

Índice

Prólogo de Pedro Schwartz	7
1. El capitalismo en seis <i>westerns</i> de John Ford	11
2. Un mito perdurable: la economía como ciencia lúgubre....	35
3. Retórica antiliberal: dos casos	53
4. El comercio en la prensa: 25 años	67
5. Tensión económica en la <i>Centesimus Annus</i>	93
6. Cultura y economía.....	111
7. Constitución europea: aspectos económicos del Tratado ...	127
8. Dinero y contrato en <i>El mercader de Venecia</i>	135
Notas	161
Bibliografía	171
Índice onomástico	193

Prólogo

Tras leer los ensayos de este libro, me he confirmado en la opinión, quizá no compartida por algunos de mis compatriotas, de que si Carlos Rodríguez Braun no existiera habría que inventarlo. Siendo como es un buen economista técnico y un cuidadoso historiador, su labor para la España de hoy tiene otras dimensiones que hacen de él un divulgador indispensable de la filosofía de la libertad.

Implacable con la hipocresía del «pensamiento único» colectivista y con el cinismo de los conservadores disfrazados de centristas, sus mandobles caen igualmente sobre la izquierda y la derecha. En pleno acuerdo con Hayek, para quien «un economista que sólo es un economista no puede ser un buen economista», se interesa por las ramificaciones de la economía en el cine, la literatura, la religión, la prensa o la política. Y, lo más importante de todo, reivindica con creciente efecto la dignidad burguesa de esos propietarios, comerciantes, empresarios, directivos, inventores e innovadores que despliegan su libertad en el mercado para bien de todos nosotros –cuando les dejan–. Estas tres facetas de su personalidad están presentes en las numerosas apariciones en los medios que le han hecho tan popular o tan detestado.

Los ochos ensayos de mucho fuste contenidos en este libro confirman primero su habilidad con el florete crítico, su versatilidad en todos los campos de la cultura y su valentía al defender la libertad económica como fuente de moralidad y civilización.

Trata a los biempensantes de todos los medios y todos los partidos con severa precisión. Reconocerán en el ensayo sobre retórica anti-liberal socialista y conservadora y en el análisis sobre ese monumento a la burocracia que es la Constitución europea al Rodríguez Braun de las tertulias de radio y los artículos de periódico. Como acostumbra, se burla de quienes, buscando cubrirse con la hoja de parra de un pretendido liberalismo, no piden otra cosa que impuestos más altos y prohibiciones más extensas, siempre por nuestro bien.

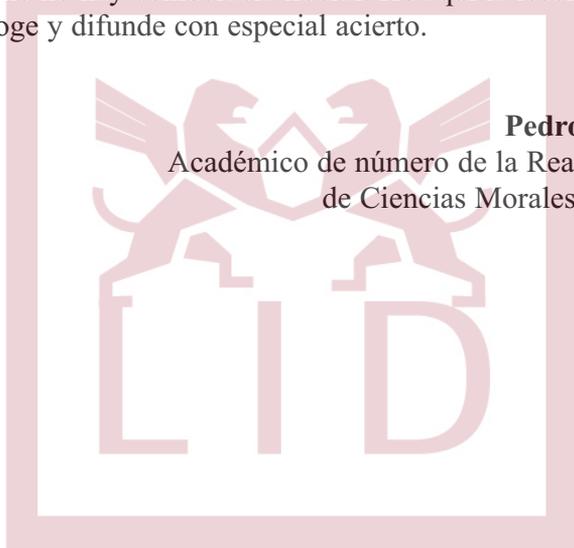
Los ensayos sobre el Shakespeare de *El mercader de Venecia*, sobre Carlyle –el fautor de la calumniosa calificación de la economía como ciencia lúgubre– y sobre la justicia natural en las películas de John Ford confirman el lado humanista de nuestra ciencia. Me he divertido sobre todo con el trabajo sobre cultura y economía, por poner en evidencia las contradicciones de quienes encuentran poco elegante y nada estético ganar dinero produciendo honradamente lo que el público demanda.

La labor de Carlos Rodríguez Braun es más útil aún cuando habla de las virtudes que fomenta el libre mercado, esas virtudes victorianas que los hipócritas de la izquierda llaman hipócritas. Demostrada la ineficacia del comunismo, la izquierda moderada se ha refugiado en una doble idea: si bien el sistema de libre mercado es más eficaz que ningún otro en la producción de bienes, debe ser controlado y corregido porque, dejado a su albur, deriva hacia una desigualdad insoportable. El capitalismo, dicen, es productivo pero inmoral.

El ensayo sobre la encíclica *Centesimus Annus* quizá sea el más interesante de este libro sorprendente y cautivador. Un economista clásico no deja nunca de lado la consideración de la moral y de la ética. Pocos saben que el primer libro de Adam Smith se llamó

La teoría de los sentimientos morales. Hasta que la sociedad no empezó a convencerse de que la actividad del comerciante, el fabricante, el especulador era no sólo moral sino también fuente de virtudes esenciales para una sociedad civilizada, no se puso en marcha el extraordinario crecimiento económico que tantos bienes ha traído a la humanidad.

La atención a la oportunidad comercial, la búsqueda del beneficio, la acumulación de fortunas, no por el saqueo y el monopolio, sino por el servicio a los demás, difunde en la sociedad las virtudes burguesas que han hecho grande y amable nuestra civilización. Sin capitalismo no hay democracia liberal. He aquí la lección que este libro recoge y difunde con especial acierto.



Pedro Schwartz

Académico de número de la Real Academia
de Ciencias Morales y Políticas

1

El capitalismo en seis *westerns* de John Ford¹

«Políticamente soy un claro socialista democrático, siempre a la izquierda».

John Ford

José Luis Garci ha escrito: «la ideología de Ford es algo tan confuso como tratar de explicar tu propia vida» (2002, 69). Es cierto que los artistas casi nunca exponen su visión del mundo de manera desarrollada y articulada, pero eso no significa que no la tengan o que sea indescifrable o carezca de interés. En John Ford no se da ninguno de esos casos, y sus películas revelan doctrinas económicas susceptibles de un análisis provechoso. Pretendo demostrarlo en las páginas que siguen, limitándome apenas a media docena de sus *westerns* y a un tema: el capitalismo. Ford (1895-1973) cubre seis décadas de la historia del cine, filmó unos 140 títulos, muchos de ellos cortos de cine mudo, ganó seis Oscars (cuatro como director: nadie lo supera) y se ha escrito sobre él probablemente más que sobre ningún otro cineasta, pero no ha despertado reflexiones económicas. Por ejemplo, en la excelente revista de la que

he extraído la cita de Garci, dedicada totalmente a Ford, con más de 300 páginas y de 50 artículos, sólo encontré un par de párrafos acerca del mercado y la economía, y equivocados, porque errada es la interpretación de Ford como un crítico radical del capitalismo.

