

***Apaches* de Víctor Hugo Rascón Banda: identidad y representación del septentrión entre indios y mexicanos**

Rocío Galicia

De niño cuando uno le pegaba a su hermano menor los padres decían: “No seas apache.”

“Apache” era como decir sanguinario, violento, asesino, delincuente...

Pero luego las maestras en la escuela nos mandaban a juntar plumas de zopilote para hacer penachos y bailar canciones apaches.

Yo era el que bailaba “Victorio” por llamarme Víctor. Cantaba: “Yo soy el indio Victorio que de la sierra bajó...”

—Víctor Hugo Rascón Banda

*Apaches*¹ en la obra rasconbandiana tiene puntos de contacto con *Voces en el umbral*, *La mujer que cayó del cielo* y *Sazón de mujer*. Obras en las cuales aparecen personajes rarámuris, grupo étnico predominante en Chihuahua, estado de origen del dramaturgo recientemente fallecido, Víctor Hugo Rascón Banda. La profunda investigación documental que la obra hospeda respecto a los apaches² y a la historia de Chihuahua, sostiene a manera de andamiaje su construcción discursiva. En veintidós escenas se plantea lo que en una mínima anécdota podríamos referir como el enfrentamiento de dos grupos perfectamente diferenciados: apaches y mexicanos.

Al revisar lo que hoy conocemos de la historia de la Nación Apache nos percatamos de la enorme desproporción entre las fuentes históricas produ-

cidas por los vencedores y las elaboradas por los propios indígenas errantes. Uno de los escasos materiales que brindan un punto de vista distinto son las memorias de Jerónimo, último jefe apache. Esta situación de desequilibrio — por cierto común a otros grupos indígenas de México — nos coloca sin mayor preámbulo ante el problema de la representación de los apaches. La escasez de documentos contrasta con la presencia que hoy todavía tienen en los estados del norte de México, ahí los apaches resuenan en los nombres de algunos poblados, ríos o parajes, en las frases populares y en las historias que se transmiten por tradición oral.

Parece que en el teatro mexicano los “bárbaros del norte” — como también se les conocía — no habían tenido representación antes de esta obra. *Apaches* es la historia del encuentro entre indígenas y conquistadores en el México del siglo XIX, más a modo de una re-interpretación que de una reconstrucción de los hechos. Si bien *Apaches* tiene una referencia histórica específica, trasciende sus referentes contextuales al constituirse en una reflexión acerca de las profundas contradicciones y dudas del ser humano. En particular, *Apaches* nos conduce a pensar la imposibilidad de definir la identidad de forma unívoca y tajante.

Ahora bien, no es extraño que el dramaturgo chihuahuense se comprometa con una discusión de orden social, pues en diversas ocasiones expresó: “El arte escénico está dejando de contar historias para debatir ideas” (“Un rayo de esperanza,” 193). Consecuentemente, la obra rasconbandiana — integrada por más de medio centenar de obras de teatro, una novela, innumerables críticas y artículos, así como algunos cuentos y guiones de cine — examina tópicos como la migración, el (narco)tráfico, la injusticia, la frontera o la identidad. *Apaches*, específicamente es un texto de madurez que trasluce tanto las ideas de su autor como sus últimas apuestas estéticas. Los personajes reales, la topografía, los hechos consignados, los vacíos históricos y la duda constituyeron el punto de partida para abrir un capítulo poco visitado por los estudiosos sociales en México: la presencia apache.

Para la elaboración de este ensayo se revisaron las teorías poscoloniales, pues a la luz de las reflexiones que Homi Bhabha hace en *El lugar de la cultura*, *Apaches* cobra el sentido de un discurso sobre la alteridad y la representación del indígena.

I.

Joaquín Terrazas (1829-1901),³ en medio del delirio agónico construye la imagen del *Otro*: Victorio (?-1880), Viejo Nana (1800-1896), Ju

(1825-1883) y Jerónimo⁴ (1823-1909), jefes apaches. Esta situación límite es el espacio donde se instala el debate en torno a uno de los capítulos más sangrientos de la historia de Chihuahua. Más aún, es el intersticio, hablando en términos de Homi Bhabha, que recrea la incertidumbre identitaria — de conquistadores y conquistados — y la ambivalencia del discurso colonial que se manifiesta cuando el nativo se convierte en objeto de desprecio, pero también de deseo.

A manera de prólogo en la primera escena surge la Voz de Riflero, quien relata la agonía de Joaquín Terrazas, el exterminador de apaches.

