

Violencia, ley y modernidad: el *western* como cine político y moral

ANDRÉS DE FRANCISCO

(UCM)

Me contó en cierta ocasión un amigo que uno de sus placeres era sentarse en casa cómodamente ante el televisor y ver un buen *western*. “¿Ah, sí?”, fue todo lo que se me ocurrió contestar al no comprender que un adulto culto e inteligente como él pudiera disfrutar de lo que entonces se me antojaba un cine ligado a la infancia, del que guardaba un recuerdo de indios salvajes que cortaban cabelleras, pistoleros de gatillo fácil y pocas palabras, diligencias asaltadas por bandidos con media cara oculta tras un pañuelo bien anudado a la nuca, caravanas de granjeros hacia el oeste, vaqueros que conducen masas de ganado, fuertes en medio de la nada y “séptimos” de caballería. Ahora que yo mismo me he visto seducido por el *western*, me encuentro con la misma interrogativa respuesta —“¿Ah, sí?”— cuando les sorprendo a mis amigos o colegas, contándoles que he “descubierto” este maravilloso género, y que me fascina. Entonces, al que me concede un poco de tiempo y muestra algún interés, le explico que el *western* es ante todo cine *moral* y *político*, que no sólo aborda problemas esenciales de la relación entre Estado, individuo y sociedad, sino que lo hace además con una eficacia extraordinaria al enmarcar esos problemas en escenarios simplificados de incipiente institucionalización social, de constitución política originaria, donde los protagonistas del conflicto y el consenso, de la guerra y la paz, del bien y el mal, tienen un perfil psicológico nítido, y los elementos que los arrastran —a la consumación de un destino: su perdición en muchos casos— son tan claros para el personaje como para el espectador. Con frecuencia, los escenarios son *cuasi*-estados de naturaleza *hobbesianos* donde se impone o ha impuesto la ley del más fuerte; de modo que está casi todo por hacer, es decir, hay un amplio margen para la construcción social y política. Lo que no hay son trucos ni cartas marcadas ni efectos especiales que distraigan la atención. La trama es diáfana, el argumento estilizado, el lenguaje sencillo y directo, y la mirada limpia y sincera como los grandes planos generales de esos paisajes inquietantes e indómitos de las tierras vírgenes del norte o de las áridas planicies de Arizona, Texas o Nuevo México, salteadas por montañas de figuras imposibles. Se ha dicho que en el *western* cabe todo y, ciertamente, todo se ha volcado sobre el *western*: la

razón y la sinrazón, la civilización y lo salvaje; lo antiguo, lo moderno, la tradición, el progreso, la naturaleza y la ciudad; la virtud y el vicio, la ley y el delito; el amor, el odio, la codicia, la venganza, y la sed de justicia; el derecho individual y el poder colectivo, la democracia y el señorío, el hombre pequeño y el soberbio, la ilusión y el desengaño. Es decir, todo lo que no veíamos de niños y que ahora descubrimos al volver sobre aquellas diligencias vulnerables, aquellas carretas de madera cubiertas con su bóveda de lona, aquellos pistoleros achulados y amenazadores que se bebían el whisky de un trago ante un salón expectante, o aquellos indios aguerridos que armaban el arco sobre un caballo al galope y acertaban con la flecha.

VIOLENCIA Y NATURALEZA HUMANA

Pero por debajo de ese rico caleidoscopio de escenarios que el western ha explorado, hay en mi opinión un común denominador, una suerte de hilo conductor o, mejor, de punto de partida. Me refiero a la violencia, al hecho bruto e irreductible de la violencia. Pero no es una violencia *del* western, sino la violencia en sí, la que en todo tiempo y lugar ha atemorizado por su enorme capacidad de causar dolor, porque hiere y mata. “Matar a un hombre es algo muy duro. Le quitas todo lo que tiene y todo lo que podría tener”. Así habla en *Sin Perdón*¹ William Munny, un viejo pistolero retirado, arrepentido y empobrecido, brillantemente interpretado por Clint Eastwood, que vuelve a matar por el dinero de una recompensa. Y porque la violencia hiere y mata, por eso mismo violencia y poder van de la mano: la violencia confiere poder y le sirve de materia prima; el poder, por su lado, es tanto más creíble y temible cuanto más violencia es capaz de desplegar. No creo exagerar si digo que el western es una gran reflexión sobre la violencia y el poder, como hechos inscritos en la naturaleza social del hombre. Una gran reflexión porque esa violencia está planteada en toda la enorme variedad de sus manifestaciones: individuales o colectivas, públicas o privadas.



¹ Clint Eastwood, dir. (1992), *Unforgiven*, guión de David Webb Peoples, EE.UU.

Para empezar y de forma fundamental, está la violencia *bélica*. La guerra está en la raíz misma del western porque el western tematiza el gran proceso de conquista del oeste, una conquista que se confunde permanentemente con la guerra al indio. Las guerras indias se despliegan con la extensión de la frontera, y son guerras que se desarrollan en el plano individual del colono que defiende su tierra y en el plano militar del Estado federal que apoya la colonización. Son guerras de exterminio que acaban con la victoria del hombre blanco y un genocidio a sus espaldas. Un genocidio, por cierto, que el western tarda en reconocer e incorporar a su propia narrativa. Posiblemente es en *Flecha rota*,² de 1950, donde vemos el primer tratamiento crítico del hecho de la conquista y la primera vez que se supera la caricatura del indio malo al que no importa abatir de un tiro. En esta película, el jefe apache, Cochise, aparece investido de toda la dignidad de un guerrero que lidera a su pueblo hacia una paz duradera con el hombre blanco, cuya superioridad militar y demográfica reconoce, y es capaz de buscar el consenso, de mostrarse leal, y de hacer justicia. En el congreso apache en que se resuelve la tregua, se muestra a un pueblo capaz de deliberar y dar razones, un pueblo valiente e inteligente, al tiempo que inocente y sencillo. Además, la amistad de Cochise con el intermediario blanco, Tom Jeffords (interpretado por James Stewart) y el amor de éste por la joven india, son una eficaz representación de las posibilidades de entendimiento y compenetración intercultural entre comunidades tan dispares. Una *rara avis* en el western de los cincuenta.

Es verdad que en *Raíces Profundas*, de 1953,³ sin duda una obra maestra, hay un importante diálogo en que se ponen en valor los derechos históricos de los indios y se reconoce que los primeros colonos —y luego grandes rancheros— se los arrebataron por la fuerza. Y está también *Gerónimo*,⁴ de 1962: todo un reconocimiento del espíritu de independencia y del derecho de libertad del pueblo apache. Sin embargo, habría que esperar a 1970 para que el western empezara a liberar todo el sentimiento de culpabilidad por la salvaje conquista del oeste. En ese mismo año, en efecto, aparecen dos películas que representan, cada una a su muy distinta manera, un punto de inflexión: *Un hombre llamado caballo* de Elliot Silverstein y Richard Harris como protagonista y *Pequeño gran hombre*, de Arthur Penn y Dustin Hoffman como estrella principal.⁵ Ambas películas cambian radicalmente la mirada del western: la primera porque interioriza la alteridad india y penetra en las costumbres, en este caso, de una tribu *crow*. Y la sencilla vida india —mucho más tolerante y respetuosa que la de la

² Delmer Daves, dir. (1950), *Broken Arrow*, guión de Albert Maltz, EE.UU.

³ G. Stevens, dir., (1953), *Shane*, guión de A. B. Guthrie jr., EE.UU.

⁴ Arnold Laven, dir., (1962), *Gerónimo*, guión de Pat Fielder y A. Laven, EE.UU.