La hostilidad hacia el mercado y el capitalismo es característica del arte y en particular del cine. Así como Charles Dickens hizo mucho por difundir la disparatada idea de que el capitalismo arruinó la vida de los trabajadores en la Gran Bretaña victoriana, cuando la verdad fue justamente la contraria (Rodríguez Braun 2001a), el lector encontrará dificultades para recordar una película procapitalista, donde el empresario sea un héroe en tanto que empresario –por eso no vale el Schindler de la lista– y donde el beneficio del capitalista lo sea también para la sociedad (tampoco es válido *El manantial*, porque la película de King Vidor destaca el carácter individualista, más que liberal, de los héroes de Ayn Rand –Rodríguez Braun, 2000–). La norma del cine es asociar mercado con deshumanización y corrupción, manipulación y explotación de las empresas, alabanza de los sindicatos (a pesar de Kazan y *La ley del silencio*) e ignorancia del papel que las instituciones del mercado, las leyes y las costumbres, cumplen al orientar los esfuerzos individuales en aras del propio interés en la dirección de resultados sociales deseables. Es normal, por ejemplo, que un crítico llegue a afirmar seriamente en el primer periódico de España que *El Padrino* es «una lúcida radiografía de la sociedad norteamericana²».

El arte ha tenido siempre en mayor consideración, y de forma más benévola, a personas concretas (incluidos líderes y autoridades), y la colaboración consciente de pequeños órdenes presociales, que a las consecuencias plausibles y no deseadas de la «mano invisible» (Moss 1979). La contribución visible, en cambio, ha sido retratada con maestría una y otra vez; uno de mis ejemplos favoritos es la construcción del granero en la película *Único testigo*, romántica muestra de cooperación que permite comprender lo peliagudo que resulta filmar la otra cooperación, la de personas que no se conocen, la del mercado y los «órdenes extensos» hayekianos, infinitamente más útil y productiva que si nos limitamos al cerrado mundo de los amish.

Esto tiene relación con los *westerns*, porque el Lejano Oeste refleja el paso hacia el orden moderno, la creación de una sociedad y un estado de derecho, y tiene interés porque los protagonistas no son las Administraciones Públicas, sino los colonos. Estamos en un mundo prepolítico, en el que la presociedad civil prima. Explica, por ejemplo, el mito de la violencia, que por supuesto existió, pero ha llegado hasta nosotros sumamente exagerada por el cine, que ha transmitido la equivocada idea de que como no había Estado el Oeste americano tuvo que ser un sitio sustancialmente más brutal que allí donde sí lo había (Benson 2000, 359-369; Rodríguez Braun 2001a; DiLorenzo 2010). Estos matices están presentes en la obra de Ford, que debe ser interpretada económicamente teniendo en cuenta que no habla del capitalismo, sino de sus condiciones, porque en realidad no refleja la sociedad, sino las condiciones de ésta.

En el caso de Ford tenemos no sólo al más renombrado director estadounidense, sino también a un socialista que explica la importancia de las instituciones económicas del capitalismo y las describe con destreza en las primeras fases de su desarrollo. Mientras que el mundo de la cultura habitualmente retrata a los pequeños empresarios (y casi todos son pequeños en estas películas) como laboriosos pero simplones (Watts 2002, 378), el siempre a la izquierda Ford no incurrirá sistemáticamente en esta actitud desdeñosa o condescendiente.

La mentalidad a favor o en contra del capitalismo en el cine ha sido ponderada por algunos autores (Ribstein 2005; Formaini 2001), pero con escasas referencias a los *westerns*, y hay pocos ejemplos cinematográficos en los interesantes textos alternativos de Becker y Watts (2001 y 2006). Excelentes trabajos como los de Leet y Houser (2003), Mateer (2006) y Mateer y Li (2008) señalan cómo las películas pueden ser empleadas para ilustrar temas económicos, aunque prácticamente no incluyen ninguna referencia ni a un director tan relevante como John Ford ni a un género tan popular como las películas del Oeste.

La diligencia (Stagecoach, 1939)

Siete pasajeros en un peligroso viaje en diligencia por Nuevo México en los años 1880. John Wayne (Ringo Kid), Claire Trevor (Dallas), John Carradine

(Hatfield), Thomas Mitchell (doctor Josiah Boone), Donald Meek (Samuel Peacock), Louise Platt (Lucy Mallory), Berton Churchill (Henry Gatewood), George Bancroft (*sheriff* Curly Wilcox), Chris Pin Martin (encargado de la posta y la cantina en Apache Wells), Elvira Rios (esposa india de Chris), Tom Tyler (Hank Plummer), Joseph Rickson (Luke Plummer), Vester Pegg (Ike Plummer) y Duke Lee (*sheriff* de Lordsburg).

En esta película, la primera que rodó Ford en Monument Valley, y que constituye un hito en el proceso de dignificación de las películas del Oeste, la diligencia es la metáfora de la sociedad en construcción. Lo contrario de la sociedad es la soledad, y eso es lo que vemos, sobre todo al principio y al final, asociada al ejército, un protagonista del que no sólo se destacan la disciplina y la obediencia, sino también la nobleza de carácter, en los militares y en las personas asociadas a la institución, como la señora Mallory.

Es un mundo peligroso, pero cuyos riesgos son conocidos, todos (los hombres) están armados. Los malos son el jugador, cuya caballerosidad no consigue salvarlo de la muerte final, y el peor de todos es el banquero Gatewood, que roba el dinero de la comunidad y tiene un discurso al parecer capitalista, porque pide menos impuestos y exige que los políticos sean hombres de negocios (el discurso liberal reclama lo contrario: que los políticos dejen en paz a los ciudadanos, los trabajadores y los hombres de negocios). Gatewood es un empresario malo no en tanto como empresario —veremos negociantes inobjetables en estas películas—, sino porque viola la moral y los sentimientos familiares y comunitarios, precisamente los que Ford asocia a los empresarios buenos (Dagle 2001, 102-108; Lehman 2001, 134)³.

La ausencia de familia justifica avatares personales; «cosas que pasan», comenta el médico sobre Ringo, que ha escapado de la cárcel para vengar a su padre y hermano muertos. Tanto Ringo como la prostituta Dallas son huérfanos. Los apaches son criticados (pero no todos los indios ya que los cheyennes reciben elogios) por su violencia y también su traición, como en el caso de la mujer del cantinero mejicano. Pero no hay duda del peligro que representan; Robin Wood llama la atención sobre las tres postas de

la diligencia a medida que se acercan a los indios: son cada vez más primitivas, en la primera no hay indios, en la segunda los supuestamente amigables indios se fugan durante la noche, y en la tercera han llegado antes y han masacrado a todos (Wood 2001, 29). La sociedad es también reprochada por prejuiciosa, pero su paradigma, la señora Mallory, se convierte ante la nobleza profunda de personajes marginales: el médico borracho y la prostituta.

