

APACHE
ULISES EN NUEVO MÉXICO
(*Apache*, Robert Aldrich 1954)

Enrique Ramírez Guedes
Dept. H^a del Arte, Universidad de La Laguna

Sesión de las cuatro. Sábado. Principios de los sesenta. «Cine viejo», o para ser más exactos Teatro Cine del Puerto. Las Palmas de Gran Canaria. Un cine de barrio, especializado en reestrenar los reestrenos de los reestrenos, con horarios infantiles y sesiones dobles los sábados y domingos, y dos películas en sesión continua el resto de la semana. Curiosamente no hay padres, sólo niños. Apache nos remite a ese tiempo pasado, de matinés infantiles. Una infancia para la que ir al cine suponía algo mágico y excitante. «Pan, plátanos y perras para el cine». Frase tan absurda hoy como maravillosa en aquellos años para un niño grancanario de barrio. Era el pasaporte al mundo de la fantasía. Cuando el cine era más grande que la vida misma y el viejo Oeste un territorio peligroso, heroico y lleno de riesgos, aventuras y sugerencias para la imaginación infantil, y sustancia privilegiada de nuestros juegos. ¡Ah, el western! En esa época no sabía que ésa era la denominación de aquel género maravilloso, tan diferente a todo lo que nos rodeaba, pero que tan familiar resultaba. Probablemente, esa tarde, cuando Massai-Lancaster ve llegar a los soldados que se dirigen hacia su «hogar», donde le espera embarazada Nalinle (Jean Peters), a la que, no se sabe muy bien por qué, el doblaje llamó Melendi, y corre a defenderla, resonaría en la sala el griterío: ¡¡Ale bichillo, ale bichillo!! ¿Ale? ¿Bichillo? Éste era el grito de ánimo con que la chiquillada jaleaba a «el bueno», el «bichillo», de la película. Pero, un momento, ¡esto no cuadra!, el «bichillo» es... ¡un indio! ¡No es posible! ¡No teníamos que jalearse al vaquero en su camino al rescate de la chica amenazada precisamente por los indios, o a la carga del 7º de caballería para salvar a la caravana del salvaje piel roja? Habíamos visto cómo el indio se humanizaba en *Flecha rota* (Delmer Daves, 1950), pero esto va más allá, el indio no sólo se ha humanizado, sino que es «¡el bueno!», no es un asesino sanguinario, y su lucha está justificada. ¡Es el protagonista!

Obviamente, para un niño, que tiene fe en todo lo que la pantalla le propone, esto puede pasar desapercibido y no cuestionarse esa novedosa irrupción del indio en el espacio protagónico del western. Al fin y al cabo, lo que importaba era la magia del paisaje mítico y la dimensión épica de la historia. Aunque precisamente ambas cosas en Aldrich, su director, no resultan de este modo. El paisaje «aldricheano», permítasenos tan malsonante expresión, es inhóspito, áspero, polvoriento, hostil e invita a abandonarlo de inmediato, y la dimensión épica no existe en el sentido de la épica típica del western. No hay tal épica, el film está a medio camino entre la Odisea homérica, sin los pasajes que lo definen como un poema épico, y el cine social, y lejos del western que todos conocíamos. Pero vayamos por partes.



