

## UN MITO DE CELULOIDE: EL INDIO EN EL WESTERN AMERICANO

Autor: M<sup>a</sup> Dolores Clemente Fernández



Desde sus inicios, el cine del Oeste ha fascinado a los europeos. En el Viejo Mundo siempre suscitará emociones el hecho de que, en plena edad contemporánea, existiera todavía un reducto de magia y leyenda, un paraíso virgen que había de ser conquistado y cuya gesta se hiciera eco de las más arraigadas epopeyas de la cultura europea. Esto mismo fue lo que hizo el cine de Hollywood, elevando a la categoría de mito su pasado más reciente y cristalizando la identidad cultural e histórica de los Estados Unidos. A lo largo del siglo XX, el cine ha inundado las pantallas del mundo entero de grandes héroes, personajes de leyenda, historias épicas y terribles villanos, dotando a la cultura americana de unas raíces míticas artificiales gracias al poder del celuloide y poniéndose en consonancia con los relatos homéricos, las gestas de caballería y demás elementos integrantes de la cultura europea. De esta evidencia proviene la definición promulgada por André Bazin: "el 'western' ha nacido del encuentro de una mitología con un medio de expresión".<sup>1</sup>

Todo este encanto no hubiera sido tal de no encontrarse presente una de las figuras más importantes del western: el indio nativo norteamericano. Su presencia dotó al género de verosimilitud histórica y de un atractivo exótico indiscutible, pues ¿qué sería el salvaje Oeste sin sus llamativos "hombres rojos"? El western, como su nombre indica, nos habla de la propia génesis de los Estados Unidos, del avance de la frontera hacia el Oeste y la ocupación subsiguiente de sus enormes espacios "salvajes", subyugando, lógicamente, a sus habitantes primigenios.

La concepción mítica de la "frontera" entre el Este y el Oeste, verdadera línea divisoria entre el salvajismo y la civilización, ya había nacido en los tiempos de las colonias británicas. Desde un principio, los recién llegados al continente avanzaron desde la costa hacia el interior, y, tras la constitución de las trece colonias inglesas y hasta la guerra de los Siete Años, se estableció como frontera separatoria entre los colonos, garantes de la civilización, y los paganos indios, la línea marcada por los montes Apalaches. Pero esta línea no cesó de moverse hasta consumir su ciclo, arrinconando al mundo que consideraba "primitivo" hasta dejarlo reducido a unos islotes, generalmente poco acogedores, que constituyeron las llamadas "reservas" indias. En la teoría el mito de la "frontera", junto con otros como el "Destino Manifiesto" y el "*American Way of Life*", pasó a formar parte del panteón del naciente género del western, que perpetuaba en la gran pantalla (y también adulteraba) una etapa histórica que ya había llegado a su fin.

En lo que respecta a "la conquista del Oeste", tema inherente a toda producción de indios, la figura del "piel roja" ha cumplido por lo general la función de aglutinante de una población que ha sido, y sigue siendo, muy heterogénea. Las guerras contra hordas innumerables de indios terribles, que no existieron nunca en la realidad, provocan en el espectador potencial una especie de conciencia nacional que le hace observar con orgullo a sus antepasados, hombres duros y resistentes que se enfrentaron sin ayuda de nadie a una región salvaje repleta de habitantes hostiles y que salieron victoriosos de tamaña prueba. Evidentemente y como en toda guerra, ese triunfo se produjo a costa de otros, que para salvar el argumento son presentados como "malos". Y realmente sólo son malos porque han sido vencidos. Por otra parte, los triunfadores necesitan siempre enemigos

---

<sup>1</sup> Tomada de ASTRE, Georges-Albert/HOARAU, Albert-Patrick, *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 13.

que vencer y obstáculos que salvar para erigirse como tales... De esta forma, la épica del género se asienta sobre una afirmación marcial (y también darwiniana): "los pueblos fuertes someten a los débiles".

Asimismo, la validez de esta teoría, o su moralidad, es cuestionada por el propio género en su vertiente "desmitificadora". Tenemos, pues, que el Oeste oscila entre dos polos opuestos, la heroica victoria sobre el salvajismo y la criticada dominación imperialista de los pueblos considerados inferiores. Entre medias, el espectador se encuentra con miles de matices, todos ellos originados por el posicionamiento moral de sus creadores ante la violenta historia de la nación estadounidense. Pues interpretar las huellas del pasado no es sino dar la visión (o consecuencia) que se tiene del presente y del futuro.