Así como queda claro el papel sobresaliente de la defensa –que para los liberales desde Adam Smith es, con la justicia, más importante que la economía (1981, 464-465)– también existe aquí organización empresarial, presente en las paradas de la diligencia: el sistema de postas, en condiciones previsiblemente hostiles, funciona bien, normalmente hay caballos de repuesto, comida, etc.

Un ejemplo de lo presocial es el funcionamiento precario de la justicia y la ley. Ante un delito que le puede significar un año de cárcel, sólo un año, el *sheriff* deja en libertad a Ringo, pero en realidad no lo restituye a la comunidad, sino que lo destierra para que reinicie su vida y forme una familia. Ringo se toma la justicia por su mano y eso es reprochable hoy, no en una fase primitiva sin una justicia que merezca ese nombre. Ringo mata a los Plummer, pero no los asesina a traición, y gana la simpatía del *sheriff*, y de los espectadores, aunque no sale indemne, sino segregado.

El duelo ilustra la justicia privada, porque Ford se preocupa por destacar que no es ninguna matanza irrestricta. Al contrario, tiene reglas; el doctor consigue que uno de los Plummer –tres contra Ringo, nótese– deje en la cantina la escopeta de cañones recortados, con la amenaza de que si la emplea no será un duelo, y él lo acusará de asesinato. También hay reglas de decisión, y son democráticas: en Dry Ford Station se vota para continuar el viaje sin protección⁴.

Apunta Gallagher que ningún otro *western* de Ford «pronuncia un veredicto más cínico sobre la noción del Oeste como una síntesis de naturaleza y civilización». En *El hombre que mató a Liberty Valance*, Stoddard tarda años en enterarse de que la civilización

también corrompe: «el idealismo, progresismo e ilustración compartidos virtualmente por todo el mundo en la Shinbone de Liberty Valance están totalmente ausentes en las malolientes Lordsburg y Tonto –sucias, descuidadas y plagadas de gente egoísta, intolerante y agresiva–». De esa sociedad sólo puede escapar gente como Dallas o Ringo, los demás no. «Como sucede siempre con Ford, la felicidad sólo pertenece a los bobos o los simples, y si fantaseamos con Ringo es solamente porque la esperanza prima sobre el realismo» (Gallagher 1986, 161). Para Lehman, aunque las comunidades del Oeste que Ford saluda fueron parte de la economía capitalista, el director adjudica al dinero y al capitalismo un papel «en el mejor de los casos desagradable y en el peor, pérfido», y el personaje del banquero lo demuestra, porque es el único que no tiene ningún lado bueno, y por eso está enlazado con los perfectos malvados como los Futterman de *Centauros del desierto* y Uncle Shiloh de *Caravana de paz* (Lehman 2001, 140-141 y 149).

Sin embargo, en toda esta romántica visión anticapitalista de Ford hay un asombroso olvido de uno de los viajeros de la diligencia, y eso que son muy pocos. Se trata del señor Peacock, un comerciante. De forma reveladora, críticos y expertos en la obra de Ford han hecho lo mismo que los ocupantes de la diligencia, que lo desdennan y no son capaces de pronunciar correctamente su apellido⁵. Algunos, como Mitry (1960, 148), piensan que Gatewood es el único capitalista de la película, ignorando al bajito y hospitalario vendedor de whisky de Kansas City, Kansas, un padre de cinco hijos que arriesga su vida en esta travesía con los demás –a regañadientes, es cierto, y con razón ya que será el primer herido en el ataque–. Aparece un hombre aparentemente gris que afronta los peligros del Oeste junto con los personajes más brillantes e inolvidables, y también testimonia una organización económica que no sólo funciona, sino que sentará las bases para la futura sociedad civilizada. No morirá como el jugador, ni será arrestado como el banquero, ni marchará al destierro como Ringo y Dallas. Es moralmente impecable y John Ford lo sienta, a un comerciante, a un capitalista, en el panteón de los héroes. Nadie se da cuenta de que existe, es verdad, pero no por culpa del director.

<i>La diligencia</i> ⁶	
El banquero Gatewood y sus valores conservadores. Dallas, Doc, y los prejuicios sociales.	4:53-6:40
Gatewood roba los fondos de la comunidad; monta en la diligencia.	8:49-9:19 13:41-14:00
A Dallas y a Ringo los ignoran en Dry Ford Station. « <i>Things happen</i> ». Son huérfanos.	25:20-26:59 27:44-28:30 48:00-48:55
Los principios económicos de Gatewood. Por fin es arrestado.	31:14-32:04 1:18:02-1:18:28
Un duelo tiene reglas.	1:21:45-1:25:00
Las personas nobles vencen, pero los marginales, el fugitivo y la prostituta deben comenzar de nuevo.	1:26:40-1:29:55
Hay un segundo hombre de negocios: Mr. Peacock, de Kansas City, Kansas. Nadie recuerda su nombre.	7:46-8:10 24:37-24:47 1:05:04-1:05:16 1:16:40-1:16:58

Pasión de los fuertes (My Darling Clementine, 1946)

Wyatt Earp, Doc Holliday, y el duelo en el O.K. Corral. Henry Fonda (Wyatt Earp), Linda Darnell (Chihuahua), Victor Mature (Doc John Holliday), Walter Brennan (Old Man Clanton), Tim Holt (Virgil Earp), Ward Bond (Morgan Earp), Cathy Downs (Clementine Carter), Alan Mowbray (Granville Thorn-dyke), John Ireland (Billy Clanton), Grant Withers (Ike Clanton), Charles Stevens (indio) y Ben Hall (barbero).

El escenario de *Pasión de los fuertes* es el mismo que el de *La diligencia*, pero con mucho más movimiento económico de personas y de animales –aparece el ganado–. Hay mezcla de gente del Este y del Oeste, de culturas, y se habla español, como en todas estas películas virtualmente. Es la historia de Wyatt Earp, y una vez más hay una búsqueda de justicia originalmente personal. También aparece la empresa en el sistema de transportes: el famoso duelo

tiene lugar en un corral de la Wells Fargo⁷. Pero hay más señales de prosperidad económica: ¿cómo si no iba a crecer el pueblo y a sufragar a personajes tan notables como el actor shakesperiano?

A pesar de todo hay orden. El *sheriff* advierte a Doc Holliday que no tiene ningún derecho a echar a nadie del pueblo. Lo puede hacer el *sheriff*, como de hecho lo hace al final con Clanton, que podría haber vivido de no haber tenido la típica reacción traidora. Otra vez, vemos un perdón por parte de la autoridad. Pero no puede matar a Clanton a sangre fría, como éste hizo con su padre y sus hermanos. La separación entre vida pública y privada es interesante; el duelo es un asunto familiar y Earp se guarda la estrella en su bolsillo. Antes del duelo ofrece a Clanton, que no acepta, la posibilidad de entregarse y de tener un juicio por el asesinato de los Earp. También está el tema del futuro, un futuro sin crímenes, dice Earp ante la tumba de su hermano James: «algún día, cuando dejemos esta tierra, los chicos como tú podrán crecer y vivir en libertad».