La película de Robert Aldrich está basada en la novela *Bronco Apache* (1936) de Paul Wellman, que a su vez se basa en hechos reales: la aventura de Massai, un guerrero indio de las montañas Chiricahua, que había trabajado como explorador para el ejército de los Estados Unidos y residido en varias reservas. Después de desaparecer Cochise, a su sucesor Gerónimo no le queda otra alternativa que aceptar la derrota de su pueblo y entregarse al ejército americano en 1886, que les recluye en las reservas indias, deportándolos desde Nuevo Méjico al fuerte Marion, en Florida. Massai rechaza resignarse a perder su libertad y su ancestral forma de vida, y escapando del tren en el que eran transportados, organiza una última resistencia en solitario, movido por su orgullo y una inquebrantable voluntad de oposición al hombre blanco, al que considera, con razón, invasor y ocupante ilegítimo de sus tierras. Cruzó la frontera con México, internándose en Sierra Madre, y entre 1887 y 1906, fecha en la que parece que fue muerto por los soldados, se le acusa de innumerables asaltos a granjas, ranchos, diligencias y caravanas, aparte de robo de ganado y caballos. También se le atribuye la autoría de numerosos crímenes y raptos, que, sin embargo, los historiadores ponen en duda debido a la escasez de pruebas. En cambio, sí está documentado el rapto de una mujer mescalera llamada Zanoliche, con la que se casó en presencia de otros apaches y de cuya unión nacieron seis hijos.

El indio, durante muchos años, no tuvo héroes en el western. Eran, simplemente, seres anónimos, caras pintadas y aulladoras que mataban o morían. Con esa despersonalización, su tragedia quedaba diluida y se facilitaba su identificación con lo diabólico, con el mal en abstracto. Pero con el tiempo, poco a poco, el cine fue individualizando la figura del indio, dándole verdadera entidad de persona, humanizándolo, y, por ello, dotándolo de sentimientos y sensibilidad.

Antes que *Apache*, ha habido algunas películas que han mostrado otra mirada a la historia de la conquista del oeste y al nativo americano, como *La puerta del diablo* (Anthony Mann, 1950), *Flecha rota*, ya citada, o *El mestizo* (Stuart Gilmore, 1952), que fueron los primeros westerns en conseguir que la mirada respetuosa hacia los indios empezase a ser para Hollywood algo más que una anécdota exótica que ya había tenido sus propuestas en títulos como *La matanza* (D.W. Griffith, 1912), *La caravana de Oregón* (James Cruze, 1923) o *Masacre* (Alan Crossland, 1933).

Por ejemplo, *Flecha rota*, también basada en una novela, en este caso *Blood Brother* de Elliott Arnold, cuyo argumento desarrolla la relación, también histórica, entre Tom Jeffords, un encargado de una línea de correo civil, y Cochise, jefe de los Apaches Chiricahua. En ella, tras un encuentro con un niño indio al que salva la vida, Jeffords se da cuenta de que las dos culturas enfrentadas no son tan diferentes y decide hablar con Cochise para hacerle entender la diferencia entre sus correos y los militares y evitar que maten a sus jinetes. A partir de aquí, la película nos cuenta el fracaso del imposible entendimiento que se trata de establecer entre el gobierno y el jefe indio por mediación del citado Jeffords. Daves nos ofrece un indio capaz de la gratitud, de usar la razón y llegar a acuerdos con el invasor blanco, de mostrarnos un ser humano bajo la roja piel del indio.

Apache quiso ir más allá de *Flecha rota*, y en el film de Aldrich, Massai se convierte en estrella absoluta, orgullosa y reivindicativa de su propia historia, y ello supuso una importante diferencia respecto de sus semejantes retratados en films como el citado de Daves. A pesar de la necesidad de edulcorar la figura del personaje real, que viene precedido de su fama de asesino y sanguinario, *Apache* es uno de esos filmes que tiene el mérito de no buscar una visión indulgente y nostálgica del indio. Lo muestra luchador hasta la muerte por sus derechos territoriales, un rebelde que jamás aceptará la reclusión en la reserva, un indio que intenta destruir el peligro que supone la civilización recién llegada que amenaza la suya propia. Ésa es la propia esencia de Massai, y el reto de Aldrich es legitimarlo a los ojos del hombre blanco.

El western es uno de los géneros cinematográficos que más necesita del paisaje para su desarrollo. En él es necesario mostrar los paisajes del Oeste, praderas inmensas donde, montados en sus caballos, hombres solitarios, grupos de vaqueros, indios salvajes o la caballería, cabalgan durante días, cruzando grandes ríos, montañas nevadas, valles monumentales o mortales desiertos. Y es que el western es el único género cinematográfico que no es intercambiable desde el punto de vista topográfico y paisajístico.