Normalmente, la actitud de los "conquistadores" suele justificarse mediante la afirmación de que la muerte es el precio obligado que ha de pagarse por el progreso. El indio suponía un obstáculo para el avance de la civilización, y, en su representación más negativa, simbolizaba todas las fuerzas adversas de la Naturaleza que habían de ser dominadas. Así pues, el primitivismo maléfico y pagano del indio se oponía a la moral cristiana, especialmente a la puritana, que veía en su imagen la encarnación de todos los vicios, especialmente la lascivia, la crueldad y la pereza. Pero el cine, y anteriormente la literatura, no hizo sino tomar prestados y desarrollar unos estereotipos que fueron construidos a lo largo de la constitución de la joven nación americana, y que pintaban al indio en su conjunto como un salvaje pagano y nómada; de hecho, las raíces de lo que podríamos denominar "racismo antropológico" y "racismo socio-económico" nacen ya con los primeros pasos de las balbuceantes colonias inglesas. De esta forma, cuando el presidente Theodore Roosevelt afirmó que "este gran continente no hubiera podido mantenerse tan sólo como coto de caza de escuálidos salvajes"<sup>2</sup> no hizo sino expresar la herencia cultural e histórica de su país<sup>3</sup>.

En primer lugar, la política colonial inglesa favoreció desde un principio el racismo "socio-económico". Esto es lógico si se tiene en cuenta que Inglaterra era una potencia eminentemente comercial, que nunca se decidió a ejercer un control total sobre sus posesiones en ultramar, sino que se limitó a mantener ciertas prerrogativas de soberanía. Muchas de las colonias fueron fundadas por particulares que compraron terrenos a los indios y otras fueron desarrolladas por compañías y empresas que obtenían la patente real, y todas ellas disfrutaron de bastante independencia y autogobierno. Evidentemente, el indio no tenía ubicación dentro de este esquema y era considerado como un obstáculo o un elemento extraño, por lo que no se tuvo la intención de establecer leyes que protegieran e insertaran a los nativos dentro del sistema británico y que fijaran un modo de proceder ordenado respecto a la ocupación de tierras. Tal circunstancia no impidió que en determinadas ocasiones el indio fuera aprovechado, generalmente como cazador de pieles y como guerrero y explorador.

El proceder británico se contradecía por completo con la política colonial de los Imperios francés y español, que otorgaban al indígena un lugar específico; éste debía ser conquistado, convertido, educado y utilizado. Las prerrogativas de la Corona española y francesa eran mucho más grandes en América, en detrimento de las posibilidades de autogobierno, y en detrimento por lo tanto de las posibilidades de expolio del nativo por

---

<sup>2</sup> JACOBS, Wilbur, *El expolio del indio norteamericano. Indios y blancos en la frontera colonial*, Madrid, Alianza, 1973, p. 186.

<sup>3</sup> Evidentemente, Theodore Roosevelt, cuya política exterior era mundialmente conocida como "the big stick", no podía despojar a su nación de uno de sus mitos más arraigados. Esto no quiere decir que él ignorara la condición de los nativos de los Estados Unidos, ya que no en vano fue el autor del prefacio del volumen I de la obra *El indio norteamericano* de Edward Sheriff Curtis (firmado por el presidente a 1 de octubre de 1906). En él dedicó palabras elogiosas al escritor y fotógrafo, diciendo del mismo que "ha vislumbrado, como muy pocos hombres blancos, esa extraña vida espiritual y mental de los indios, a cuyos aspectos más recónditos los hombres blancos no tendrán nunca acceso." Curtis dedicó 34 años de su vida (desde 1896 hasta 1930) a recopilar cuanta información pudo sobre los nativos norteamericanos, tomando más de 40.000 fotografías y visitando infatigablemente las reservas donde éstos vivían. La labor de toda su vida se materializó en una grandiosa obra de 20 volúmenes en los que Curtis quiso dejar el testimonio de una raza que, según él, "se extinguió".

parte de los colonos<sup>4</sup>. Además de esto, la existencia de misiones encomendadas a diversas órdenes religiosas, entre las cuales destacaron los franciscanos y los jesuitas, creaba una especie de zonas indígenas de grandes extensiones con propiedades comunales vedadas al hombre blanco. Pero las diferencias entre la ética protestante y la católica no sólo tuvieron como consecuencia la inexistencia de misiones. El protestantismo y sus múltiples apéndices<sup>5</sup> modelaron la mentalidad de los “hombres de la frontera” exacerbando una de sus cualidades, el individualismo:

...el Protestantismo pretendió situar lo que él llama el “libre examen”, es decir, la interpretación dejada al arbitrio de cada uno... y fundada únicamente sobre el ejercicio de la razón humana. Era pues, en el dominio religioso, algo análogo a lo que iba a ser el “racionalismo” en filosofía; era la puerta abierta a todas las discusiones, a todas las divergencias, a todas las desviaciones; y el resultado fue el que tenía que ser: la dispersión en una multitud de sectas, de la que cada una no representa más que la opinión particular de unos pocos individuos. Como en estas condiciones era imposible entenderse sobre la doctrina, ésta pasa rápidamente a segundo plano, y es el lado secundario de la religión, queremos decir, la moral, la que ocupa el primer puesto: de ahí esa degeneración en “moralismo” que resulta tan sensible en el Protestantismo...<sup>6</sup>

El protestantismo, con la libre interpretación de la Biblia y la importancia concedida al Antiguo Testamento, exaltó las virtudes del individuo y contribuyó a la creación de uno de los ideales más constitutivos de los actuales Estados Unidos: la creencia en el “Destino Manifiesto”. Los colonos, ya fueran anglicanos, puritanos, cuáqueros, etc., pensaban que estaban allí gracias a la voluntad de Dios, y que éste les había concedido una nueva oportunidad en un paraíso virgen, una “tierra prometida” que debía ser conquistada y explotada. Dios, no obstante, no daba facilidades, y los colonos y pioneros debían demostrar su valor enfrentándose y dominando no sólo una Naturaleza hostil, sino también a unos habitantes bestiales y paganos. La ética protestante, tan vinculada al “espíritu de empresa” y a la fe en el progreso, supuso el germen de “la mentalidad de *conquistador* que ha dominado durante tanto tiempo en tantas historias de América y que relegó al indio a una insignificancia histórica.”<sup>7</sup> De esta forma, el nativo norteamericano fue considerado como un elemento anquilosado y anacrónico, una especie de “antepasado malévolo” que debía ser extirpado y exorcizado en el avance de la civilización:

...los indios eran un símbolo de lo que el colono blanco no podía permitirse llegar a ser. El guerrero indio era una especie de superviviente, una reliquia del pasado salvaje que el hombre civilizado había dejado atrás hacia largo tiempo. Así pues, destruir al indio era destruir al salvajismo, controlar a los indios era impedir que se arruinara la cultura blanca.<sup>8</sup>

Estas palabras de Jacobs remiten a autores como Roy Harvey Pearce<sup>9</sup>, que tratan de ahondar en la psique de los colonizadores en busca de las bases más hondas del racismo, para llegar a la conclusión (de origen claramente freudiano<sup>10</sup>) de que éste pudiera proceder de un temor inconsciente e incontrolado hacia la animalidad. Aunque no

---

<sup>4</sup> Las encomiendas, que sí permitían una cierta explotación del indígena por parte de los encomenderos, sólo eran un residuo de tipo feudal al cual la Corona española puso algunas trabas y practicó recortes de diversa índole. De hecho, acabaron por desaparecer.

<sup>5</sup> Muchos de los “apéndices” emigraron a Norteamérica a causa de la presión anglicana.

<sup>6</sup> GUÉNON, René, *La crisis del mundo moderno*, Barcelona, Obelisco, 1988, pp. 59-60.

<sup>7</sup> JACOBS, Wilbur, *El expolio del indio norteamericano. Indios y blancos en la frontera colonial*, Madrid, Alianza, 1973, p. 40.

<sup>8</sup> JACOBS, Wilbur, *El expolio del indio norteamericano. Indios y blancos en la frontera colonial*, Madrid, Alianza, 1973, p. 19.

<sup>9</sup> Del que destacamos su estudio *The Savages of America, a Study of the Indian and the Idea of Civilization*, publicado en Baltimore en 1965.

<sup>10</sup> Véase al respecto la obra de Sigmund Freud *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1984.

sabemos si los colonizadores eran presa de estos complejos, si fue cierto que el sometimiento del salvaje se glorificó como la victoria sobre el hombre pagano, que precisamente a causa de su fe idólatra era dejado de lado por la divinidad y sumido en el atraso tecnológico y económico.