En un mundo inseguro de transición, ese futuro está indicado: el pueblo levanta la iglesia, incluso antes de que haya ningún predicador (Kitses 1974, 70), y en el horizonte de ese pueblo sin orden antes del *sheriff* («¿qué clase de pueblo es éste?», pregunta tres veces Earp) hay una escuela y una maestra (Turner y Higgs 1999, 129). Puede que Earp vuelva o no; él promete que lo hará cuando se despide —«seguro, señorita»— y podemos confiar en que una persona así cumple con su palabra, aunque la canción no invita al encuentro: «*you are lost and gone forever, dreadful sorry, Clementine*», y se ve un largo camino hacia el exterior más allá de la frontera⁸.

Lo que sí es seguro es que en Tombstone estará Clementine Carter y las personas como ella que se quedan para afianzar la civilización. Los desenlaces, en cualquier caso, son imprevisibles porque se mezclan las personas y sus peculiaridades, el cumplimiento del deber, las venganzas personales justificadas. Las dudas de estos mundos están simbolizadas en el monólogo de Hamlet que, por dudar, incluye la duda del propio actor, que no puede acabarlo⁹. Pero quien no duda del progreso es Clementine.

Esta alegoría sobre la civilización es un *western* con toda la violencia requerida, pero tiene nombre de mujer (Anderson 1999, 222). Quizá sea apropiado reflexionar sobre el papel trascendental de la mujer en estas películas, que suele encarnar dicha civilización. Studlar subraya que las mujeres no representan enemistad frente a los héroes, unos héroes que, aquí y en otras películas de Ford, vemos que saben bailar, son corteses y aprecian las flores¹⁰. Las mujeres señalan los itinerarios, como la señora Jorgensen en este manifiesto fordiano de *Centauros del desierto*: «mira, Lars, sucede que nosotros somos texicanos¹¹. Un texicano es nada más que un ser humano aislado y expuesto a muchos peligros, este año y el que viene, y quizá durante un siglo, pero no creo que para siempre. Algún día este país va a ser un buen lugar para vivir, aunque quizá antes necesite que nuestros huesos estén bajo tierra» (Nugent 1988, 50). Studlar lo resume con precisión y delicadeza cuando dice que en Ford lo que hay entre hombres y mujeres no es un choque de culturas, sino una humanidad tranquilamente compartida. La fuerza de las mujeres es incuestionable: Clementine se adapta al Oeste mucho mejor que Doc Holliday, y la señora Mallory mejor que Hatfield; Ford nos hace admirar a mujeres con pasados difíciles sobre los que apenas nos informa (aunque sabemos o se nos sugiere que son huérfanas), como –por hablar sólo de dos ciudades– Dallas en *La diligencia* y Denver en *Caravana de paz*; la primera es como una virgen cuando nos enseña al niño recién nacido de la señora Mallory (Studlar 2001, 45-48 y 50-55).

Pero la civilización y la prosperidad vienen después de la seguridad, que reclama hombres como Earp que ordenen el pueblo y lo hagan bien, como la manera de pacificar al indio sin disparar. Varias veces este pistolero aparecerá sin armas, acicalándose, poniéndose ropa nueva y prestando atención a su indumentaria. Es un héroe perfumado (Kitses 1998, 23) y baila, claro. La civilización ha de aprenderse, como el barbero ha de aprender a utilizar su nuevo sillón, recién llegado de Chicago. Es un proceso, una construcción, igual que los pisos para los bailes que se construyen en varias de estas películas, como fundamentos sobre los que anudar una sociedad.

Esta sociedad mezclará, a través del comercio, el campo y la ciudad; estamos lejos de los conflictos entre propietarios, aunque se ve claramente que Ford idealiza a los más pequeños: vemos que los pobladores del campo son los que se ocupan de la construcción de la iglesia y protagonizan la escena de su inauguración, el símbolo de la comunidad del futuro (Stowell 1986, 55, 57 y 102; Darby 1996, 160).

<i>Pasión de los fuertes</i>	
El mismo escenario que en <i>La diligencia</i> pero con ganado desde el principio.	01:37-02:22
¿Qué clase de pueblo es éste? El progreso de Tombstone se ve en el local del barbero o en el actor shakesperiano, pero la seguridad es incierta.	06:50-10:32 29:30-34:22
Wyatt Earp, ya convertido en <i>sheriff</i> , reflexiona sobre el futuro junto a la tumba de su hermano.	13:50-15:28
La construcción de la iglesia y el héroe perfumado.	48:55-52:35 57:42-1:02:12
El duelo es un asunto familiar. Earp se quita la estrella; le da una oportunidad a Clanton.	1:19:30-1:20:36 1:22:10-1:22:24 1:27:20-1:30:07
Fin: Clementine es la nueva maestra. Earp promete regresar.	1:31:15-1:32:59

Fuerte Apache (Fort Apache, 1948)

Un destacamento de la caballería a mediados de los años 1870; recreación del batallón del Séptimo de Caballería del General Custer en Little Big Horn. John Wayne (capitán Kirby York), Henry Fonda (teniente coronel Owen Thursday), Shirley Temple (Philadelphia Thursday), John Agar (teniente Michael O'Rourke), Ward Bond (sargento mayor O'Rourke), George O'Brien (capitán Sam Collingwood), Victor McLagen (sargento Mulcahy), Pedro Armendáriz (sargento Beaufort), Anna Lee (señora Collingwood),

Irene Rich (señora O'Rourke), Guy Kibbee (doctor Wilkens), Grant Withers (Silas Meacham) y Miguel Inclan (Cochise).

No cambia el escenario, el ejército es el protagonista, una institución también presocial pero que opera como microcosmos de una sociedad. De entrada vemos que permite el ascenso social, en el caso del joven O'Rourke. Recuerda Torres-Dulce que para Ford el Ejército es un *melting pot*, un cruce de caminos en los que las ideologías, las religiones y las pasiones individuales se miran desde la idea de servicio, algo por lo general desgarrador tanto individual como colectivamente, un crisol de problemas cuyo referente principal es el ejército concebido como refugio, una suerte de familia en la que todo el mundo tiene acogida aun cuando ésta, a veces, no sea ciertamente muy benevolente. Frente al ejército están los indios, que reciben del director en esta película un «primer homenaje [...] concediéndoles la palabra, el honor y el mérito de la victoria militar» (Torres-Dulce 2001a, 276 y 279; véase también Bogdanovich 1971, 17-18 y 92). Su palabra, por cierto, aparte de en su idioma nativo, está en un correctísimo español.