El que las aventuras se desarrollen en un ambiente natural, les confiere una aureola mítica, ancestral, atávica, que también nos conecta con otras historias universales de la literatura, que se ligan íntimamente a sus propios paisajes (*La Odisea* y el mar Mediterráneo, por ejemplo). El paisaje del western caracteriza a quien lo vive, está hecho para hombres duros, curtidos por el sol y maleados por el tiempo, expertos rastreadores, diestros pistoleros, abnegados granjeros o incansables buscadores de oro. Todos ellos inmersos en un paisaje que los engrandece y los glorifica, que les otorga esa dimensión heroica de quien se enfrenta cada día a la muerte sin dar un paso atrás por ello. Es, por tanto, un paisaje mágico, abrumador al mismo tiempo que fascinante y seductor, que a pesar de sus peligros nos hechiza e invita a sumergirnos en su aventura.



Sin embargo, Aldrich no era un buscador de grandes e impactantes planos generales tan típicos en el western y tan del gusto de los directores clásicos. Los westerns de Aldrich, profundos y duros, resultan más realistas y comprometidos con la verdadera existencia del hombre del lejano Oeste, con su grandeza y sus debilidades, con su violencia y su soledad; todo en ellos se centra en el ser humano, por eso el paisaje no representa más que un telón de fondo en el que situar la acción y los personajes, dejando a un lado parte de esa épica y buscando algo más de realismo.

En sus películas, y especialmente en *Apache* y *La venganza de Ulzana* (tan parecidas como antitéticas), sentimos el calor, la sequedad del ambiente, respiramos el polvo que levantan hombres y animales en un territorio áspero, sucio e inhóspito. Massai debe retirarse a unas montañas estériles y escarpadas en su huida, un terreno polvoriento y pedregoso, donde la tierra ya no es marrón, ni rojiza, sino gris, un gris sin magia, sin encanto y sin vida, que sólo nos invita a abandonarla. Aldrich no desea fascinarnos con el paisaje, lo utiliza para enfatizar que la lucha de Massai no es por unas verdes y maravillosas praderas, unos fértiles valles o unas llanuras repletas de caza de la que vivir sin tener que trabajar, sino por su derecho a elegir seguir siendo libre.

La épica del oeste americano fue mucho más sórdida y brutal de lo que nos muestran unos clásicos que quisieron idealizar estos episodios en forma de epopeya. El western del periodo clásico siempre mantuvo la tendencia a esa idealización, explotando los recursos que la propia grandiosidad del paisaje le otorgaba. Las cargas de la caballería, los asaltos a las caravanas, las persecuciones, los enfrentamientos a muerte entre gigantes a los que la cámara se encargaba de engrandecer aún más. Exaltando siempre el valor y el heroísmo del hombre blanco en una lucha sin cuartel contra la naturaleza y sus adversarios.