⁵ Elliot Silverstein, dir. (1970), *A Man Called Horse*, guión de Jack DeWitt, E.UU; y Arthur Penn, dir. (1970), *Little Big Man*, guión de Calder Willingham, EE.UU.

civilización blanca— es dignificada hasta el punto de que el refinado aristócrata inglés —Richard Harris— se integra y re-encultura en la tribu, y acaba convertido en *uno de ellos*, más feliz en cualquier caso que el lord de cuyos ropajes y convenciones se despoja sin trauma alguno. Luego, en 1990, Kevin Costner desarrollaría esta temática de la re-enculturación y el reconocimiento de una alteridad brutalmente destruida en su bellísima —y justamente premiada— *Bailando con Lobos*.⁶ Estas películas son eficaces y saldan una cuenta pendiente con la historia y la leyenda. Sin embargo, me parece que *Pequeño gran hombre* da un paso más, lo que no es de extrañar con un guionista como Calder Willingham, el mismo que escribió el guión de *Espartaco*, *Senderos de Gloria* o *El Graduado*. En efecto, no sólo pone sobre el tapete, sin paños calientes, el hecho del genocidio; hace además de la ironía su lenguaje y, por medio de la ridiculización, pone a cada mito frente a su propia mentira: la puritana que esconde a una lasciva mujer —una bellísima Faye Dunaway— que se satisface a escondidas y acaba, cómo no, de



prostituta; el pistolero al que no le llegan las piernas a la mesa o un general Custer, petimetre y afeminado, cuya soberbia conduce al desastre de *Little Big Horn*. Por otro lado, en sus idas y venidas entre la cultura Cheyenne y la civilización blanca, el pequeño *Jack Crabb* (Dustin Hoffman) va armando un juego de contrastes entre los que se va afirmando la tesis

fuerte de la película, a saber: el genocidio supone —además— el exterminio de una cultura moralmente *superior* y más *sabia*. En el mundo blanco, en efecto, abundan los asesinos, los timadores, la doble moral, la mentira, la codicia y la crueldad. “No logras liberarte de tu complejo de honradez —le dice uno de esos timadores al protagonista—. Te estropeó ese *guardapellejos*”. Ese guardapellejos (*Old Lodge Skins*) es el jefe indio que acoge a nuestro pequeño gran hombre y le enseña que para los “seres humanos” (que es lo que significa “Cheyenne” en Cheyenne) todo está vivo —el agua, la piedra, la luz— mientras que para el hombre blanco todo está muerto, y “cuando algo intenta vivir, el hombre blanco intenta destruirlo”: cultura de la vida y el espíritu, en armonía con la naturaleza, frente a cultura de la muerte y la materia, explotadora y destructora de la naturaleza.

⁶ Kevin Costner, dir. (1990), *Dancing with Wolves*, guión de Michael Blake, EE.UU, Reino Unido.

La guerra contra el indio es el principal tema bélico del western, pero en absoluto es el único. En *El Álamo*⁷ la guerra se sitúa en 1836 y es una guerra por la independencia de Texas frente al vecino ejército mexicano. En *Grupo Salvaje*,⁸ el trasfondo bélico lo aporta la guerra entre Pancho Villa y un ejército de mercenarios al servicio del general Huerta: año 1911. Incluso la guerra de secesión es el punto de partida de muchos westerns, por ejemplo, de *Centauros del desierto*, con el confederado John Wayne, mercenario de otras guerras, que vuelve a casa del hermano.⁹ Pero la guerra, sea cual fuere el conflicto en cada caso, no es la única forma de violencia contemplada y explorada por el western.

Ni mucho menos. Bien al contrario, el menú de la violencia en el *salvaje* oeste es realmente muy variado. Está la violencia típica del forajido, la del vulgar bandido, ladrón de bancos o de trenes, o la del pistolero a sueldo que mata fríamente. Y está la violencia contraria del caza recompensas, del sheriff o de la mera autodefensa. Entre una y otra, por supuesto, está la violencia de la venganza y la represalia, la cual es tan importante que aparece en modalidades diversas. Por ejemplo, en *Sólo ante el peligro*,¹⁰ el criminal Frank Miller, vuelve para vengarse de Will Kane (Gary Cooper), quien lo había atrapado y llevado ante la justicia. En *Winchester 73*,¹¹ James Stewart matará a su propio hermano para vengar la muerte del padre común: un interesante giro de tuerca al mito de Caín y Abel, al que el western se ha acercado varias veces (verbigracia: *Camino de la horca* o *Duelo al Sol*).¹² En *El rostro impenetrable*,¹³ Marlon Brando (que encarna a un oscuro *Johnny Río*) vengará la traición del que creía su mejor amigo: ¡soberbio Karl Malden en su interpretación del codicioso traidor! En la ya citada *Sin Perdón*, William Munny, realizará una doble venganza: la de la prostituta marcada en la cara por un vaquero herido en su hombría, y la del amigo torturado y muerto por un sangriento sheriff. La ira —esa emoción con la que reaccionamos cuando nos sentimos injustamente despreciados— va acompañada de la esperanza de vengarse,¹⁴ pero la venganza es a menudo un acto de la voluntad que se realiza *sine ira et studio*, con premeditación y la cabeza fría. En el western está reflejada la venganza airada, pero sobre todo la meditada y diferida.

Pero el móvil de la venganza, por importante que sea, sólo es uno entre los muchos que sirven de resorte a la violencia en el western. Está también la

⁷ John Wayne, dir. (1960), *The Alamo*, guión de James E. Grant, EE.UU.

⁸ Sam Peckinpah, dir. (1969), *The Wild Bunch*, guión de W. Green *et al.*, EE.UU.

⁹ John Ford, dir. (1956), *The Searchers*, guión de Frank S. Nugent, EE.UU.

¹⁰ Fred Zinnemann, dir. (1952), *High Noon*, guión de Carl Foreman, EE.UU.

¹¹ Anthony Mann, dir. (1950), *Winchester 73*, guión de Borden Chase y Robert L. Richards, EE.UU.

¹² Raoul Walsh, dir., (1951), *Along the Great Divide*, guión de Walter Doniger y Lewis Meltzer, EE.UU.; y King Vidor, dir. (1946), *Duel in the Sun*, guión de Oliver H.P. Garrett y David O. Selznick, EE.UU.

¹³ Marlon Brando, dir. (1961), *One Eyed Jacks*, guión de Guy Trosper y Calder Willingham, EE.UU.

¹⁴ Cfr. Aristóteles, *Retórica*, 1378.

violencia pseudo-democrática del linchamiento: *El árbol del ahorcado* o *Incidente en Ox-Bow*.¹⁵ Y tampoco falta, al contrario, es tema recurrente, la violencia paramilitar del gran hacendado, auténtico señor feudal de amplios territorios, que impone su voluntad con sus ejércitos de pistoleros. Está asimismo la violencia como puro lenguaje social, como código de hombres. Por ejemplo, en *Horizontes de Grandeza*,¹⁶ todo el mundo espera que James McKay (Gregory Peck) defienda su honor a puñetazos ante las deliberadas ofensas que recibe de varios personajes. No lo hace y ello pone en entredicho su hombría en un mundo de enconados odios, de lealtades tribales y de orgulloso provincianismo machista. Está también, no podía faltar, la violencia alimentada por la codicia (en *Chisum*, por ejemplo, o en *Tierras Lejanas*),¹⁷ o por los celos (las ya citadas *Grupo salvaje* o *Duelo al Sol*), o por el mero orgullo herido (*Río Rojo*, *Camino de Oregón*).¹⁸