Igual que en *Liberty Valance*, se destaca la desviación de la historia por motivos institucionales, pero esta vez los periodistas son ingenuos, mientras que en *Liberty* comprenden la necesidad de falsificar la historia; había que salvar al ejército, y por tanto Thursday será homenajeado a pesar de sus defectos y su enloquecida y suicida acción final. Todo por la institución, *the regular army*.

Se muestran ritos y características sociales, desde los bailes hasta las clases, las ilusiones de los inmigrantes, el cuidado de formas y hábitos: el sargento O'Rourke termina de leer su párrafo de la Biblia antes de levantarse a abrazar a un hijo que no ve desde hace cuatro años y que le ha dado todo lo que el padre espera de la vida. El regimiento es lo que cuenta, y por eso todos saben que al final morirán, pero aun así deciden ir. Por eso la señora Collingwood no llama a su marido a pesar de que ha llegado la tan ansiada promoción a West Point –porque ella vislumbra su muerte–. Por eso el teniente O'Rourke llama a su hijo como su suegro, que sacrificó a su padre. Como consecuencia se falsifica la historia (Gallagher

1986, 253; Casas 1989, 240). La continuidad de las instituciones es importante pero no necesariamente agradable, como se ve en la escena final, donde el capitán York no sólo sucede al teniente coronel Thursday en el cargo sino también en la ropa y en la actitud. R. Berg observa que la explicación de esta misteriosa transformación es la lealtad a la institución, pero no una fiesta: de hecho, no nos gusta ese final y eso es justo lo que Ford desea, que veamos el papel complicado, aunque indispensable, de las instituciones en la construcción de una sociedad, y en especial una institución incompleta, el ejército, que nunca puede ser la civilización misma (Wood 2001, 27y 33; Berg 2001, 85-87).

Como se ha dicho, en *Fort Apache* se aprecia a los indios como una cultura y una gran nación, y no sólo como una amenaza. De hecho, los indios atacan porque los blancos, en su ambición encarnada en Thursday, rompen un contrato y los engañan. No obstante, los indios aquí no se integran, no pueden lidiar con un sinvergüenza, al que aludiremos en seguida, y por eso Cochise se lleva a su gente de la reserva, lo que desata el drama violento que combinado con la ceguera de Thursday lleva al desastre. El personaje de Thursday (o Custer) será honrado en el futuro, pero sabemos que es ambicioso, racista, *snob*, maleducado, ignorante de las normas de la hospitalidad y, además, ¡no baila bien!

Hay un personaje todavía más siniestro que Thursday, y guarda relación con la economía. Veamos con cuidado a Silas Meacham, a primera vista es un comerciante, pero en realidad es un burócrata estafador. Buscar la gloria no es malo y tampoco lo es querer obtener beneficio. El reproche a Thursday en su afán egoísta de gloria no es completo porque de alguna manera cumple órdenes, sigue reglas, y representa una institución que debe continuar. La búsqueda de beneficio en el caso de Meacham no es rescatable. Ante todo es una especie de funcionario del Estado, a cargo de la reserva india; y un monopolista, los indios deben comprarle y él los engaña con whisky adulterado y corrompe con armas de venta prohibida. Todo el entorno de Meacham es malo: desde la bandera que no está bien desplegada, hasta su propio local, una sórdida madriguera. El que denuncia todo esto es Thursday (Lehman 2001,

141-142), lo hace con un rigor ejemplar y es una de las pocas veces que parece bueno, pero ni vemos una tienda ni está a su frente un comerciante¹².

<i>Fuerte Apache</i>	
El ejército, microcosmos social; bailes y clases; movilidad social.	12:38-16:37
Meacham: ¿qué clase de comerciante o empresario es?	1:03:07-1:10:17
Una institución presocial como el ejército no agota la realidad.	1:16:44-1:21:04
Los indios: encuentro, traición y desafío. Cómo no se debe tratar al diferente.	1:23:20-1:23:27 1:31:08-1:33:20 1:42:50-1:46:40
Catástrofe final. Las instituciones deben prevalecer, aun a costa de falsificar la historia –nótese el contraste entre este caso y la solución similar en <i>El hombre que mató a Liberty Valance</i> .	1:48:77-2:06:07

Caravana de paz (Wagon Master, 1950)

Una caravana de mormones en el Oeste a mediados del siglo XIX. Ben Johnson (Travis Blue), Harry Casey Jr. (Sandy Owens), Joanne Dru (Denver), Ward Bond (Wiggs), Charles Kemper (tío Shiloh), Alan Mowbray (doctor A. Locksley Hall), Jane Darwell (hermana Ledeyard), Ruth Clifford (Fleuretty Phylffe), Kathleen O'Malley (Prudence Perkins), James Arness (Floyd Clegg), Fred Libby (Reese Clegg), Hank Worden (Luke Clegg), Mickey Simpson (Jesse Clegg), Francis Ford (señor Peachtree), Cliff Lyons (*sheriff* de Crystal City), Movita Castenada (una joven navaja) y Jim Thorpe (navajo).

Dice Pérez Perucha (1986-7, 296) que *Caravana de paz* «significa el retorno a un primigenio mundo en equilibrio». Es una película poética sobre la sociedad, en la que un grupo de mormones se salvan por su esfuerzo y su fe, y llegan a un valle bíblico tras vadear un río. A ese mundo nuevo de espíritus puros, reflejado en el potrillo

que accede a él en primer lugar, se llega tras un viaje incierto; en una de las secuencias más simbólicas, la comunidad debe literalmente dedicarse a hacer el camino hacia su tierra prometida.

Esta película, que ha sido equivocadamente considerada anticapitalista, contiene más elementos religiosos que el resto, siendo su director poco afecto a la jerarquía eclesiástica: en ninguna de las seis hay un cura, salvo uno al 50% en *Centauros del desierto*, y en varias películas de Ford se subraya la hipocresía del clero. Ford, un cineasta profundamente cristiano, repite aquí el viejo himno metodista *Shall we gather at the river*, y alude al mensaje divino en el cuerno que sopla la hermana Ledeyard, que consigue la segunda vez atraer a Travis y a Sandy. La providencia divina es la que hace aparecer el arma exactamente cuando se necesita (de la mano de un niño), y la que une a Travis y a Denver a través de los malos Clegg, llamados serpientes, que viajan, como en la vida, mezclados con los buenos pero no se integrarán en la nueva sociedad. Hay agua por todas partes, ríos para cruzar y suministros para ahorrar en afeitados, baños, etc., y peregrinos siempre en movimiento. Pero en todo esto hay también economía, porque el valle de San Juan, nos recuerda Wiggs, no les ha sido reservado por Dios para pasear sino que deberán ararlo y sembrarlo y que sea fructífero a sus ojos. Para cumplir este mandato de las escrituras (eco de Gn. 1, 28-29) necesitarán capital, representado aquí por las semillas, que simbolizan el futuro de la comunidad, y por tanto son más importantes que el oro (Gallagher 1986, 261-263, 268 y 381; Torres-Dulce 2001b; Kalinak 2001, 175; Darby 1996, 198).