Después de la rendición de Gerónimo ya no queda lugar para el indio: sólo la rebeldía y la muerte o la reconciliación, pero ésta no es tal, sino una suerte de sumisión a los dictados del vencedor, que no tiene escrúpulos en despojarlos de todo cuanto poseen. Por eso, al comienzo, Massai dispara a la bandera blanca que portan los indios, más que símbolo de paz, símbolo de renuncia y derrota, de resignada abdicación. En el film de Aldrich no hay épica al estilo de anteriores epopeyas, sólo la huida desesperada de un hombre en busca de un lugar donde poder seguir siendo él mismo, donde refugiarse porque no acepta la pérdida de identidad a la que está condenado. Una huida que se convierte en un viaje iniciático. En este sentido Aldrich fue valiente y nos presentó la historia a los ojos de los vencidos. La imagen de los apaches derrotados, sentados en el vagón del tren con la mirada fija en el frente mientras los blancos se fotografían con ellos como trofeos, en una visión casi caricaturesca, siendo llevados por la fuerza a Florida para que languidezcan allí, define muy bien los sentimientos de un pueblo que ha perdido el orgullo y la combatividad. De ahí que Massai escape del tren y retorne a pie hasta su lugar de origen. Sin embargo, este hecho sobresaliente no fue utilizado por Aldrich como excusa para la exaltación épica de su héroe, sino que lo aprovecha para introducir elementos que favorecerán cambios en la mente de Massai y que le llevarán a tomar las decisiones que comentaremos más adelante y definirán el final del film. Aldrich reinventa una Odisea, sin cíclopes ni circes ni calipsos, en la que Massai-Ulises nunca pierde su objetivo de regresar a casa, una casa donde, sin



saberlo, le espera Penélope, y en cuyo camino, un viaje civilizatorio y transformador, se enriquece de los conocimientos que le llevarán a levantar su pequeño reino en la nueva Itaca. Si acaso la única concesión a la épica, aunque breve y casi anecdótica, es cuando Massai pone en jaque a toda la guarnición que custodia a los que se han quedado o en los momentos previos al desenlace de la película cuando nuestro indio se enfrenta desesperadamente a los soldados que le tienen rodeado.

Las reservas a las que debían ser llevados no sólo suponían el confinamiento en un territorio limitado, con la consecuente pérdida de libertad y autonomía, sino que también les obligaba a cambiar sus modos de vida nómada y sus medios de subsistencia y tener que pasar de cazadores y recolectores a deber explotar de manera permanente las tierras asignadas, reconvirtiéndose en agricultores. Esto suponía renunciar a todo cuanto tenían, a todo lo que realmente eran a cambio de nada. Pero también los que se han quedado han perdido totalmente su identidad y su libertad. Massai pretende que su pueblo trabaje para sí y por eso se revela contra los que tratan de imponer los trabajos forzados que, como esclavos, se ven obligados a realizar para los nuevos colonos. «Es difícil ser hombre de paz», dice pensando en el trato de esclavos que les daban a los indios que se habían quedado. Sin embargo, algunos colaboran con entusiasmo con el invasor a cambio de formar parte de la guardia que vigila a su propia gente, o como el padre de Nalinle, Chetou (Santos en el original), que le traiciona y le entrega a los soldados a cambio de alcohol.

En su huida-nóstos, Massai llega en plena noche a una ciudad en la que se encuentra perdido, sin mostrarse agresivo, donde observa sorprendido por primera vez al hombre blanco en su propio ambiente, una ciudad pacífica, alegre y que bulle de vida. Finalmente se aleja de allí, asustado, y llega a la casa de un cherokee asimilado que le sorprende por vivir en una casa de blancos, por dedicarse a cultivar la tierra y por su actitud hacia su mujer, a la que no trata como esclava, y que le muestra que también ellos pueden vivir como los blancos, y que no les queda ya otra alternativa: «si no elegimos la agricultura, no nos queda ningún refugio». Y le ofrece maíz para sembrar un pequeño huerto y comenzar una nueva vida, el maíz que finalmente será su salvación.

De regreso a su tierra, Aldrich incluye los únicos episodios que formarían parte del tradicional argumento de cualquier western clásico. Massai es atrapado nuevamente, traicionado por el padre de Nalinle, pero consigue escaparse y tomar venganza disparando contra su principal enemigo y atacando él solo la guarnición, ahuyentando sus caballos e incendiándola. Son los únicos momentos que concede a la épica, y que refuerzan su determinación de continuar siendo libre y no someterse al hombre blanco.