El cine nos ha dejado amplio testimonio acerca de la maldad y agresividad “por naturaleza” del indio, que se corresponde, como hemos dicho, con la dureza del medio ambiente, utilizando de forma recurrente el recurso de tratar a los personajes de esta raza en bloque, sin personalizar ni individualizar<sup>11</sup>. Tal es el caso de obras en las que los nativos no cumplen ninguna función específica dentro de la trama, sino que se limitan a acosar a los colonos o aventureros en su camino a las tierras prósperas del Oeste; tal es el caso, por citar un ejemplo, de la epopeya femenina *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*, 1951), de William A. Wellman. En muchas otras producciones, el tratamiento era más condescendiente, presentándose la belicosidad de los “pieles rojas” como producto lógico de su condición primitiva e ignorante, que les convierte además en materia fácilmente modelable por parte de blancos sin escrúpulos, que, para favorecer sus propios intereses, no dudan en fomentar la crueldad de los nativos promoviendo hostilidades y suministrándoles armamento para favorecer sus propios intereses. Películas como *Unconquered* (*Los inconquistables*, 1947), de Cecil B. De Mille, y *Distant Drums* (*Tambores lejanos*, 1951), de Raoul Walsh, se articulan en torno a esta idea y centran su trama en guerras históricas sostenidas contra los indios, dando, en ambos casos, una interpretación demasiado libre de los hechos.

Sin embargo, esta visión tan autocomplaciente de la conquista del territorio norteamericano sufrió matizaciones tras la conclusión de la II Guerra Mundial. La condenación de cualquier tipo de racismo (o de teorías que pudieran ser consideradas como tales) y las acusaciones de genocidio formuladas a los países perdedores hicieron que la mayoría de las producciones hollywoodienses se lo pensarán mejor a la hora de justificar alegremente matanzas que se habían cometido apenas un siglo atrás. De esta forma, la figura del indio comenzó a revestirse de ropajes trágicos, apareciendo a los ojos del espectador como el representante de un pueblo que, desgraciadamente o por obra del destino, estaba condenado a perecer; como pronunciaba el gran jefe Cochise en la película de Delmer Daves *Broken Arrow*, “si sopla el huracán el árbol deberá doblarse, o será arrancado de cuajo”. El indio debía sacrificar su modo de vida si quería sobrevivir y amoldarse a los nuevos tiempos, renuncia que ya había formalizado tiempo atrás su hermano blanco.

Sin embargo, sea presentado como enemigo o como víctima del avance de la civilización, el “hombre rojo” cumple una función más compleja. En las diversas producciones cinematográficas se habla de su extinción, explícita o implícita, física o espiritual. Pero, ¿qué simboliza en realidad esta muerte? El “piel roja”, elevado a la categoría de símbolo gracias a una de sus cualidades fundamentales, el exotismo, se confunde y amalgama con la Naturaleza; la conquista del Oeste se revela en consecuencia como la subyugación de la tierra y la abolición de una cultura ajena y extraña al hombre actual, en tanto que no es occidental ni “civilizada”. Los creadores cinematográficos, por lo general blancos que plasman en el cine lo que entienden por un auténtico “piel roja”, emplean esa imagen simbólica del nativo para ofrecer la visión y valoración que tienen en ese momento de la “civilización” americana. Dependiendo de si el progreso se concibe como tal (a todos los niveles, no sólo los puramente tecnológicos), darán una imagen positiva o negativa de la teórica superación de un estadio “primitivo” del desarrollo del hombre.

---

<sup>11</sup> La no personalización de los personajes rechazables es un recurso manipulador del público a niveles perceptivos, muy aprovechado por las artes plásticas; Goya lo utilizó en la presentación del batallón de *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Otro ejemplo del aprovechamiento de este recurso expresivo, éste ya perteneciente al campo cinematográfico e inspirado precisamente en el cuadro citado, lo constituye la imagen del ejército zarista que ofrece Eisenstein en *Bronenosez Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, 1925).

De esta forma, la valoración positiva o negativa del universo del indio dependerá del concepto que tenga el hombre occidental de su propio mundo, de si considera que la civilización es liberadora u opresiva. Es en este sentido en el que los estudiosos Astre y Hoarau hablan del personaje del indio como el representante por antonomasia de la "ley natural", que encuentra necesariamente su adversaria en la "ley civil" (o social) traída e impuesta por el hombre blanco. En sus propias palabras, "el indio puede servir tanto para exaltar las 'virtudes americanas' como para mostrarlas absurdas, hipócritas o ridículas"<sup>12</sup>. Las posibilidades a este nivel son múltiples. Así, autores como Abraham L. Polonsky utilizarán su imagen para configurar un sombrío retrato de la sociedad estadounidense: en su película *Tell Them Willie Boy Is Here (El valle del fugitivo, 1969)*, Polonsky nos presenta una metáfora de la "caza de brujas" en la inmisericorde persecución de la que es objeto el indio paiute Willie Boy, estableciendo una clara similitud entre este personaje, culpable potencial sólo por su raza, y los integrantes de las llamadas "listas negras", entre los que se contó él mismo, considerados dañinos por sus teóricas vinculaciones con el comunismo.