La comunidad y la responsabilidad hacia ella son básicas en *Wagon Master*. Ese sentimiento es el que impulsa a Travis y a Sandy, que han rechazado el ofrecimiento de trabajar para guiar la caravana, a sumarse a ellos cantando «*I left my gal in old Virginie*», como si no fuera necesario explicar su conducta. Ford dijo: «me gusta hacer películas sobre personas sencillas, que empiezan a sentir que la sed de autoestima crece dentro de ellas, y que se dan cuenta de que pertenecen a una comunidad»; y se comprende que haya declarado que *Caravana de paz* «es lo más cercano a lo que yo aspiraba a lograr [...] el *western* más puro y sencillo que he filmado» (Studlar 2001, 62-3; Bogdanovich 1971, 35 y 88; Casas 1989, 262)¹³.

Hay un episodio de violencia indispensable y que Travis lleva a cabo a regañadientes. Se trata en puridad de un acto en defensa propia, porque los Clegg pretenden robar las semillas, o sea el futuro de la comunidad. Como dice McBride (2001, 498): «aunque llega a la cumbre del optimismo de Ford, *Caravana de paz* reconoce la amarga ironía del mundo real de que incluso una comunidad utópica no puede sobrevivir sin recurrir ocasionalmente a la violencia para defenderse».

Los indios no sólo no son malos, sino que son claramente buenos, pacíficos, responsables (nótese, armados), que invitan a los peregrinos a bailar; y éstos respetan principios y resuelven la agresión a la mujer india castigando al infractor. Los malos son blancos, hombres, familias siempre sin mujeres, incapaces de acatar reglas pero capaces de robar las semillas de todos (Llinás 2001, 178; Gallagher 1986, 266).

En *Caravana de paz* hay elementos económicos claros al principio: Sandy y Travis son tratantes de caballos, discuten precios y conocen los trucos del oficio. El dinero les atrae, pero también al criminal tío Shiloh, que al final dice: «¿alguien mencionó el oro? El oro siempre me interesa». Torpemente, Lehman (2001, 143-144 y 147) unifica todo lo cercano al dinero como capitalista y enlaza, conforme a una vieja patraña antiliberal, la violencia con el comercio, como si fueran la misma cosa; para él, Sandy y Travis se salvan del horror capitalista porque se unen a la caravana de mormones, no por negocio sino por humanitarismo, y ello los redime del dinero y el comercio. Esto es absurdo. Los héroes de Ford valoran mucho los objetos.

Lo que Wiggs dice justo antes de la mencionada intervención de Shiloh es: «esas semillas son para nosotros más valiosas que el mismo oro», es decir, valora el oro, pero las semillas aún más, lo que tiene mucho sentido: en el valle adonde se dirigen se dedicarán a trabajar y a cultivar la tierra, no a la vida contemplativa. Nada impide pensar que Travis, Sandy, y los demás, acabarán negociando sus productos en algún pueblo cercano, de la misma manera en que empieza la película. Pero para eso falta tiempo. Como son

los primeros pobladores, lo más importante son las semillas, identificables con la noción de capital. ¿Cómo es posible que los personajes sean malos si les interesa el oro, pero buenos si les interesan objetos que claramente pretenden utilizar como inversión de capital para producir aún más objetos? No es el apego a los bienes lo que distingue a los mormones del artero Shiloh, que incluso tratará de asesinar a Travis simulando estar afligido por la muerte de sus hijos. No es el culto al propio interés lo que marca a Shiloh, sino ese culto sin ninguna atención a nada más, a ninguna regla, principio o comunidad. Y en una película tan religiosa es razonable que los malvados idolatren al becerro de oro, que además es una vieja imagen de la maldad desde el *auri sacra fames* de Virgilio. Pero hay que recordar que los héroes honrados, laboriosos y comunitarios, aquí son capitalistas dispuestos a morir y a matar por su capital.

<i>Caravana de paz</i>	
Sandy y Travis, tratantes de caballos, se encuentran con los mormones y negocian. Los mormones quieren llegar hasta el valle de San Juan, y trabajarlo para que sea fructífero a los ojos del Señor.	6:23-11:51
Los tratantes finalmente se unen a la caravana.	14:26-16:30
La comunidad canta y baila, pero los malvados llegan y se mezclan con la sociedad.	37:15-42:24
Los indios, un pueblo distinto pero no hostil. Encuentro, baile y solución de problemas.	51:20-59:15
Los malos se hacen con el control de la caravana, mezclados con los buenos. Un arma aparece en las manos de un niño.	1:03:14-1:04:30
Llegada a la tierra prometida, pero la nueva sociedad no es una tarea fácil: hay que crear el camino desde la nada, y la violencia está justificada para proteger el futuro, el capital es más valioso que el mismo oro.	1:13:00-1:25:40

Centauros del desierto (The Searchers, 1956)

Búsqueda de una niña secuestrada por los comanches. John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (capitán reverendo Samuel Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (señora Jorgensen), Henry Brandon (Scar), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Cary Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Hank Worden (Mose Harper) y Peter Mamokos (Futterman).

Esta película estremecedora alude a la vida fuera de la familia, una vida terrible y en realidad incomprensible; hace referencia a los misteriosos motivos, como se pregunta su tema musical, por los cuales un hombre se aparta de las lealtades más primarias: ¿qué hace a un hombre deambular sin rumbo, y alejarse de su hogar? Como dijo el propio Ford, la película es «una suerte de epopeya psicológica», la tragedia de una persona solitaria (Gallagher 1986, 333; Bogdanovich 1971, 91; Casas 1989, 338; Eckstein 2004, 3).

El peso de la familia hace que instituciones como el ejército cumplan aquí un papel inútil, cruel, o ridículo. Estamos en una etapa anterior, donde prima la autodefensa y el solapamiento de roles sociales, como el del capitán/cura. Aparecen otra vez los inmigrantes, los nórdicos Jorgensen, y ellos señalan la sociedad que aún no existe. «Este país mató a nuestro hijo» –se lamenta el marido–, pero la mujer, no por azar, como ya hemos apuntado, es la que tiene la visión a largo plazo: este sitio va a mejorar –reflexiona–, aunque quizá haya que esperar a una generación ulterior.