En su huida final se reencuentra con Nalinle-Penélope, quien trata de hacerle ver que ya no existe más futuro que la asimilación a la nueva civilización, y le recrimina su actitud indomable diciéndole que le admiraba, pero ahora sólo queda odio en él. Aun así, sus sentimientos por Massai la llevarán a seguirle en su búsqueda de la libertad, pero él sabe que no puede llevar una vida como los demás, sabe que su insumisión a los dictados de cualquier tribu, y aún más a los del hombre blanco, harán de él un exiliado perpetuo, a quien se permitirá existir mientras no ofrezca excesivas señales de inadaptación. «En mi vida no hay lugar para el amor, el amor



es sólo para los que pueden vivir en paz, yo no puedo vivir con los míos ni con los blancos. Todo hombre blanco y todo indio es mi enemigo. No los mataré a todos, algún día ellos me matarán.» Y para evitar que le siga, golpea a la chica y le quita los mocasines, para que regrese a la reserva, pero ella, tan obstinada como él, le sigue a rastras. Ante esto, finalmente su corazón se ablanda y la recoge, la abraza y la cuida. Es el primer signo de cambio que se observa en el indómito Massai, adoptar con ella una actitud de hombre civilizado, respetándola y tratándola con ternura.

Tras meses de exilio en las montañas, Massai ha robado maíz para plantarlo y Nalinle le ha conseguido ropa para vestirlo. Han construido un refugio a modo de cabaña y conseguido una pequeña plantación de maíz que les permitirá comenzar una nueva vida en las montañas. Piensa que su futuro es el maíz, porque los «hará libres». Ahora Nalinle aparece embarazada y Massai, que aún tiene en la cabeza la lucha —«Mis enemigos no me perdonarán nunca. Me buscan para matarme.»—, trata de que regrese con los suyos, quiere que ella y el niño estén a salvo, aunque no estén con él, pero ella lo rechaza.

Cuando, por fin, los soldados dan con ellos en las montañas, Massai corre a defender a una Nalinle a punto de dar a luz y a unas tierras que ya empiezan a dar sus frutos, y recobrando su carácter de guerrero indomable se enfrenta a todos con armas o desarmado. Todo parece indicar que el final de la libertad, si no de la vida, de Massai se acerca cuando el llanto que anuncia el nacimiento de su hijo resuena haciendo que abandone la lucha y vaya junto a Nalinle y el niño. Su gesto de arrojar el rifle mientras camina conmocionado dando la espalda a los soldados, supone el fin de una guerra particular, que el ejército acepta y que anuncia un final feliz y conciliador, en el que no hay derrotados.

El ejército le perdona consciente de que, en compañía de Nalinle y el hijo recién nacido de ambos, pueda dedicarse al cultivo de maíz, y su ejemplo se extenderá por el país, y, finalizada la guerra, se impondrá la política de la paz y la convivencia.

Massai es el último guerrero apache que se niega a la rendición y que prefiere alejarse tanto de su vencida comunidad como de la comunidad blanca, es el último reducto del heroísmo romántico, el héroe que personifica el orgullo del guerrero, y por ello Al Sieber-John McIntire, jefe de los Scouts y encargado de atraparlo, le respeta. Pero al final, Massai ha aprendido a cultivar maíz, a vivir en una casa como los blancos, a vestirse y trabajar como ellos, incluso ha aprendido a amar y tratar a su esposa, y, llegado el momento, deponer las armas, abandonando la lucha por la que vivía, ante la llamada de su hijo recién nacido, como se espera que lo haga un hombre blanco.

Al contrario que en *Centauros del desierto* (Ford, 1956), en que Ethan Edwards-John Wayne, enmarcado por la sobra de la puerta, sale y se aleja perdiéndose en el desierto, como demostración de la incapacidad para establecerse y echar raíces, *Apache* termina con la imagen de Massai-Lancaster entrando en la cabaña en la que Nalinle acaba de dar a luz, abandonando para siempre la lucha, la violencia y la aventura para asentarse por fin en su reconquistada Ítaca.