VOZ DE RIFLERO: Año de mil novecientos/ uno, de este siglo veinte,/ tras penosa enfermedad/ un martes ocho de octubre/ don Joaquín está muriendo./ Terrazas el ignorado,/ el azote de los indios/ llegó a los setenta y dos/ y peleó contra los bárbaros/ con sus famosos rifleros,/ casi casi cincuenta años./ La plaga más desastrosa/ que azotara acá en Chihuahua/ ha sido la de los indios/ expurgados por Terrazas./ El progreso de estas tierras/ empezó en Tres Castillos,/ causando Joaquín Terrazas,/ del bárbaro el exterminio./ Terrazas está muriendo en el seno de su Iglesia, rodeado de familiares./ ¿Qué ve, don Joaquín, ahora?/ ¿Por qué abre tamaños ojos?/ Parece que quiere hablar./ Quizá se encomienda a Dios./ ¿O está pidiendo perdón? (19-20)

Esta interpolación auditiva adquiere otro significado al interpretarla como un corrido.⁵ Con esta redefinición genérica el fragmento potencia sus implicaciones porque entonces remite a la versión inscrita en el imaginario colectivo. Salimos así de un simple monólogo cuya finalidad es la ubicación espacio-temporal del lector-espectador para arribar a una forma que desde sus orígenes en el romance y el mester de juglaría de la Edad Media, constituyó para el pueblo una forma de narrar acontecimientos. Aquí el discurso emitido por la Voz de Riflero pareciera instalarnos en la perspectiva de los dominadores: “La plaga más desastrosa/ que azotara acá en Chihuahua/ ha sido la de los indios/ expurgados por Terrazas” (19).

El punto de partida de la obra es un lugar “típico” de la hegemonía ideológica y política. Así pues, los indios son el *Otro* que invade, son a los que se tiene que “expurgar” como una plaga, tal como si habláramos de piojos que chupan la sangre y propagan enfermedades infecciosas. La expurgación así entendida equivaldría a una limpieza que por supuesto, se instala en el plano de lo étnico. No obstante, como lo advierte Slavoj Žižek: “cada universalidad hegemónica tiene que incorporar por lo menos dos contenidos particulares:

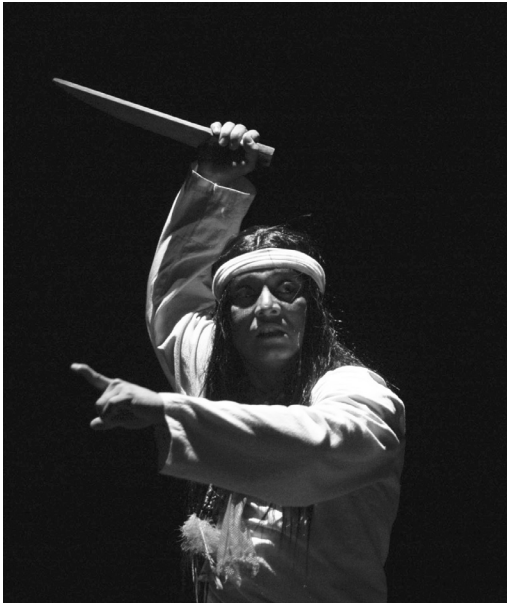
el contenido popular auténtico y la distorsión creada por las relaciones de dominación y explotación” (140). La ecuación a que nos remite la letra del corrido en la *Voz de Riflero* resulta bien conocida: se manipula el deseo de progreso al tiempo que se justifica de forma subyacente la matanza de la “Nación apache.” Los indígenas errantes así se convirtieron en un enemigo que funcionó para generar y reafirmar una identidad colectiva mexicana al unir esfuerzos para combatir al *Otro* que impide el progreso.

Este corrido es plateado sólo como una presencia auditiva, ya que la *Voz de Riflero* implica la ausencia de una corporeidad concreta. Por lo tanto, nos enfrentamos a la abstracción, un espacio vacío en espera de ser llenado por el público. Cada espectador creará al emisor de ese discurso. En contraste, en el texto literario sí vemos que quien enuncia el corrido es un riflero. Esta *Voz* resultaría entonces la narración desde el punto de vista del represor, del soldado que transmite una visión de los hechos con la intención de fijarla. Pero, este corrido cierra con la frase: “¿O está pidiendo perdón?,” con la cual entramos a una zona de incertidumbre que desestabiliza el contenido anterior. La visión que emana del corrido es la de los dominadores, pero con “¿O está pidiendo perdón?,” se abre paso en las siguientes escenas a una exploración de los móviles de apaches y mexicanos. A partir de este momento surge una fractura en el discurso oficial para proponer una re-visión del enfrentamiento entre los apaches y mexicanos.