Y está la violencia engendrada por el odio. Recordemos a Ethan Edwards (John Wayne) disparando en *Centauros del Desierto* a los ojos de un cadáver indio para que su alma no pueda reunirse con los suyos en el más allá. Aristóteles dice que el odio es una emoción duradera que consiste en querer que el ser odiado *no exista*, y en quererlo sin pena ni compasión: es la emoción que explica la enemistad irreconciliable.¹⁹ En pocas escenas se ha reflejado un odio tan profundo y sádico como en ésta de *Centauros del desierto*: un odio que alcanza a la eternidad y busca la aniquilación del otro hasta en la otra vida. También *Liberty Valance* libera un odio sádico al golpear al abogado Ransom Stoddard (James Stewart) y destrozar su libro de leyes (¡insuperable Lee Marvin en el papel de violento psicópata!),²⁰ y el mismo sadismo muestra el sheriff *Little Big Dagget* (Gene Hackman) en *Sin perdón*, golpenando hasta la muerte a Ned Logan (Morgan Freeman) o dando soberana paliza a Bob “el Inglés” (un Richard Harris que se hace llamar “duque” (*duke*), y al que Hackman llama despreciativamente “pato” (*duck*)). Pero el odio no es patrimonio de los hombres: las mujeres también odian. Recordemos, si no, el odio de Emma hacia Vienna en *Johnny Guitar*,²¹ un odio total, sin fisuras ni relajación, malvado, producto letal de la rivalidad femenina, los celos y el despecho. Admirable la interpretación de Mercedes McCambridge en el papel de Emma: su rostro desencajado, sus ojos

¹⁵ Delmer Daves, dir. (1959), *The Hanging Tree*, guión de Wendell Meyes y Halsted Welles, EE.UU.; y William Wellman, dir. (1943), *The Ox-Bow Incident*, guión de Lamar Trotti, EE.UU.

¹⁶ William Wyler, dir. (1958), *The Big Country*, guión de Donald Hamilton *et al.*, EE.UU.

¹⁷ Andrew V. MacLaglen, dir. (1970), *Chisum*, guión de Andrew J. Fenady, EE.UU.; y Anthony Mann, dir. (1954), *The Far Country*, guión de Borden Chase, EE.UU.

¹⁸ Howard Hawks, dir. (1948), *Red River*, guión de Borden Chase y Charles Schnee, EE.UU.; y Andrew V. MacLaglen, dir. (1967), *The Way West*, guión de Mitch Lindemann y Ben Maddow, EE.UU.

¹⁹ Cfr. *Retórica*, 1382.

²⁰ John Ford, dir. (1962), *The Man who shot Liberty Valance*, guión de James W. Bellah y Willis Goldbeck, EE.UU.

²¹ Nicholas Ray, dir. (1954), *Johnny Guitar*, guión de Philip Yordan, EE.UU.

encendidos de perversa felicidad ante la inminente caída de su rival, su histeria asesina.

Termino este apartado con una última reflexión sobre la violencia. Más arriba decía que el western no explora la “violencia *del* western, sino la violencia en sí”. Ahora debo añadir que esa violencia en sí es una violencia característicamente *humana*, propia de nuestra especie. Es verdad que hay algunos primates —sobre todo, los chimpancés— que pueden plantear batalla grupal a miembros de su propia especie y mostrarse desmedidamente sangrientos y crueles. Pero, en general, la violencia animal está unilateralmente motivada por la voluntad de supervivencia y es particularmente económica o ahorrativa a la hora de gastar ese recurso: el enfrentamiento se evita excepto cuando no queda más remedio a fin de garantizarse el alimento o la reproducción. Y aun cuando se desata la lucha, el conflicto no suele desembocar en la muerte sino en la victoria del fuerte y la sumisión del vencido. El hombre es el único ser vivo que *despilfarra* violencia, dedica recursos desproporcionados a desplegarla y está dispuesto a correr con la irracionalidad de sus consecuencias. La codicia, la envidia, la ambición, la venganza, el odio, el orgullo... son pasiones y motivaciones que a menudo —y el western da buena fe de ello— desatan la violencia con ecuaciones costes-beneficios muy poco económicas o racionales. Pero son motivaciones que sólo pueden arraigar en una arquitectura cognitiva que —como la humana— es *consciente de sí misma*.

Ese milagro de la auto-conciencia humana —saber que somos nosotros mismos— abre la puerta a un menú emocional tan variado como necesario para articular el complejo mundo de relaciones sociales entre sujetos que esperan del otro su parte de reconocimiento, lo que se debe a su ser, lo que pertenece a la contabilidad de su *dignidad*. Al saber que yo soy yo, tomo conciencia de lo propio, de lo que me es propio y, así, puedo sentirme ofendido cuando alguien me menosprecia, o puedo querer defender mi propiedad si la veo amenazada o puedo creer que merezco la ajena. O puedo querer rebelarme contra quien pretende dominarme, o vengarme de quien me ultrajó. O puedo llegar a odiar, simplemente porque me creo diferente y doy en pensar que sólo los míos, los que son de mi color de piel y hablan mi idioma, tienen derechos a la existencia. Si de pronto perdiéramos la conciencia de nosotros mismos, nuestra voluntad quedaría inmediatamente aligerada de todo ese peso de la vergüenza, la culpa y el amor propio —y las emociones sociales aledañas— que necesitamos para guiarnos en sociedad, y entonces nos bastaría con un cerebro menos desarrollado para diseñar con éxito nuestras estrategias de supervivencia. Pero somos humanos y poseemos las herramientas necesarias —inteligencia, emociones sociales e

imaginación— para gestionar nuestra vida en un mundo complejísimo de seres autoconscientes. Y el resultado de esa gestión a menudo es la violencia.

COBARDES Y VALIENTES

Y como el western es un mundo de violencia y muerte, es un mundo donde existe el peligro, es decir, “la proximidad de lo temible”.²² Y ante el peligro, los hombres pueden bien sentir miedo y volverse cobardes o afrontarlo con valor y comportarse como valientes. El western insiste en la oposición entre temor y valor, y subraya la dimensión noble y hasta heroica de la valentía al tiempo que denigra la cobardía. Pocos retratos de la cobardía superan al del personaje de *Buck Hannassey*, encarnado a la perfección por Chuck Connors en *Horizontes de grandeza*, y pocas veces ha quedado tan bien reflejado el contraste con la valentía como en el duelo que protagoniza en la misma película con el honorable James McKay, al que da vida Gregory Peck. Otro ejemplo: *Jesse James* es un célebre bandido con muchos cadáveres en su haber, pero en la película protagonizada por Brad Pitt que narra su muerte,²³ se pone el acento en el cobarde Robert Ford (Casey Affleck), el joven sin autoestima que se gana su confianza y luego lo mata por la espalda buscando más la gloria y el reconocimiento que la recompensa. Pero lo único que consigue es la fama de cobarde y el desprecio público del que saldrá la mano anónima que apriete el gatillo y lo ejecute. Un día cualquiera, sin aviso previo. A Buck Hannassey lo mata el propio padre —Burt Ives, en una de sus mejores interpretaciones—, avergonzado de la cobardía del hijo. El western no tiene piedad con los cobardes.



La cobardía es repelente porque es una emoción incívica y privatista: el cobarde se esconde, no da la cara y de él no puede esperarse ninguna productividad pública ni generosidad alguna. Tampoco gratitud. En *Sólo ante el peligro* eso es justamente lo que vemos: un pueblo cobarde e ingrato que

²² Aristóteles, *Retórica*, op. cit., 1382a.