Si Ethan es un hombre sin familia, nunca la conseguirá, y por ello es un hombre capaz de realizar los actos más violentos¹⁴, también está ligado aquí al dinero, y no a través de buenos lazos. Al final nos enteramos, por Clayton, de que la emboscada que tendió a Futterman y los suyos fue vil ya que todos estaban asesinados por la espalda, y al hombre que le había dado la pista sobre Debbie no sólo le faltaba el dinero que le había dado Ethan como anticipo, sino también una moneda de oro que revolea por el aire cuando Clayton le pide que le entregue su arma.

Dice Lehman: «las monedas de Ethan aparecen cinco veces: primero, cuando se las arroja a Aaron¹⁵; segundo, cuando hace lo mismo con Futterman; tercero, cuando las extrae del cadáver de Futterman; cuarto, cuando se ofrece a pagar a Figueroa a cambio de información (“dinero de sangre”, dice después el mexicano); y, por último, cuando el reverendo capitán Clayton agita una moneda frente a Ethan al intentar arrestarlo por robar y asesinar a Futterman». Para Lehman, la propiedad de la tierra está asociada con la virtud y los valores familiares, pero el comercio y el dinero con la codicia y la inmoralidad: «en la visión fordiana del capitalismo no hay lugar para el beneficio» (Lehman 2001, 137 y 139). Esta interpretación, que contiene al capitalismo en los límites de la comunidad (Jones 2002), ignora que en *Centauros del desierto* no hay comunidad. En todo caso existen análisis peores, como cuando Katherine Lawrie (1995) habla de los valores cuasi socialistas de Martin Pawlie, y sostiene que Ford, al enturbiar la personalidad de Ethan y mejorar la de Martin, rechaza aspectos de la ideología capitalista, específicamente la codicia económica, el racismo y la noción de violencia excusable.

Una y otra vez el director nos muestra la crucial ausencia de la comunidad, que en realidad todo el mundo está buscando, aunque parece que la señora Jorgensen es la única que se da cuenta de ello (Anderson 1999, 152-160). Aquí no hay pueblos sino casas aisladas, presas fáciles de los indios –los peores son, como corresponde antropológicamente, los nómadas como Scar–. Es cierto que Ford presenta a unos indios crueles que matan por matar, pero la violencia está por doquier. En otros contextos, precisamente cuando prevalece la comunidad, los indios son civilizados e inofensivos aunque tengan armas, como en *Caravana de paz*. Los hijos de Scar fueron asesinados por los blancos y Ethan termina comportándose como un salvaje, finalmente le corta la cabellera a Scar. Un modelo para Ford, el ejército, mata aquí a mujeres y a niños, y encierra en un barracón a hombres y mujeres de la tribu a latigazos (Gallagher 1986, 329-330).

Aprovechemos para indicar que el director fue amigo de los indios y reconocido por ellos. Acusado injustamente de fascista y racista,

declaró: «políticamente soy un claro socialista democrático –siempre a la izquierda–. Para mí el comunismo no es el remedio que este mundo enfermo está buscando. He observado el experimento ruso con gran interés. Temo que, al igual que la comuna francesa, desembocará en otro Bonaparte. Mussolini fue un anarquista en su juventud y Hitler casi otro tanto» (Gallagher 1986, 341-343, Marías 2001, 64-65)¹⁶.

La falta de comunidad es lo que explica la asociación entre dinero y mal. Tiene lógica, en ese contexto es complicado acumular dinero si no es mediante el robo, el fraude y la violencia. Difícil, pero no imposible en presencia de algo que se aproxime a unas instituciones económicas.

<i>Centauros del desierto</i>	
Ethan es un hombre sin familia, desabrido y solitario: <ul style="list-style-type: none"> – Posiblemente buscado por un delito. – Dispara al indio muerto. – Está dispuesto a matar a Debbie. – Le arranca la cabellera a Scar. 	9:15-12:15 24:40-26:00 1:23:45-1:24:30 1:49:53-1:50:05
El ejército, la gran fuerza civilizadora, no desempeña ningún papel social relevante, y es cruel, estúpido o inútil.	1:08:20-1:09:25 1:39:07-1:40:10 1:41:50-1:42:40 1:47:00-1:48:10
Los inmigrantes y la sociedad primitiva. Habla la señora Jorgensen.	45:09-45:58
Breve consideración de la propiedad privada: el testamento de Ethan.	1:26:30-1:27:47
Dinero y mal. Las cinco escenas de Ethan con monedas: <ul style="list-style-type: none"> – Arroja monedas a su hermano Aaron. – Paga a Futterman. – Mata a Futterman y le quita el dinero. – Compra información a Figueroa, que después habla de dinero de sangre. – Vuela una moneda y se alude a un crimen. 	07:20-08:26 52:00-53:34 55:55-56:30 1:15:35-1:16:46 1:22:00-1:22:24 1:37:52-1:38:52

Es interesante, asimismo, que los que subrayaron el papel siniestro del dinero en esta película no hayan observado la importancia que se le da a la propiedad privada, discutida legalmente entre Ethan y Martin, cuando el primero hace testamento –aunque de hecho está negando a su familia y desheredando a Debbie (Nugent 1988, 92).

El hombre que mató a Liberty Valance (The Man Who Shot Liberty Valance, 1962)

Un senador americano regresa con su mujer a Shinbone para asistir a un funeral, y recuerda su juventud. James Stewart (Ransom Stoddard), John Wayne (Tom Doniphon), Vera Miles (Hallie Stoddard), Lee Marvin (Liberty Valance), Edmond O'Brien (Dutton Peabody), Andy Devine (Link Appleyard), Ken Murray (doctor Willoughby), John Carradine (Starbuckle), Jeanette Nolan (Nora Ericson), John Qualen (Peter Ericson), Willis Bouchee (Jason Tully), Carleton Young (Maxwell Scott), Woody Strode (Pompey) y Joseph Hoover (encargado de la funeraria).

Aquí tenemos una doble visión del capitalismo, en sus orígenes y una vez consolidado. Como dice Torres-Dulce: «el *western* es la construcción dura y azarosa de una nación» (2001a, 278). La película empieza y termina con el tren y la evolución de Shinbone a mejor. Hay varias referencias al ferrocarril como sinónimo de progreso: el revisor al final dice con orgullo que alcanzarán una velocidad de 25 millas por hora; al comienzo, cuando conversan Hallie y Link, ella le habla de cómo ha avanzado el pueblo –iglesias, escuelas, tiendas– y Link responde: «bueno, el tren hizo todo eso. El desierto sigue siendo el mismo». Es una película urbana, la protagonista es la ciudad no la llanura. Como dice Gallagher (1986, 385), la civilización, la palabra (ley, educación, democracia, prensa) desafían la pistola, indispensable en los tiempos donde la libertad era la de Liberty Valance.

Las armas quedan atrás. Cuando Stoddard ordena al hombre de la funeraria que le ponga a Doniphon el cinturón con su revólver, le dicen que no lo había usado desde hacía mucho tiempo¹⁷. Pero en el pasado resultó imprescindible, como nos enteraremos más tarde.