En efecto, en algunos textos históricos la imagen de los indígenas errantes es denostada o esbozada en términos maniqueos en tanto justifican su exterminio.⁶ Es justamente el borramiento, soslayo o actitud de desprecio, amén de la reconfiguración geográfica del México del siglo XIX, lo que provoca su pálida presencia en la historia nacional. Del otro lado de la frontera, los apaches y sus enfrentamientos con los “blancos” han sido fuente de exploración para los investigadores y el cine norteamericano.⁷ En este sentido citamos las siguientes palabras de Víctor Hugo Rascón Banda:

Hollywood pintó [a este pueblo] como los malos, los buenos eran los soldados del viejo Oeste que llegaban a salvar a los habitantes de los pueblos que fueron avanzando y empujando a los apaches de sus tierras. Aún así no logró el cine americano, a pesar de que yo era adolescente, transformar mi solidaridad ni mi identidad con los apaches. (Galicia, “Entrevista a Víctor”)

Rascón Banda advirtió en cierto cine — el que llegaba a su pequeño pueblo — una intencionalidad colonialista. El militar adquiriría una representación heroica, mientras que los indígenas eran presentados como el enemigo. En



Apaches. Foto: Fernando Moguel

ese discurso mediático el *Otro* aparecía como una raza sanguinaria y rebelde incapaz de acceder a la modernidad. Este estereotipo — de acuerdo con Bhabha es el modo en el que se proyecta sobre un grupo las cualidades que una comunidad o un individuo más temen u odian de sí mismos — franquero la justificación necesaria para despojarlos de sus tierras u ofrecer recompensas por su captura o asesinato. Asimismo, es interesante señalar que Rascón Banda habla de su solidaridad e “identidad” con los apaches. Indudablemente el término “identidad,” tal como

fue enunciado por el dramaturgo puede generar cierta opacidad. Más acorde con lo que él deseaba expresar quizá resultaría el término empatía o incluso reconocimiento, pues en la misma entrevista él menciona:

Creo que muchos en Chihuahua, sobre todos los que estamos cerca de Sonora debemos tener sangre apache. Veo las fotografías de los apaches y me recuerdan a habitantes del pueblo. Hay muchas semejanzas en los ojos, la nariz, los pómulos. Mi hermano Pancho es un auténtico apache, parece un piel roja. Algo debemos de tener de ellos si no cómo explicar la fascinación que algunos sentimos por su cultura. (Galicia, “Entrevista a Víctor”)

En el epígrafe de este artículo, el dramaturgo menciona la imagen negativa que se tenía de los apaches. “No seas apache” resulta una advertencia que subraya el uso de la violencia como condición *sine qua non* a este grupo étnico. La fórmula conlleva desprecio, pero también el miedo de poseer esa aterradora herencia genética. Estos son los prejuicios que todavía circulan en esa región del país. *Apaches* en cambio se propone desarticular la visión binaria sobre el tema.

La trama de *Apaches* comienza el 8 de octubre de 1901, momento en que Joaquín Terrazas, el exterminador de apaches, está muriendo, de las

sombras surgen Jerónimo, Ju y Vitorio,⁸ espectros que llegan para conducir a Terrazas al lugar donde las batallas se seguirán sucediendo infinitamente. Este es el comienzo de un recorrido virtual en tanto no sabemos con certeza si se trata de un sueño, si la acción ocurre en el delirio agónico, si es la proyección de una memoria colectiva o si se trata de un recuerdo de Terrazas. En todo caso, esta ilusión de presencia es como enuncia Bhabha, “un signo de su ausencia y pérdida” (73). Los jefes apaches están presentes, pero son espectros como lo manifiesta Terrazas.

Lo que sí es evidente es que la obra está planteada desde una mirada occidental y no podría ser de otra manera, puesto que es imposible “buscar un pensamiento indígena” — auténticamente indígena — como proponía Rodolfo Kusch (citado por Mignolo 1995: 31). No hay posibilidad de acercamiento al pensamiento de pueblos que fueron exterminados. Cuando una lengua se extingue se pierde con ella una cultura, y aunque en este caso los apaches sobrevivieron en Estados Unidos, en México desaparecieron. Podemos hacer conjeturas a partir de sus huellas, pero terminan siendo representaciones elaboradas desde nuestro ser occidental. Rascón Banda no era un apache, no fue un indígena, fue un creador inmerso en la ambivalencia presente en un pueblo multiétnico como es el mexicano. Como creador su mirada estuvo puesta en el encuentro entre culturas, hurgó en la diferencia y las contradicciones.