El que el indio sirva tanto para exaltar el valor y el esfuerzo de los pioneros, avanzadilla de la civilización y del progreso, como para criticar las deficiencias del sistema estadounidense se debe, en gran parte, a su situación irregular dentro del propio país. Si lo consideramos como un enemigo "externo" (entendiendo esta palabra como "ajeno"), estamos poniendo a la civilización india al mismo nivel que otros países que hayan mantenido diversos enfrentamientos con los Estados Unidos. Así, cuando se nos pinta al nativo como adversario, el recurso más típico suele consistir en presentarle como aliado de potencias que conspiran y se aprovechan de ellos para subyugar a los norteamericanos: españoles, franceses, ingleses, mexicanos... Tal es el caso de la citada *Distant Drums (Tambores lejanos, 1951)*, de Raoul Walsh, en la que los vociferantes seminolas de Florida son azuzados y pertrechados para la guerra por malévolos mexicanos, algo que dista mucho de parecerse a la realidad. Por el contrario, en las llamadas películas de "denuncia" el pueblo indio es equiparado a aquellos países que han sido o están siendo víctimas de una política que se considera "imperialista"; muchas de estas obras, como por ejemplo *Soldier Blue (Soldado azul, 1970)*, son producto del rechazo ante la crisis de Vietnam, o de la solidaridad hacia naciones que sufren el control, principalmente económico, de los Estados Unidos.

Pero, sea para bien o para mal, el que el indio sea contemplado como "externo" sirve para dotar a los Estados Unidos de una cohesión social interna, haciendo participar a sus habitantes de un destino común que, sea bueno o malo, ha sido propiciado por todos. Así, pese a su diversidad, los ciudadanos americanos se sienten hacedores de una conciencia unitaria proporcionada por la guerra contra un único antagonista. El ejemplo representativo de esta utilización del personaje del "piel roja" es el de las películas pertenecientes al western que recrean explícita o implícitamente uno de los episodios más significativos y amargos de la historia estadounidense: la guerra civil o la Secesión de los estados integrantes de la Unión (1861-1865)<sup>13</sup>. La separación traumática de la sociedad en dos bandos contrarios se resuelve mediante la lucha con un tercero; de hecho, en la realidad, las guerras sostenidas contra los nativos en el Oeste sirvieron para absorber a los ex-combatientes del ejército confederado<sup>14</sup>. Esto mismo es lo que sucede en una película de John Sturges ambientada en Arizona, en plena guerra civil, titulada *Escape from Fort Bravo (Fort Bravo, 1953)*, en la que se muestra el enfrentamiento entre dos heroicos personajes, uno sudista y otro nordista, encarnados respectivamente por John Forsythe y William Holden. Los en apariencia irreconciliables bandos se solidarizarán y unirán al verse amenazados por sanguinarios apaches, y los dos hombres olvidarán su rivalidad para salvar a la mujer que aman (en este caso, la actriz Eleanor Parker). *Escape from Fort Bravo* propone la defensa de la nacionalidad para superar la disgregación interna y las rencillas personales, y emplea la

---

<sup>12</sup> ASTRE, Georges-Albert/HOARAU, Albert-Patrick, *El universo del western*, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 128.

<sup>13</sup> Muchas veces la guerra se cita para encuadrar la obra dentro de un momento cronológico o para definir a los personajes, aunque la trama no llegue a desarrollarla.

<sup>14</sup> De hecho, muchas de las guerras sostenidas con las tribus de las Llanuras fueron provocadas, ya que se incumplieron las cláusulas de los Tratados firmados con los indios.

figura de la mujer como símbolo de la unidad futura y del fortalecimiento del país. Pues en la guerra afloran tanto los mayores vicios de los hombres como las más grandes virtudes; el miedo, el deshonor, la brutalidad están también acompañados del heroísmo, el valor y el altruismo. Es por ello que el western ha incidido en muchas ocasiones en la vertiente creadora y liberadora de la guerra de Secesión, de cuyas cenizas surgió, como si de un Ave Fénix se tratara, un pueblo nuevo y fortalecido. Evidentemente, como dadora de vida, la mujer cumple una función esencial en todo este proceso; a su figura orientada al futuro se contraponen la del indio, como representante de una cultura pasada, anquilosada y desfasada; los héroes y antagonistas de la obra de Sturges, Forsythe y Holden, comprenden que una vez concluida la necesaria y purificadora guerra fraterna han de unirse de nuevo para dar paso a una nueva generación que nada tiene que ver con el primitivismo salvaje.