²³ Andrew Dominik, dir. (2007), *The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford*, guión de Andrew Dominik, EE.UU.

abandona a su suerte a su principal bienhechor, al que hizo posible la *paz civil* y que todos esos hombrecillos insignificantes de la pequeña ciudad pudieran dedicarse tranquilamente a sus quehaceres privados, y ver prosperar sus negocios. Lo aprecian y respetan hasta que los necesita. Entonces, como brindar la ayuda supone un riesgo, lo abandonan y toda la generosidad que demuestran es una “democrática” invitación a que se marche de la ciudad y se lleve su problema con él.

El cobarde —colectivo o individual— olvida con facilidad y, al abdicar de la memoria, se hace ingrato. Con tal de sobrevivir él, dejará hacer al poderoso, mirará para otro lado ante sus crímenes y aprenderá a vivir en un mundo sin ley. Porque el *imperio de la ley* necesita de hombres valerosos que luchen por el derecho. Esta es otra de las grandes tesis del western: *no hay ley sin virtud*, y sin la sensibilidad adecuada a esa virtud cívica, a saber, la indignación ante la injusticia. El gran jurista decimonónico, Rudolf von Ihering, dejó escrito con acierto lo siguiente:

“La irritabilidad y la acción, es decir, la facultad de sentir el dolor causado por una lesión en nuestro derecho, y el valor, junto con la resolución de rechazar el ataque, son el doble criterio bajo el que se puede reconocer si el sentimiento del Derecho está sano”.²⁴

El imperio de la ley remite en última instancia a una cuestión de salud sentimental e higiene moral, como resortes de la acción. Porque la razón pública de un espacio civil libre no sólo está hecha de razones y palabras; también está hecha de actos de rebeldía e indignación, de movilización y



ocupación, y, en tantas ocasiones, de actos de violencia. Al menos, el western lo ve de este modo... Así, *Los siete magníficos*²⁵ acuden en ayuda de un pueblo desarmado de campesinos mexicanos y —no por las cuatro perras que los pobres les dan sino por la nobleza de la

causa— lo defienden a tiros de las tropelías de una banda de criminales; así Kirk Douglas —en el papel del sheriff Matt Morgan— se enfrenta en *El*

²⁴ Rudolf von Ihering (1874), *La Lucha por el derecho*, trad. de Adolfo González Posada, Heliasta: Buenos Aires, 1974, pág. 41.

²⁵ John Sturges, dir. (1960), *The magnificent Seven*, guión de Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni y William Roberts, EE.UU.

*último tren de Gun Hill*²⁶ a todo un ejército de pistoleros al servicio de su viejo amigo Graig Belden (el rico ganadero interpretado por Anthony Quinn), y consigue apresar por la fuerza al asesino de su mujer para llevarlo ante la justicia, no por la mujer querida, que ya no volverá, sino por mero sentido de la justicia conmutativa; así James Stewart vuelve en *Tierras lejanas* para enfrentarse a un sheriff facineroso (un tal Mr. Gannon excelentemente interpretado por John McIntire) y defender con su rifle los derechos de vida y propiedad de una pequeña ciudad —no los suyos propios— nacida en la fría Alaska al calor de la fiebre del oro. Así también Myrl Jones (un honrado tratante de caballos, común y corriente, al que encarna John Cusack) exige en *Sin Piedad* la reparación de un ultraje y persigue al causante hasta provocar su propia perdición: *fiat iustitia et pereat mundus*. Habría otros muchos episodios parecidos de valor individual puesto al servicio de la ley y la justicia, de ética de la convicción propulsada por la pura sensibilidad moral de personas valientes que *luchan* por el derecho.

LEY, CIUDAD Y MODERNIDAD

Ahora bien, porque somos capaces de reflexividad subjetiva (yo soy yo), por ello mismo somos también capaces de autoproyección identitaria (*nosotros* somos). Al ser consciente de mí mismo puedo también hacerme consciente de lo que me une a los demás. Así, parte de lo que constituye mi identidad personal también conforma una identidad compartida con otros seres humanos. Ese camino comunitario tiene distintas estaciones: la familia, el grupo, el vecindario..., la ciudad. La ciudad —la vieja *polis*, el vigente Estado— constituye una parada decisiva en el proceso de construcción de una autoconsciencia colectiva. En la ciudad habita el ciudadano, dotado de una identidad y una condición cívica. El ciudadano existe, es en absoluto posible, allí y sólo allí donde impera la *ley*. Porque la ley es expresión de la universalidad, es el lenguaje de la razón pública, de lo que compete e interesa, no a ti o a mí en particular sino a ambos, a todos nosotros. El western hace también una lectura muy republicana de la relación entre ley y libertad. En una ciudad sin ley, en efecto, mandan la fuerza y el poder, y unos hombres dominan sobre otros hombres, imponiendo *su* ley particular. Sólo mediante la ley es posible la libertad, sólo mediante la ley civil nos hacemos —en plural— sujetos de *derecho*, es decir, ciudadanos. Sin derechos y sin ley pública, imperan los hombres y hay dominadores y dominados.²⁷ A mi

²⁶ John Sturges, dir. (1959), *Last Train from Gun Hill*, guión de James Poe, EE.UU.

²⁷ Sobre la relación “republicana” entre ley y libertad, cfr. James Harrington (2011), *La república de Oceana*, ed. de A. de Francisco, Capitán Swing Libros, Madrid (en prensa) y el prólogo del editor a esa obra.

entender ésta es una tensión decisiva en el western: la que opone la violencia particular a la ley pública dentro de un marco republicano de interpretación.

En una importante película de 1943 —*Incidente en Ox-Bow*, de William A. Wellman— esta oposición alcanza máxima expresividad dramática. Tres comerciantes de ganado son confundidos con un grupo de asesinos causantes de la muerte de un respetado vecino del pueblo. Inmediatamente se monta una patrulla de persecución y al poco alcanzan a los comerciantes que acampaban en las cercanas montañas. Un interrogatorio sumario, una acusación sin pruebas, y ya se preparan las horcas. El jefe del pequeño grupo de comerciantes (un magnífico Dana Andrews) razona e implora. Pide un juicio justo, con garantías legales, pide que se respeten sus derechos y su presunción de inocencia. Del amplio grupo de perseguidores surgen algunas voces discordantes; al final, la propuesta de linchamiento se somete a votación. Con precisión expresionista, en un perfilado blanco y negro, la cámara refleja la estulticia y la ignorancia de las caras pueblerinas de los perseguidores. También su cruel determinación. Por desgracia, sólo siete se manifiestan en contra. Las tres sogas cuelgan ya de la rama del árbol, cae la noche. El jefe de los comerciantes pide papel y lápiz para escribir unas últimas palabras a su mujer ausente. A continuación se le da muerte junto con los otros dos.

