada en Internet a través de Google el 12-2-2005).

The Wizard of Oz (El mago de Oz), dirigida por Victor Fleming en 1939. Véase en http://www.imdb.com/title/tt0032138/ (Consultada en Internet a través de Google el día 24-1- 2005).

Glory (Tiempos de gloria), dirigida por Edward Zwicz en 1989. Véase en http://www.imdb.com/title/tt0097441/ (Página consultada en Internet a través de Google el 13-2- 2006).

Para todos demás los *westerns* que se citan véase en la web The Internet Movie Database, http://www.imdb.com/ (Consultada el 24-2-2008).

Sobre los "Buffalo Soldiers"

"The Buffalo Soldiers on the Western Frontier". http://americanhistory.about.com/gi/dymamic/offsite.htm?site=http://www.imh.org/imh/buf/buftoc.html También en http://www.buffalosoldiers.com/Bibliography.htm Véase en Internet a través de Google. (Documento consultado el 31-4-2005).

William A. Dobak y Thomas D. Phillips. "The Black Regulars 1866-1898". University of Oklahoma Press, Norman, 2001. Apud. Johnny D. Boggs "Review: The Black Regulars 1866-1898. Military Life on the Frontier". Para el *Wild West* Magazine. Disponible en Internet a través de Google en: http://americanhistory.about.com/library/prm/blrtheblackregulars.htm (Consultado el 31-4-2005).

Hodges, Robert, Jr. "'Buffalo Solders' Assault on the Gothic Line". The African-American 92nd Infantry Division took on formidable German opposition in its push

[3] Todos los datos electrónicos que siguen los citamos según el orden aproximado en el que aparecen en los diferentes capítulos y notas de nuestra obra.

up the Italian boot". Para el *World War II* Magazine. Disponible en Internet a través de Google en:
http://afroamhistory.about.com/library/prm/blbuffalo_soldiers1.htm p. 1.
(Consultado el 31-4-2005).

Aspectos biográficos y filmográficos de actores y actrices. Datos tomados de The Internet Movie Database (IMDb)

Sobre Woody Strode véase http://www.imdb.com/name/nm0834754/ (Página consultada en Internet a través de Google el día 23-1-2005).

Sobre Mae Marsh véase http://www.imdb.com/name/nm0550615/#archive (Página consultada en Internet a través de Google el día 23-1-2005).

Sobre Jeffrey Hunter en http://www.jeffreyhuntermovies.com/ (Consultada en Internet a través de Google el día 23-1-2005).

Sobre Constance Towers véase http://www.imdb.com/name/nm0869927/ (Consultada en Internet a través de Google el día 24-1-2005).

Sobre Billie Burke: http://www.imdb.com/name/nm0000992/ (Consultada en Internet a través de Google el día 24-1-2005).

Sobre Juano Hernandez véase: http://www.imdb.com/name/nm0379621/
También: http://www.prpop.org/biografias/j_bios/juano_hernandez.shtml
(Consultada en Internet a través de Google el día 25-1-2005).

Sobre Willis Bouchey véase:
http://www.imdb.com/name/nm0099071/ (Consultada en Internet a través de Google el día 26-1-2005).

Sobre Carleton Young véase la siguiente página web:
http://www.imdb.com/name/nm0949355/ (Consultada en Internet a través de Google el día 26-1-2005).

Sobre Judson Pratt véase la siguiente página web:
http://www.imdb.com/name/nm0695489/ (Consultada en el día 26-1-2005).

Documentos gráficos y fotográficos[4]

Las fotos de la portada de nuestro trabajo han sido digitalizadas a partir de la versión original en vídeo de *Sergeant Rutledge*.

El cartel original de *Sergeant Rutledge* y demás propaganda gráfica del filme (números 1 al 9), véase en: http://www.moviegoods.com/
De forma más concreta en

[4] Todos estos datos, excepto la portada, se corresponden con el capítulo que hemos dedicado al "*Cartel original y demás material gráfico y sonoro de Sergeant Rutledge…*". También se encuentra lo referido al cuadro de Frederic Remington, "The Alert", de otras partes de nuestro trabajo.

www.moviegoods.com/affiliate2/adClick.asp?affiliateID=41&adID=200&master_movie_id=636
(Página consultada en Internet a través de Google el día 25 de enero de 2005).

Cartel de la edición en DVD para Estados Unidos de la película (Nº 10). Tomado de: movies2.nytimes.com/movies/trailers.html
(Consultada en Internet a través de Google el 20-7-2007).

Cartel de la versión francesa de la película (Nº 11). Tomado de:
http://www.notrecinema.com/communaute/v1_detail_film.php3?lefilm=3122
(Consultada en Internet a través de Google el 20-7-2007).

Carteles de la versión francesa, alemana y española de la película (Números 12 al 16). Fotografías de la película (Números 18 al 23). Todo ello tomado de:
http://www.dvdbeaver.com/film/DVDReviews22/sergeant_rutledge_dvd_review.htm
(Consultada en Internet a través de Google el 20-7-2007)

Fotografía en blanco y negro de promoción del filme *Sergeant Rutledge* (Nº 17). Tomada de:
http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/04/sergeant_rutledge.html.
(Página consultada en Internet a través de Google el día 20-7-2007).

Fotografía Nº 24 (nota 25) que se corresponde con la carátula de la edición en DVD (zona 1, USA y Canadá exclusivamente), de *Sergeant Rutledge*. Obtenida de la publicidad para su venta en Amazon.com
http://www.amazon.com/Sergeant-Rutledge-Authentic-Brothers-Constance/dp/B000G6MXIK
(Consultada en Internet a través de Google el 8-8-2007).

Fotografía de Frederic Remington "*The Alert*". En el Frederic Remington Art Museum. Tomada de: http://www.fredericremington.org/
(Consultada en Internet a través de Google el 27-6-2006).

Wikipedia (Enciclopedia) y otras fuentes

Sobre "John Henry"
Véase en http://en.wikipedia.org/wiki/John_Henry_(folklore)
http://www.ibiblio.org/john_henry/
(Página consulta en Internet a través de Google el 24-1- 2007).

Sobre "Paul Bunyan"
Véanse los datos más importantes sobre Paul Bunyan como personaje mitológico en http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Bunyan_(lumberjack) En torno a las "leyendas sobre grandes hombres legendarios" de los EE. UU., véase http://en.wikipedia.org/wiki/Tall_tale
(Consultado todo ello en Internet a través de Google el 10-7-2007).

Sobre Frederic Remington:
Véanse algunos datos biográficos y artísticos en:
http://en.wikipedia.org/wiki/Frederic_Remington
(Consultado en Internet a través de Google el 9-2- 2008).