El que la guerra posea una cualidad aglutinante es innegable. Sin embargo, también ha habido muchas miradas críticas sobre la sociedad americana tomando precisamente como modelo el conflicto secesionista, e interpretándolo como el símbolo de la decadencia del mundo occidental. Tal es el caso de obras como *Run of the Arrow* (*Yuma*, 1957) de Samuel Fuller y de *Dances with Wolves* (*Bailando con lobos*, 1990) de Kevin Costner, en las que el protagonista, hastiado de las "ventajas" de la civilización, decide integrarse en un modelo cultural ajeno por considerarlo más puro e incontaminado que el propio. En estas dos películas, el personaje protagonista (Rod Steiger en la primera y Kevin Costner en la segunda) es incapaz de integrarse en la nueva sociedad surgida de la guerra civil; el hastio de la sociedad se ha vuelto franca amargura y sólo queda mirar atrás y tratar de formar parte en un mundo que, desgraciadamente, está tocando a su fin.

Así, junto a todos aquellos filmes que contemplan al nativo como un ser árido sólo comparable al tosco y desmañado paisaje en el que vive, hay una corriente paralela que observa precisamente como virtud esa integración plena con la Naturaleza. Especialmente tras la conclusión de la devastadora II Guerra Mundial y sobre todo en las agitadas décadas de los sesenta y setenta, multitud de obras expresarán, tomando como símbolo al indio norteamericano, la nostalgia de la vida natural, con su comunión y respeto por un medio ambiente. Si bien desde los inicios del cine el nativo había sido observado en muchas ocasiones bajo una óptica benévola, componiendo una digna imagen del "buen salvaje" en la más pura tradición rousseauiana, hasta mediados del siglo XX no fue utilizado para criticar la esencia del modelo cultural estadounidense. Obras como *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*, 1922), el maravilloso documental de Robert Joseph Flaherty, que plasma la vida cotidiana de una familia esquimal, o la comedia de Buster Keaton *The Paleface* (*Rostro pálido*; 1921), nos presentan unos nativos ingenuos e inocentes, pero no aprovechan su imagen para criticar el concepto de "progreso ilimitado", como harían posteriormente cineastas como Delmer Daves o Anthony Mann en la década de los cincuenta.

De todas formas, el atractivo de la Naturaleza en su estado puro, la poesía de los "amplios espacios salvajes" y la vida errante y aventurera han fascinado siempre al cine y, antes de la aparición del medio cinematográfico, a la literatura. Las vidas de los tramperos, tratantes de pieles y guías de pistas han sido un filón inagotable para el cine, que ha plasmado las aventuras de estos exploradores de las tierras "vírgenes" de un modo épico e incluso iniciático. Figuras reales como Richard Boone, Manuel Lisa, Jedediah Smith, los hermanos Sublette, Jim Bridger y muchos otros han sido retratadas de manera poética por el séptimo arte, pero también han servido para componer un personaje-tipo, el "hombre salvaje" que prefiere los parajes solitarios a los agobios de la civilización occidental, con el estrés de las ciudades y la superpoblación. Howard Hawks nos dio un claro ejemplo de ello en *The Big Sky* (*Río de sangre*, 1952), que versa sobre las expediciones en el río Missouri, organizadas por intrépidos comerciantes de pieles. Hawks desarrolla toda una epopeya colectiva, pero también toca el tema de la iniciación personal. El protagonista, Boone Caudill (encarnado por el actor Dewey Martin), decide, una vez completado un viaje que le habrá otorgado la madurez, prescindir de sus ganancias y quedarse a vivir en el poblado de los pies negros, al que la expedición había acudido a comerciar. Howard Hawks personaliza los deseos del espectador potencial, la nostalgia de los grandes espacios y de la vida sencilla, que se

observa más satisfactoria que la existencia monótona e impersonal en las grandes ciudades, calificadas en el filme de "hormigueros" y "enjambres de abejas".