Era un pasado violento: «yo te enseñaré Derecho, el Derecho del Oeste» –grita Liberty Valance al principio cuando aporrea a Stoddard– y, como observa éste más tarde, el mensaje de Tom Doniphon es el mismo: la importancia del revólver, la ley del más fuerte; «un hombre arregla sus propios problemas» –dice Tom–. Eso desaparecerá cuando triunfe lo que vemos precariamente: los libros, la educación, la democracia, pero también el comercio (Oliver 2002, 173).

Aparece un conflicto económico clásico, ganaderos contra agricultores, pero aquí, como fue característico de la Ilustración Liberal, los malos son los ganaderos que quieren tener todo el campo para ellos, o para nadie, mientras que los agricultores están asociados a los cercados y la propiedad privada, pero también, y esto queda muy claro en la película, al progreso, al ferrocarril, al comercio y a las ciudades. Finalmente ganan los buenos; de hecho, Liberty Valance no puede ni siquiera manipular la primitiva elección de representantes. Es patente que los derechos de propiedad bien definidos, clave del capitalismo, protegen especialmente a los pobres y los humildes. Valance es un pistolero a sueldo de los ganaderos, no de los capitalistas¹⁸.

Esta película aborda temas sociológicos y políticos interesantes, como la complejidad de la civilización, sus costes y beneficios, la idealización de la historia y su cinismo –*print the legend*–, la visión de ese término, algún día, de paz y prosperidad que Wyatt Earp musita ante la tumba de su hermano, y que la señora Jorgensen vislumbra en *Centauros del desierto*¹⁹. Pero no olvidemos que durante una parte apreciable de la historia estamos viendo funcionar una empresa.

Un lugar esencial en la película es el negocio de los Ericson –de nuevo, inmigrantes nórdicos–. Su cocina se presenta como un hogar familiar; el matrimonio Ericson adopta a Hallie como hija, y en realidad los adoptan a todos, empezando por Stoddard y Doniphon, que entran por la puerta trasera, con la confianza de formar parte de la casa²⁰.

<i>El hombre que mató a Liberty Valance</i>	
Ferrocarril y progreso.	4:49-5:26
La libertad de Liberty y el Derecho del Oeste.	15:00-17:32
Doniphon le explica el Oeste a Stoddard; el <i>sheriff</i> Appleyard es inútil.	23:10-26:27
Escuela, gobierno, democracia, la declaración de independencia, y el conflicto entre ganaderos y agricultores.	51:43-54:58 1:07:46-1:08:36
Final: <i>print the legend</i> .	1:54:07-1:58:07
Vemos una empresa en funcionamiento, el restaurante Peter's, pero el <i>sheriff</i> come y no paga. ¿Qué significa la pizarra de la señora Ericson?	33:02-33:43

Pero lo que tienen los Ericson es un negocio, y Lehman se equivoca cuando afirma que la imagen fordiana del capitalismo es tal que «en el mundo real los buenos capitalistas como los Ericson quiebran rápidamente» (2001, 145-146). No tiene ningún motivo para sostener semejante cosa, porque los datos que nos da Ford apuntan en sentido opuesto. El restaurante de los Ericson está repleto, allí comen incluso los malos. Y, por lo que se ve, es indiscutible que los Ericson son dos honrados empresarios, la comida es buena y su precio asequible. Si podemos pronosticar algo a partir de lo que Ford enseña es justo lo contrario de lo que imagina Lehman, los Ericson prosperarán y contribuirán a edificar el progreso futuro, donde sabemos que habrá más comerciantes como ellos.

En economías primitivas no hay bancos, pero en el restaurante de los Ericson hay crédito: el *sheriff* come sin pagar, y la señora Ericson apunta en una pizarra los filetes que debe. Para Lehman es una pizarra ridícula porque nunca los va a pagar, y deduce que los Ericson son buenos capitalistas puesto que regalan las cosas. Nueva equivocación: no es normal exhibir ante el receptor de un regalo una pizarra donde apuntamos de mala gana los presentes que le entregamos. No, los Ericson no obsequian con filetes a

nadie. Nótese, en cambio, que el *sheriff* es el único empleado público que vemos, con lo que sus filetes bien pueden ser interpretados como impuestos. Y si nunca los pagará –sus servicios son (entonces) de muy poca monta²¹– ello equivale a la reacción del ciudadano libre y responsable, y del capitalista competitivo, ante el Estado: jamás recupera de él todo lo que le cobra, pero al menos la señora Ericson no padece anestesia fiscal y tiene siempre a la vista, colgada en la pared, su declaración de Hacienda.

Conclusión

No hemos analizado a un economista ni a un filósofo social, sino a un artista. Sin embargo, sus ideas económicas no son simplemente sugerentes, sino más profundas que las de numerosos intelectuales. Ford era un poeta, sin duda, pero de la civilización, sistemática e inteligentemente interesado en las condiciones de su existencia²². Es una cuestión intrincada y no cabe esperar que Ford la despeje de modo tajante. Stowell cataloga su pensamiento como: «una mezcla entre un romanticismo progresista y un humanismo conservador».

La tensión que todo ello suscita se ve en los componentes ambiguos de la ponderación fordiana del presente y el pasado, en su aprecio a la libertad y rechazo a la autocracia, que lo tornan liberal, y en su aplauso a la autoridad democrática, a la que no está claro que estuviese dispuesto a poner demasiados límites, por ser tan fácilmente asimilable a una rousseauniana voluntad general de la comunidad. Acierta, pues, Stowell cuando subraya la profunda ambivalencia de Ford entre cambio y estabilidad, pasado y futuro, libertad y restricción, individuo y comunidad, barbarie y civilización²³. Siendo esto cierto, no cabe olvidar que Ford presenta todos los elementos de la libertad –diría Constant, de los antiguos y también de los modernos–, incluida la libertad económica, el capitalismo y el mercado. Esos elementos están mezclados, confusos si se quiere, pero están. Cuando vemos el cine que se hizo después, donde es tan arduo detectar esos valores, hay que saludar a Ford porque su imprecisa composición al menos alberga los ingredientes liberales.

En su visión del capitalismo es lógico que podamos señalar tensiones en estos seis *westerns*, y no sólo porque tales tensiones son inevitables en los socialdemócratas, desde John Stuart Mill hasta el pensamiento único hoy en inquieto remolino en torno al estado del bienestar y otros símbolos intervencionistas. En el Lejano Oeste de John Ford no es el capitalismo el que gana abiertamente, sino las familias y las pequeñas comunidades, más preocupadas por la tierra que por el dinero, más por la seguridad que por el comercio. Y, en tales circunstancias, con toda razón. Por eso hemos dicho que Ford no piensa en el capitalismo, sino en las condiciones del capitalismo.