En *Apaches*, Terrazas desde la primera escena plantea las diferencias que tiene con los bárbaros. Ambos son guerreros, sin embargo, los separan sus respectivas culturas expresadas inicialmente respecto a la religión. Para Joaquín, ellos son demonios que no conocieron al Dios verdadero ni a la iglesia verdadera. Para los apaches los guerreros están en el cielo con el Gran Padre (20-21). De acuerdo a esta concepción apache, Terrazas por encima de su raza o religión es un guerrero, por lo tanto, habrá de acompañarlos en la eternidad. Esta escena sería así el primer fractal,⁹ pues la estructura de la obra alude a la configuración en diversas proporciones de escenas autosimilares donde los apaches y Joaquín Terrazas se mirarán en una suerte de espejo imaginario.

Para entrar en la estructura dramática es necesario ahora establecer que la acción “ver” constituye el eje de la obra, pues si bien hemos expuesto que la identidad es el tema que se aborda, la progresión está dada en escenas que se unen respecto a esta acción: “ver en el *Otro*” y “verse a sí mismo.”

En la primera escena Terrazas establece al *Otro*, es decir, los jefes apaches: Vitorio, Jerónimo y Ju. De un lado del espejo quedarían los apaches y del otro Joaquín Terrazas. Bhabha nos propone que es sólo a través del *Otro* que el sujeto construye su identidad y sitúa su deseo de diferencia. Más

aún, la identidad colonial sería una identidad ambivalente que implica el par: agresividad y narcisismo. Por lo que lleva implícito el rechazo y la negación, ya que “todo acto de negación constituye un reconocimiento parcial de la alteridad que se niega (que puede constituir también un objeto de deseo)” (Vega), como se verá más adelante.

Temporalmente la acción arranca en 1901, pero hacia el final de esta primera escena Terrazas atraviesa la barrera temporal que la Voz de Riflero estableció para trasladarse al pasado, al siglo XIX, campo de batalla entre apaches y mexicanos. La acotación señala: “Joaquín, que ha terminado de vestirse, se coloca frente a los tres apaches, retador. Los mira y recuerda” (21).

En la escena II, Terrazas emite su visión acerca de los apaches, monólogo que está construido a partir de la adaptación de la carta del Virrey al Conde de Gálvez. Recurso intertextual con el que teatralmente recupera el discurso de los colonizadores sobre los apaches. En este fragmento si bien es patente la diferencia que este personaje tiene con los indígenas, también se filtra la admiración que siente por la efectividad de sus estrategias de guerra, en particular lo que se relaciona con la elección del jefe. “Al más atrevido, al más sagaz, al más acreditado, eligen entre todos. Y siempre aciertan, porque aquí no hay cohecho, ni adulación, ni nobleza heredada” (22).

Una vez establecida la mirada del conquistador Terrazas, la obra despliega en la escena III el espacio discursivo donde Vitorio proyecta la visión de su grupo. Perspectiva que busca construir “el afecto” de quienes fueron vencidos, de quienes no escribieron su visión de los hechos. En esta escena Vitorio hace una apretada síntesis de las diversas matanzas de apaches en Ramos, Janos, Corrales, Campo Grande, así como de la suerte que corrieron en las reservaciones, donde las enfermedades de los blancos fueron fulminantes.

En ambas escenas lo que no debemos perder de vista es que tanto los argumentos de Terrazas, como los de los apaches son una construcción verbal, ficcional y en última instancia teatral. Lo cual nos lleva a referir la característica fundamental del teatro de ser un terreno propicio para plasmar las razones de un bando y otro, para construir a partir de las contradicciones y para indagar en los móviles profundos de los personajes. ¿Qué pasaría si sólo se argumenta del lado del conquistador o del conquistado? La posibilidad que brinda el teatro de dialogar, argumentar y excavar en los rincones más recónditos de lo racional y emocional es una vía para explorar lo humano desde muy diversas perspectivas. Ese es el ámbito del teatro: la construcción a partir de la pluralidad de voces que si son disonantes resultan en un drama más complejo y verosímil como sucede en *Apaches*.