Pero la renuncia del hombre occidental a su modo de vida y la integración (o acercamiento) al universo del "piel roja" no suele hacerse en solitario. Es una decisión en la que suele participar, aunque de forma pasiva, un personaje femenino: la mujer india, criatura dulce e ingenua pero de un exotismo muy deseable y liberada de los complejos que pueden aquejar a una dama. En la mencionada obra de Hawks, el protagonista renuncia a la vida occidental mediante el amor de la hija del jefe del poblado, Ojo de Garza, personaje interpretado por la actriz Elizabeth "Coyote" Threatt, que tenía algunas gotas de sangre india. Incluso la decisión de personajes que sufren las heridas morales de la guerra, como es el caso de los ya citados protagonistas de *Run of the Arrow* y *Dances with Wolves*, está muy influida por el amor de mujeres indias: Mocasín Amarillo (uno de los papeles de Sara Montiel en Hollywood) y la blanca aunque indianizada En Pie con el Puño en Alto (interpretada por la poco conocida Mary McDonnell), respectivamente. La mujer "piel roja" actúa de esta forma como lazo o nexo de unión con un mundo que, aunque ajeno, se percibe como excitante; la india es por excelencia el símbolo de una sexualidad natural y grata liberada de las responsabilidades que acompañarían a una mujer occidental. La mujer se entrega por completo a su amado, el cual, gracias a ella, aprenderá a valorar la belleza del medio que le rodea y los dones que otorga la Naturaleza; sin embargo, su abnegación está exenta de exigencias. Es decir, la nativa colma por completo las ansias de libertad de su compañero, al contrario que la blanca, que le incita a abandonar la vida aventurera y asumir las responsabilidades que supone un matrimonio: el trabajo constante, el mantenimiento de la esposa y de los hijos, la participación en los eventos del país... Pues la esposa occidental suele ser "burguesa" o "aburguesada"; se erige como motor de la acción, pero una acción que incita al varón a luchar por hacerse con un lugar para él y para la compañera elegida, una actividad incansable encaminada al futuro ya no sólo de la pareja sino de los hijos habidos en la misma y, por extensión, de toda la nación.

Una variante de la asimilación del modo de vida indígena gracias a la unión con una mujer de raza india es la presentada en la película *A Man Called Horse* (*Un hombre llamado Caballo*, 1970), del director Elliot Silverstein<sup>15</sup>, basada a su vez en una novela de la escritora Dorothy Marie Johnson. En ella se hace referencia a un hecho que ocurrió en ocasiones: la captura de prisioneros blancos que pasaban a formar parte de la tribu como esclavos, pero que a veces acababan siendo "adoptados" y admitidos como iguales. Así, en *A Man Called Horse* un aristócrata inglés llamado John Morgan, interpretado por el fallecido Richard Harris, en el que sería uno de sus papeles más famosos, es apresado y esclavizado por un grupo de dakotas. Sin embargo, muy pronto comienza a sentirse atraído por Ciervo Veloz (Corinna Tsopei<sup>16</sup>), la bella y joven hermana del jefe de la tribu, y sus planes, antes exclusivamente de huida, se orientan a conseguirla: de esta forma, su mujer se convierte, en sus propias palabras, en su "pequeña libertad". Pero los personajes como John Morgan son marginales; la difícil adaptación de una esposa india al mundo occidental, al trabajo en una granja, a la separación de su familia y su pueblo hace que el hombre que la acepte sea un solitario, un trampero o, en un aspecto negativo, un comerciante deseoso de lucro al que una intérprete y ayudante le vendría muy bien.

Así como la mujer india actúa como "liberadora" de la tensión social, en el sentido de que no implica ningún compromiso más allá del amor natural, la mujer occidental ha de ser "liberada" cuando cae presa de los indios, pues en ella se encuentra el futuro de la sociedad y de la nación. La nativa puede ser una amante solícita, pero la occidental es,

---

<sup>15</sup> Esta película daría lugar a dos secuelas, *Return of a Man Called Horse* (*La venganza de un hombre llamado Caballo*, 1976), dirigida por Irving Kershner y de nuevo con Richard Harris como "Caballo", y la muy mediocre *El triunfo de un hombre llamado Caballo* (1983), coproducción hispano-canadiense realizada por John Hough que contaba con una muy breve aparición de Harris, suponemos a modo de señuelo.