Los justicieros vuelven hacia el pueblo; pero en el camino se encuentran con el sheriff. Le cuentan su “heroico” acto de violencia colectiva disfrazada de justicia. Pero el sheriff, perplejo, les saca de su error: el



supuesto asesinado no había muerto. El disparo no causó más que una herida superficial. Han ejecutado a tres inocentes, sin comprobar siquiera el cuerpo del delito. Una vez en el pueblo, en la barra del bar, Henry Fonda —que da vida a un vaquero cualquiera— abre la carta del comerciante y la lee en voz alta, ante los mismos jus-

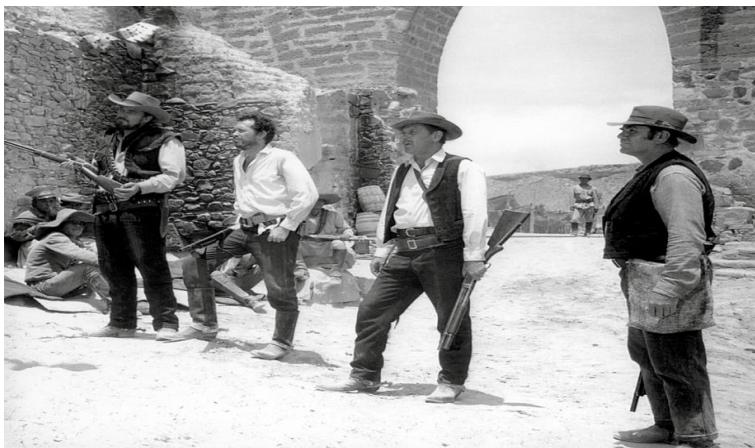
ticieros, ahora arrepentidos, acodados en línea sobre la barra. Pocas veces en el cine se ha escuchado alegato más conmovedor y profundo en defensa de la ley. Es oportuno transcribirlo:

“Un hombre no puede tomarse la justicia por su propia mano y colgar a gente sin perjudicar a todos los demás, porque entonces no viola sólo una ley sino todas las leyes. La ley es mucho más que unas palabras escritas en un libro, o los jueces,

abogados o alguaciles contratados para aplicarla. Es todo lo que la gente ha aprendido sobre la justicia..., y lo que está bien y lo que está mal. *Es la mismísima conciencia de la humanidad*. No puede existir civilización a menos que la gente tenga una conciencia. Porque si las personas tocan a Dios en algún lugar, ¿cómo lo hacen si no es a través de su conciencia? ¿Y qué es la conciencia de alguien más que un pedacito de la conciencia de todos los hombres que han vivido?...” (cursivas mías)

En otro sentido, la oposición violencia privada/ley pública representa la dualidad entre viejo y nuevo mundo, entre tradición y modernidad. Porque el viejo mundo del lejano oeste, el del pionero, el del colono, tras las sucesivas apropiaciones de una tierra virgen, que no pertenecía a nadie o le fue arrebatada a sus legítimos propietarios históricos, es ahora un mundo fragmentado de señoríos casi feudales ligados a la propiedad y defendidos mediante ejércitos privados de pistoleros a sueldo. “Esta es *Pequeña España* —dice el bueno de Jesse en la magnífica *Duelo al Sol*, de King Vidor—. Medio millón de hectáreas del imperio de McCanles”. “¿Imperio? —replica Perla, la bella mestiza interpretada por Jennifer Jones—, ¿es que esto no es Texas?”. “Sí, pero el Senador no siempre lo reconoce”. *Imperium in imperio*, Estado dentro del Estado. Es un mundo que parece condenado a sucumbir ante la llegada, lenta pero imparable, de la *modernidad*.

Digo “parece” porque la modernidad a veces no llega, o no se consume, y entonces tenemos lo peor de ambos mundos, esto es, un mundo inhóspito y desmoralizado en el que la violencia se alimenta a sí misma. Esta es la antítesis que magistralmente lleva Sam Peckinpah a la pantalla en *Grupo Salvaje*.²⁸ Aquí ya no hay proyecto político ni ilusión cívica, aquí tenemos un mundo sórdido y desgarrado sin Estado ni ley en el que los hombres se matan por dinero. No hay ideales ni confianza: sólo instinto de conservación: “10.000 dólares rompen muchos vínculos familiares” —dice el jefe del grupo, un espléndido William Holden, que resulta ser el más íntegro de toda la escoria humana que pasa por la película. Así, sin ley de la ciudad ni ley de la



familia, sin virtud ni compromiso, queda el inframundo de la violencia, el sexo y la codicia de personajes feos condenados a la vileza. Como en *Los Bandidos* de Schiller, sólo queda un reducto de belleza moral: la lealtad de los bandidos entre sí y hacia el jefe. Y

²⁸ *Op. cit.*

por lealtad, el grupo salvaje se enfrenta a todo un ejército de mercenarios en un apoteósico final en que la violencia desenfadada alcanza un clímax de expresividad artística. Y mueren matando, sin pena ni gloria, por querer rescatar a Ángel —“¡Queremos a Ángel!”—: uno más del grupo. Tras la matanza final, el mundo sigue rodando, sin memoria ya de héroes ni ilusiones de progreso. El proyecto de la modernidad ha fracasado.

Pero el western, en general, apuesta por la modernidad y la tiene muy presente. La modernidad en el western está personificada por diversos personajes o elementos. Uno fundamental es el *ferrocarril* y el tendido de la vía férrea. Sabido es que la extensión del ferrocarril fue abriendo camino a un amplio movimiento especulativo sobre la tierra por el que se fue extendiendo el capitalismo desde el Este. Pero el ferrocarril, además de transportar mercancías y abrir paso a los intereses ligados al dinero y la acumulación capitalista, transporta personas. Y esto, que no se le escapa al western, también es importante. El ferrocarril, en efecto, transporta a un nuevo colono colectivo, a esa miríada de hombres y mujeres que *hacen ciudades*: trae al tendero y al artesano —comercio e industria—, al pequeño granjero y al abogado, al periodista y al profesor. Y trae mujeres, y familias, y niños. El ferrocarril horada el territorio del viejo oeste semifudal y a su paso van naciendo ciudades. Las ciudades se llenan de ciudadanos y, éstos, para no caer víctimas del poder del señorío local, necesitan de la ley. Porque el ciudadano es un hombre común, débil y desarmado, que vive de su trabajo, y sin la protección de la ley, no tendría ninguna otra opción ante el poderoso más que la sumisión. Y, así, aparece en el western, junto al ferrocarril, el segundo agente modernizador, a saber, el defensor de la ley: un sheriff (con frecuencia antiguo pistolero), un ayudante del sheriff, un *pacificador*,²⁹ un grupo de voluntarios o, eventualmente



y en última instancia, el mismísimo ejército federal. Porque la modernización política del oeste —su desfeudalización— corre paralela con la extensión de la autoridad política estatal. Y esa extensión, a menudo, sólo es posible mandando al ejército. En la ya citada *Duelo al Sol*, de 1946, con un magnífico

²⁹ Como el *pacificador* Tollinger que encarna Robert Mitchum en *Con sus mismas armas* (*Man with the Gun*), dir. Por Richard Wilson en 1955(EE.UU), con guión de N.B. Stone Jr., y Richard Wilson.

guión de Selznick, hay un momento en que la oposición entre lo viejo y lo nuevo cobra cuerpo y se dibuja en el espacio con gran plasticidad. Llega el ferrocarril. El ferrocarril es como una gran serpiente de hierro que se va reproduciendo a sí misma según avanza: el tren transporta nuevos tramos de vía, que se van colocando, y sobre ellos la misma locomotora va ganando metros. Y así llega hasta la *Pequeña España*, la gran propiedad del Senador McCandles (soberbiamente interpretado por Lionel Barrymore). Éste entonces da la señal de alarma y reúne a todos sus hombres, cientos de pistoleros a caballo que acuden raudos desde todos los rincones de la gran propiedad. Y en la frontera se plantan, frente a los hombres del ferrocarril, formando una interminable hilera de jinetes a caballo dispuestos a disparar al que ose cruzar la línea. Se acercan el abogado y el representante del ferrocarril: “Nos respalda la ley” —dicen, y leen un documento oficial. El Senador, sin dejarles acabar, responde desde su caballo: “Dejad esa cháchara legal” y, señalando a sus hombres, sentencia: “Ésta es mi ley”. La cámara sostiene unos segundos la tensión, y entonces, milagrosamente, aparece un escuadrón del ejército federal y los soldados, uno a uno, se apostan, caballo frente a caballo, ante los hombres del Senador. Éste mira a la bandera de los EE.UU, que ondea al viento sostenida por un militar, y, bajando la cabeza, claudica: “Luché por esa bandera; no dispararé contra ella”. El ferrocarril traspasa sus tierras y, con él, ese mundo que aspiraba a quedar suspendido en el tiempo, libre del cambio, se transformará sin remedio. La oposición entre lo viejo y lo nuevo es radical e irreconciliable en la película, como lo es la confrontación entre los dos hermanos, los dos hijos del Senador, el canalla y el hombre civilizado: Gregory Peck y Joseph Cotten. El primero, acostumbrado a hacer su capricho, siempre con la protección del padre, seduce, baila, canta, monta y, cuando llega el momento, para sacudirse los obstáculos, dispara y mata. Se convierte en un forajido que en sus escauceos por las montañas, se divierte haciendo descarrilar trenes. El hermano mayor, muy al contrario, estudió derecho en la *Law School* y es un hombre refinado, usa la palabra como arma y no teme el cambio. Termina trabajando para el mismo ferrocarril y hace una brillante carrera política.³⁰ En un lance de la película, es incluso disparado por el hermano. Pero éste, más duro de lo que todos pensaban, sobrevive. La modernidad vence. Vence el capitalismo, el Estado moderno, la sociedad moderna, pese a todas las resistencias que les oponen los viejos rancheros desde sus imperios privados.

Pero no basta con el agente de la ley y el ferrocarril. La ciudad crea un espacio público en el que no sólo hay reglas y leyes... La ciudad crea también

³⁰ En realidad, *Duelo al Sol* es una gran película pero tiene una visión benevolente, superficial y acrítica de la propia modernidad, como si el ferrocarril, los abogados que trabajan para él y la banca que financia todo ese progreso fueran a enterrar el mal moral del viejo mundo..., y no trajeran el suyo propio.

una *opinión pública*. Antes de la ciudad, en los vastos territorios controlados por los grandes terratenientes, hay familias y trabajadores del racho, y el vecino más próximo está demasiado lejos como para que cuaje la necesidad de información sobre lo común. El hacendado tiene casi toda la información que necesita para administrar su hacienda; a su modo, se basta a sí mismo. La ciudad, por el contrario, crea la mutua interdependencia y acerca los intereses de unos y otros. Y el ciudadano de a pié necesita información, quiere saber lo que pasa a su alrededor, porque él mismo no es sólo una persona privada sino —en su calidad de ciudadano y sujeto de derecho— es a la vez persona pública, vive en su casa pero interactúa en un espacio público en el que fluye la información y se forjan opiniones sobre lo que está bien y lo que está mal: una suerte de ética pública. La información pública no sólo contribuye a formar opinión, también protege a la ciudad del silencio. Las extorsiones del poderoso quieren quedar impunes y el silencio es un buen aliado de la impunidad. Por eso, la modernización del viejo oeste feudal requiere de una opinión pública libre y crítica. Y allí aparece, no se sabe cómo ni por qué, ese personaje extemporáneo, que no porta armas sino que vive de la palabra y refleja en su rotativo lo que de otro modo quedaría silenciado y oculto, sin publicidad. Glenn Ford, por ejemplo, defiende desde su pequeño periódico los derechos de la minoría india en *Cimarrón* y se enfrenta con la naciente oligarquía del petróleo de Oklahoma. Luego se va, porque no quiere beneficiarse de un éxito personal manchado de corruptelas: se marcha a luchar en la I Guerra mundial y allí muere. En el ínterin, su mujer —una bellísima María Shell— relanza el periódico y, con menos escrúpulos morales, lo convierte en una gran empresa; pero al final reconoce que ese periódico ya no responde al espíritu pionero de su marido: da grandes beneficios pero ya no es un arma para luchar por el derecho, es decir, por los intereses y las necesidades de las minorías, de los grupos más vulnerables, contra las élites del poder. Ella ahora forma parte de esa élite.

Finalmente, junto al periodista, voz crítica de la opinión pública, la modernidad aporta al abogado, que interpreta la ley y defiende los derechos del ciudadano, pero que también terminará integrándose en la élite. Igual que el juez. Y como el ciudadano tiene que conocer sus derechos, aprender la ley y estar informado, tiene que ser *educado*. Este es el último gran factor modernizador del viejo oeste: la escuela y el profesor. El profesor, por cierto, es el único agente modernizador que no sufren una evolución elitista en el western. Todos estos *hacedores de ciudades* —el ferrocarril, el nuevo ciudadano (comerciante, pequeño granjero o artesano), el agente de la ley, el ejército federal, el periodista, el abogado y el maestro—, están presentes en el que posiblemente sea el western más conscientemente político de todos, amén de una obra maestra: *El hombre que mató a Liberty Valance*. Aquí John Ford escribe un verdadero tratado de teoría política sin que ello impida al

espectador disfrutar de un vibrante western con buenas dosis de pasión y desengaño, heroísmo y villanía. Aquí vuelve la modernidad a sus orígenes y hace recuento de su historia. Vuelve el Senador Ramson “Race” Stoddard a la pequeña ciudad de Shinbone, en algún lugar del oeste. Viste frac negro con camisa y chaleco claros rematados por corbata oscura; cubre la cabeza con sombrero blanco y cinta también negra. Trae la elegancia —movimiento, figura, maneras— propia de la moderna burguesía ilustrada, urbana y cosmopolita, de finales del XIX: un espléndido James Stewart. Llega para despedir a su amigo recientemente fallecido. Un periodista se le acerca y, oliendo le noticia, le pregunta por la identidad del muerto, ese amigo desconocido que hace venir



de tan lejos a todo un senador: “¿Tom Doniphon? ¿Quién era Tom Doniphon?”, pregunta. Ha pasado mucho tiempo: el senador peina ya canas y ahora el tren llega hasta Shinbone. Pero Ramson Stoddard llegó a ese pueblo en diligencia, hace mucho tiempo, a un oeste por hacer. Se abre el *flashback* y comienza la historia: una diligencia interceptada en medio de la noche por unos bandidos a los que el pañuelo, el sombrero y la larga gabardina sólo dejan mostrar unos ojos asesinos. Ramson, joven abogado lleno de fe jurídica, se les enfrenta. Lejos de impedir el robo, consigue enfurecer al jefe de la banda: *Liberty Valance* (nombre revelador de una forma de entender la libertad, como ausencia total de interferencia, la libertad del *outlaw*, del forajido). Éste vacía la maleta del abogado y coge uno de sus libros: “¡La ley!”, exclama con desprecio y desgarrá el libro: lo hace con la crueldad instintiva del criminal, que tiene a la ley por su principal enemigo. Entonces se acerca al joven Ramson, que yace tendido en el suelo tras haber recibido un primer latigazo, se descubre la cara y le advierte: “Abogado, ¿eh? Yo te enseñaré la ley, la ley del oeste”. Y comienza a golpearlo salvajemente con la fusta. “¡Valance! Déjalo ya” —le dice otro bandido, separándolo y salvando la vida del joven Ramson. Éste finalmente llega a Shinbone, sin recursos. Se emplea como camarero en el restaurante de los Ericsson y allí conoce a Hallie (la que luego será su mujer) y a Tom Doniphon (un maravilloso John Wayne). Pero Liberty Valance trabaja para los grandes barones del condado y pronto se desata el conflicto entre la ciudad y el señorío, entre la ley y la fuerza bruta. Liberty hostiga al abogado, y sólo Tom Doniphon es capaz de plantarle cara y frenarlo: ¡memorable la escena del bistec, que uno no se cansa de ver!