<sup>16</sup> Desconocemos la procedencia de esta actriz, pero sus rasgos son muy occidentales.

además de eso, esposa, madre, hermana, hija; con ella los lazos mantenidos son más profundos: además de los pasionales, los sanguíneos, culturales, laborales... Como dadora de vida y educadora de las nuevas generaciones, en la mujer reposa no sólo la estabilidad del país, sino hacia dónde se dirige éste. Quizá por ello mismo las obras cinematográficas en donde las niñas son raptadas por los "pieles rojas", con los que conviven hasta llegar a aculturarse por completo, tienen un tratamiento diferente, por lo menos en cuanto a grado de amargura. Es más, aun cuando al final la muchacha blanca consiga regresar a su propio mundo, la adaptación al mismo será traumática. La responsabilidad para con la propia sangre y cultura es mayor en la mujer, por lo que, de nuevo en el hogar, sus semejantes la contemplarán como si el contacto con los indios la hubiera ensuciado para siempre. Ford ahondará en este tema en dos de sus películas más famosas, *The Searchers* (*Centauros del desierto*, 1956) y *Two Rode Together* (*Dos cabalgan juntos*, 1961), en las que el mantenimiento de relaciones íntimas con los "salvajes", aunque sea una consecuencia forzosa de su cautiverio, es observado por gran parte de la población como algo imperdonable y objeto de desprecio. El western nunca ha visto con buenos ojos el mestizaje, si bien eso no quiere decir que sea necesariamente racista. Los matrimonios mixtos se posibilitan mediante la renuncia lógica de uno de los dos cónyuges a su propio modo de vida; la falta de asimilación cultural de los indios en el universo del hombre occidental dificulta la integración racial. Y es más, posiblemente este razonamiento no tenga sólo origen en la ideología de los "conquistadores", sino también en la de los "conquistados"<sup>17</sup>. Los mestizos se encontraban a caballo entre dos mundos enfrentados en dura guerra, y debían forzosamente escoger uno de ellos; los casos de renuncia a las propias raíces presentados por el cine, como los de los exploradores apaches que trabajaban al servicio del Gobierno o el que nos ofreció John Huston en su película *The Unforgiven* (*Los que no perdonan*, 1959), habrían sido observados como traiciones de producirse (como de hecho se produjeron) en la realidad.

Como hemos podido observar a lo largo de estas páginas, el personaje del "piel roja" ha sido objeto de múltiples utilidades a lo largo del género. Su figura se ha explotado para justificar desde el más puro chauvinismo hasta la más agria autocrítica, actuando como baremo del sentir social. En cierta medida, lo que se extermina y condena en el género del Oeste no es ya un modelo cultural ajeno (algo que es inevitable cuando dos culturas o pueblos chocan y uno resulta vencedor y otro vencido), sino los rasgos y las características del mismo que puedan hallarse presentes en el seno de la propia sociedad norteamericana. Un modelo que es idealizado y presentado como el símbolo de "la otra América" tradicional, apegada a la tierra, a las costumbres y a los vínculos familiares. Con respecto a esta circunstancia, es interesante observar la utilización de su imagen en producciones que nada tienen que ver con el western, en las que se apela al "piel roja" como guía espiritual, sanador y guardián de los saberes tradicionales que el hombre occidental contemporáneo ya no comprende. Tal es el caso de producciones como *The Doors* (1991), *Natural Born Killers* (*Asesinos natos*, 1994) y *U-Turn* (*Giro al infierno*, 1997), las tres de Oliver Stone, *Thunder Heart* (*Corazón Trueno*, 1992), de Michael Apted, entre otras, y de la muy conocida serie televisiva *Expediente X*, en las que el personaje del indio hace apariciones breves pero muy puntuales, presentándose como una figura al margen del ajetreado mundo moderno y poseedora de una intuición espiritual (superior), que le permite acercarse a la esfera de lo sagrado, mágico y onírico.

En última instancia, el "piel roja" se ha convertido en un *souvenir* que ha sido vendido como algo característico e intrínseco a la cultura estadounidense. De esta forma, podríamos afirmar que, hoy día, la fagotización del indio por parte del estadounidense medio, blanco, generalmente anglosajón y protestante, se ha completado hoy en todos los sentidos. No solamente por el hecho de haberse apoderado de sus tierras, sino también por haber llegado a hacer propia su imagen y sus raíces históricas. El pueblo nativo norteamericano

---

<sup>17</sup> De hecho, en casi todas las tribus, el matrimonio con cautivas tenía lugar después de una ceremonia que "lavaba" la sangre blanca de sus venas.

pasa por la triste paradoja de ser el grupo nativo más famoso del mundo, gracias al cine y al western, y encontrarse aún hoy a un nivel de integración bastante precario.



Nº de Registro: AA5.0303.29