Mientras tanto, Ramson se hace cargo de la escuela: “La educación es la base de la ley y el orden”, tiene escrito en la pizarra. Allí aprenden a leer algunos adultos del pueblo, y el comprometido profesor aprovecha para enseñarles los fundamentos constitucionales de la democracia americana. “¿Cuál es la ley de la tierra”, pregunta. Se levanta Pompey, el amigo negro de Tom Doniphon, posiblemente esclavo emancipado, y contesta: “Es la Declaración de Independencia, que comienza “consideramos que...esta verdad es evidente por sí misma, y...””. Entonces se interrumpe como no sabiendo seguir, y el profesor completa la frase: “Y todos los hombres son creados iguales”. “Lo sabía, Sr. Ramson, pero se me olvidó de repente”, añade Pompey. Y ahora viene la deliciosa ironía: “No tiene importancia —aclara el profesor—, *la gente se olvida de esa parte*”.

El abogado y el periodista, Sr. Peabody, forman alianza. Ramson cuelga su cartel de licenciado en leyes en la puerta del diario, el *Shinbone Star*. Hablan el mismo lenguaje republicano de la ley. Se aproximan las elecciones para elegir dos delegados a la Convención Territorial del Estado.



Se juegan mucho: los grandes rancheros al otro lado del río “quieren que el territorio sea una *región abierta*, quieren imponernos *sus leyes*”, explica Ramson en la Asamblea del pueblo. “Y nosotros... abogamos por la autoridad del Estado... Queremos autoridad, ya que la autoridad representa la protección de nuestras granjas y nuestras vallas, y representa también escuelas para nuestros hijos y el progreso en el futuro”. Intereses mayoritarios de los pequeños granjeros frente a los minoritarios intereses de los grandes rancheros: democracia jeffersoniana frente a oligarquía terrateniente, modernidad frente a feudalismo. Liberty Valance intenta con amenazas hacerse elegir para la Convención y defender allí a los grandes rancheros. No lo logra, y no lo logra porque Tom, de nuevo Tom, está allí para responder con las armas si es preciso: son elegidos Ramson y Peabody, abogado y periodista. La repesalia no tarda en llegar. Liberty destruye el periódico, da una paliza de muerte al periodista, y Ramson, finalmente, se decide a plantarle cara y aceptar el reto. En secreto había hecho prácticas de tiro —¡pobre!—, como si eso fuera a valerle frente al pistolero profesional. Cuando llega el momento, justo antes de que Liberty dispare al vulnerable abogado, una bala que sale del rifle de Tom, oculto en una callejuela adyacente, abate a Liberty. Todo el mundo cree que fue Ramson, no se lo

explican pero lo creen. Se ha convertido en un héroe: *el hombre que mató a Liberty Valance*. Nadie, excepto el fiel Pompey, ha visto al verdadero autor del letal disparo.

Y sólo cuando el abogado Ramson resulta elegido como delegado para Washington en la Convención territorial, Tom le revela el secreto. Ramson no quería que su carrera política se levantara sobre un crimen de sangre. Su ingenuidad es rotunda: todavía piensa que la ley puede sostenerse a sí misma, sin violencia, por legítima que ésta sea. En un nuevo *flashback*, Tom le cuenta la verdad y lo libera del remordimiento. Ramson hará una brillante carrera política, pero él mejor que nadie sabe que sin el apoyo de Tom Doniphon —violencia por legitimar—, la ley y la palabra no habrían llegado a la Convención. Si Tom no hubiera disparado, el abogado Stoddard habría muerto y seguramente la región habría seguido siendo una región *abierta* sin autoridad estatal, donde los grandes rancheros habrían impuesto su ley con la ayuda de fieras como *Liberty*. La violencia, si se quiere una violencia republicana y democrática, está en la base de ese proceso modernizador hecho a base de ciudades y leyes, de industria y comercio, de ferrocarril y Estado. Y, a su vez, la modernidad instituye una nueva forma de violencia —la violencia legítima del Estado— y un nuevo tipo de legitimidad, constitucional y democrática, hecha de ley y soberanía popular. “¿Qué somos?”, había preguntado en la escuela nuestro abogado-profesor. “Una república, y una república es un sistema en que *el pueblo es el jefe*”, contestó Nora, que fue a la escuela a aprender a leer y a escribir.

UNA NUEVA PSICOLOGÍA MORAL

Pero la modernidad exige algo más. No es sólo construcción jurídica y política. Exige además un nuevo tipo de hombre, una nueva psicología moral. Ya vimos que no había ley sin virtud ni derecho sin valor para luchar por él. Y esto no es una mera tesis del mundo cinematográfico del western. Es un hecho tenaz de la realidad histórica. Aristocracias frente a burguesías, burguesías frente a proletariados, negros frente a blancos, mujeres frente a hombres, minorías desapoderadas frente a grupos de poder: nunca el derecho se extendió sin víctimas, sin héroes, sin gentes que murieron en el intento. A la lucha por el derecho siempre, en todo momento y lugar, se le opuso la feroz resistencia, casi siempre armada, del privilegio. Pero si el derecho se asienta en la virtud del valor cívico, porque no habría avanzado ni se sostendría sin ella, a su vez, el derecho no tendría sentido alguno si el sujeto que lo porta, el sujeto del derecho, no fuera un ser *autónomo*, capaz de *autodeterminarse* a la

acción. Porque los derechos son siempre derechos de libertad, definidos por la ley, sí, pero pensados para que cada cual decida *cómo quiere vivir*.

Este nuevo perfil psicológico moderno está admirablemente capturado por el genial western dirigido en 1958 por William Wyler, el ya citado *Horizontes de grandeza*. Por eso es, a mi entender, un western central. James McKay llega del Este urbano, aunque ha surcado los mares como capitán de barco, y llega con toda la elegancia de un hombre distinguido de la ciudad: en lugar del sombrero de ala ancha, lleva bombín. La pajarita negra destaca sobre una pulcra camisa blanca de cuello almidonado. Riguroso traje gris cortado a medida con chaleco abotonado bien cerrado, la patilla recortada arriba y un afeitado exigente. Todo en el porte de Gregory Peck —alto, erguido, delgado— denota distinción. Su lenguaje es refinado; sus movimientos, ágiles pero sin brusquedad; el ademán, seguro y cortés, la mirada analítica pero no inquisitiva. Baja de la diligencia, saluda, observa. Lo que ve en derredor no parece muy edificante: polvareda y vulgaridad. En seguida un vaquero apostado escupe en el suelo y Mackey se percata de que su sombrero provoca las risas de los curiosos. Llega el capataz del rancho —impecable interpretación de Charlton Heston— y el contraste queda marcado: seguro sobre su caballo, barba de dos días, patilla larga, sombrero de vaquero al uso, camisa de franela a cuadritos, parte del pecho descubierta y pañuelo anudado con holgura al cuello: la gran ciudad y el rancho frente a frente. El conflicto entre esos dos hombres es inevitable y lo saldarán a puñetazos, pero a la manera del hombre moderno.

John Mckey acude al oeste para casarse con su prometida, la rica hacendada Patricia Terrill, hija única del mayor Terrill, propietario del medio



millón de acres del rancho *Ladder*. Y el escenario es parecido al de *Duelo al Sol* y de tantos westerns ubicados en la segunda mitad del XIX: “La capital del condado —le explica el mayor al pacífico extranjero— está a 200 millas. No podemos llama-

mar a la policía. *You have to be your own law*”. Y este viejo mundo de hombres rudos y primitivos no tarda en poner a prueba a nuestro héroe moderno. Antes incluso de llegar al rancho, los Hannassey hijos, tres auténticos patanes liderados por Buck, el hermano mayor, se divierten

zarandeándolo aunque sin causarle daño físico alguno. James Mackey *decide* quitarle hierro al incidente, interpretarlo como una de tantas bromas algo pesadas y no darse por ofendido. Patricia, que ha heredado el odio a los Hannassey, se sorprende ante el encaje de su prometido: “¿Ni siquiera estás enfadado?”. Luego vienen otras provocaciones: Steve Leech, el capataz al que da vida Charlton Heston, le invita a montar a *Viejo Trueno*, el potro salvaje al que nadie ha logrado domar. Mackey se malicia la trampa, porque ve a todo el mundo expectante y al caballo nervioso, y declina la invitación. Su buen nombre y su disposición a demostrar lo que vale y callar bocas se van poniendo en entredicho. Después, ya sin paliativos, Steve lo acusa de mentiroso delante de Pat Terrill y lo reta a una pelea. Mackey reflexiona unos instantes, siempre analítico, y concluye: “no voy a seguirte el juego”. El mayor Terrill, su hija Pat, el capataz retador, todos se avergüenzan del distinguido caballero, porque —como se le había explicado— “aquí en el oeste todavía esperamos que un hombre defienda su honor”. Parece pues que el idiota de Buck Hannassey tenía razón cuando dijo: “*He ain’t much of a man*”. La misma Pat termina confesándole su decepción y lo tilda de cobarde.

Pero las apariencias y la verdad no tienen por qué coincidir en el comportamiento de un hombre autónomo, regido desde dentro, que razona consigo mismo y toma libremente sus decisiones al margen de lo que piensen los demás. Se lo termina explicando a su prometida después de haber roto el compromiso de boda: “No soy responsable de lo que la gente piense. *Sólo de lo que soy*”. Y eso ha de demostrárselo únicamente a sí mismo: es el muy diferente concepto de hombría que tiene Mackey. Una hombría que se demuestra en privado, ante uno mismo, sin buscar la aprobación ajena, sin pensar en la propia reputación.

Y Mackey domará a *Viejo Trueno* con la tenacidad de una voluntad férrea, después de ser derribado numerosas veces por el indómito animal; pero lo hace en privado, tras de haberle hecho prometer al simpático Ramón, mozo de la cuadra, que pasara lo que pasara, el hecho quedaría entre ellos. Y se aventura en una excursión por las vastas praderas tejanas, adentrándose en territorio ignoto donde tantos se han perdido, pero seguro con su mapa y su brújula de llegar a su destino y volver sano y salvo: una prueba más de valentía y determinación sin buscar el aplauso ajeno ni dar explicaciones a nadie. También terminará peleando con el capataz, golpe va golpe viene, hasta la extenuación de ambos; pero lo harán antes del amanecer, cuándo y dónde nadie los ve. Es también un asunto privado que sólo a ambos concierne. Cuando ya se han partido la cara mutuamente, a duras penas sosteniéndose en pié, jadeando todavía, pregunta el capitán: “Y bien, ¿Qué hemos demostrado?”... Al final, se batirá en duelo con Buck Hannassey, a la antigua usanza, con viejas pistolas fabricadas en Londres. Y en el momento

decisivo, es el único en aguantar el tipo y el disparo oportunista del cobarde Buck.

En todo momento, es la autonomía de John Mackey o —por decirlo con David Riesman³¹— su carácter *internamente dirigido*, el que le permite sortear los odios tribales entre los Hannassey y los Terrill: “No quiero vivir en medio de una guerra civil”, y por eso compartirá las aguas del rancho que adquiere. Es esa autonomía la que le permite sacudirse con un golpe seco de pura racionalidad los estúpidos desafíos y las zafias provocaciones a la violencia de los rudos vaqueros, con sus trasnochados códigos de honor, porque a golpes no se demuestra la verdad sino que se engendra violencia y rencor. Mackey representa la nueva psicología moral que requiere la sociedad abierta, plural y libre de las ataduras reputacionales de la vieja comunidad. Aquí la modernidad se expresa en la dicotomía sociológica clásica de la *Gemeinschaft* —comunidad de hombres dirigidos por la tradición o por los otros, carcomidos por un *amor propio* mal entendido— frente a la *Gesellschaft* de hombres moralmente independientes capaces de blindar su privacidad del juicio público a base de razones internamente fundamentadas. La autonomía de juicio y la independencia de criterio son elementos básicos de la economía moral de una democracia pluralista, pero son letales para una democracia monocroma y comunal, que tiende al cierre totalitario de una opinión pública conservadora, acrítica y tradicionalista. Por el contrario, el individualismo moderno, tan claramente afirmado en el western, reclama el valor y la determinación para ir contra la corriente dominante y, por ello mismo, es creativo e innovador. Pero es también *solitario*.

La soledad es el precio que paga el individuo moderno por su independencia: una suerte de exilio al interior de su voluntad. Y eso también genera una cierta amargura, sobre todo cuando uno se queda solo con sus propios odios, sus rencores, sus frustraciones y sus desengaños. Los individuos solitarios del western muestran esa doble faz. Gary Cooper es un hombre bueno y valiente en *El árbol del ahorcado*, que se enfrenta a la turbamulta, pero arrastra un oscuro pasado que le impide ser feliz. John Wayne está dominado por su odio racista en *Centauros del Desierto*, aunque posee un carácter seguro e independiente. *Cimarrón*, pionero de un periodismo crítico, abandona y se marcha a la guerra, y en buena medida es un héroe derrotado por la nueva *Gemeinschaft* de la elite capitalista dispuesta a imponer sus intereses minoritarios a toda la sociedad. Al pistolero *Shane*³² le persigue su pasado hasta el punto de impedirle echar raíces y, sin familia ni propiedad, acaba dirigiéndose siempre al mismo sitio, es decir, “adonde nunca

³¹ Cfr. D. Riesman (1981), *La muchedumbre solitaria*, Barcelona: Paidós, cap. 1.

³² George Steves, dir. (1953), *Shane*, *op. cit.*

estuvo antes”, auténtico *nowhere man* —solitario y nostálgico— que simboliza esa personalidad móvil tan cara a la modernidad.

La sociedad moderna ha querido fundamentar su individualismo en el derecho a la felicidad, pero es una fundamentación sólo a medias conseguida. La creatividad individual tiene un lado luminoso y prometedor, pero también puede ser creatividad *destruktiva y autodestructiva*; la independencia de juicio y el comportamiento autodirigido pueden acarrear el rechazo del grupo, la soledad y hasta el ostracismo. Al final, parece que el individuo por sí solo no tiene fuerzas suficientes y necesita reproducir un grupo de referencia que lo refuerce y le dé seguridad afectiva. Que lo reconozca. Este parece ser el reto de la sociedad moderna, lograr que la pertenencia no acabe en nuevos sectarismos que devoran la independencia individual, alcanzar un equilibrio bien ordenado entre lealtades de grupo y derechos de libertad, lograr un consenso “entrecruzado” en torno a unos principios de justicia en los que nos reconozcamos todos como ciudadanos, más allá de nuestra identidad social y personal. El western plantea este problema y, aunque no lo resuelve, da una pauta interesante para alcanzarlo. Palabra y deliberación racional: razón pública, en definitiva. Pero respaldada por unas modernas pistolas con las balas cargadas por toda la legitimidad republicana del Estado. Sigue la violencia. Y el Estado moderno, que la monopoliza (o aspira a ello), es la principal fuente potencial o real de opresión de la sociedad civil. Tanto que la contestación de ésta, su desobediencia incluso, serán necesarias para proteger la ley pública y luchar por el derecho. La tensión entre Estado, individuo y sociedad, central en el western, se reproduce en el nuevo tejido de ciudades y ciudadanos que traen el ferrocarril y el capitalismo moderno.

THE END