La IV escena hace patente los puntos de vista de Joaquín y Vitorio. Luis Mario Moncada a propósito de *Apaches* apunta: “[...] otro elemento que constituye si no una novedad, al menos una radicalización estilística en Rascón Banda, es el manejo del lenguaje, que en esta ocasión se deshace de pudores y asume con vigor el lirismo que hace falta a una historia de estas características”(Moncada). Más allá de la estilística lo que debemos rescatar es que el diálogo entre Vitorio y Terrazas está construido sobre la base del idioma del conquistador, por ello la alteración magistral de la sintaxis es un elemento que de forma contundente nos hace palpable el encuentro de dos culturas, donde una se impone a la otra. Son unos los que establecen el idioma oficial, el suyo por supuesto, y otros los que tiene que aprender el nuevo código. La simple alteración sintáctica nos muestra que en este caso el orden de los factores sí altera el producto y esta convención lingüística nuevamente nos hace caer en la fuerza de la presencia a partir de la ausencia, pues es imposible recuperar el idioma de los apaches. La tragedia es de proporciones descomunales porque aun los descendientes actuales de los apaches no tienen los elementos para acercarse a los hechos de sus antepasados en el México del siglo XIX. ¿Cómo construir entonces la forma de hablar de los apaches? En la obra se resuelve de esta manera:

JOAQUÍN: No tiene compasión ni piedad.

VITORIO: Piedad y compasión no tienen.

JOAQUÍN: No tienen alma ni corazón.

VITORIO: Corazón y alma no tienen.

JOAQUÍN: No respetan ni mujeres ni muchachos.

VITORIO: Muchachos y mujeres no respetan.

JOAQUÍN: Son ellos o nosotros.

VITORIO: Somos nosotros o ellos.

JOAQUÍN: El único apache bueno es el apache muerto.

VITORIO: El blanco muerto es el único blanco bueno. (24-25)

Es en este juego especular donde Rascón Banda propone que la imagen inversa de un español — la del otro lado del espejo — sería la imagen de un apache, y viceversa. Esta escena además de la propuesta lingüística nos hace evidente que las posiciones son irreconciliables. Hasta aquí estamos frente a las diferencias raciales visibles. “El discurso colonial busca producir: conocimientos sobre dos sujetos coloniales distintos y antitéticos” (Vega). Sin embargo, el dramaturgo de Chihuahua a pesar de estar implicado directamente en esta discusión entre las dos razas de las cuales es heredero, no toma partido por una o por otra, sino que nos deja “ver” la frontera difusa que los

apaches tienen con los colonizadores, pues la violencia que padecen luego la ejercen con la Cautiva y Bernardino. Dicho en otros términos, hay una relación de autosimilitud. Con la presencia de estos personajes se provoca además lo que Bhabha llama un desplazamiento de la lógica binaria (20). Se da un rompimiento de la construcción que emplaza sólo dos entidades: víctima y victimario (bueno/malo, legítimo/ilegítimo, civilización/barbarie, protagonista/antagonista).

A partir de la escena V, en la cual aparece la Cautiva, la obra propone una profundización en la representación de los apaches y los conquistadores. Al observar las relaciones que los apaches sostenían con sus cautivos se genera un desequilibrio que implica la traslación de una imagen ideal-apologética hacia una representación compleja y humana de los indígenas errantes. Estructuralmente en la obra se rompe con la línea antagonica-conflictiva para reforzar así la construcción en fractales de identidad y subordinación.

En la escena V es la Cautiva quien narra al Traficante los atropellos que sufrió por parte de los nómadas: su familia fue atacada por los apaches mientras se dirigían a la boda de una prima en Chihuahua. Ella cuenta cómo mataron a los hombres y a las mujeres las hicieron “sus mujeres.” La Cautiva no sólo expone su historia si no que le deja a ver al traficante su rostro tatuado. Él se impresiona del salvajismo apache que ha impreso su huella en el rostro de la Cautiva. El Traficante le ofrece pagar su rescate con tres cobijas, dos talegos de tabaco, una piel de búfalo y un cuchillo. Ella le pregunta si eso es lo que ella vale. Aquí es imprescindible destacar que en esta escena queda manifiesta la posición de la mujer dentro de la situación de guerra que se vivía en el septentrión del siglo XIX. Los apaches plasmaron en ella su escritura, su rostro se convirtió en un documento de violencia y propiedad. La posición de inferioridad de la Cautiva se ve agravada por el hecho de ser mujer. Más perturbador resulta que ella se niegue a irse con el Traficante, pues está embarazada; se ha convertido en una prisionera de guerra y lo ha perdido todo porque su cuerpo ha sido intervenido: en su cara han impreso posesión e historia y le han impuesto una identidad y un futuro.

CAUTIVA: ¿Cómo voy a volver así? Traigo una apache dentro. ¿Qué va a pasar cuando la criatura nazca? Es mejor que viva entre su gente.

TRAFICANTE: ¿Y tú?

CAUTIVA: Yo no importo. Yo no existo. Estoy muerta. Muerta en vida. (27-28)

En efecto, la mujer es ignorada a tal punto que es poco lo que se sabe de las mujeres que convivieron con los apaches. La Cautiva está muerta en vida

como lo expresa, pero será madre de un apache. Ella se quedará con la tribu porque ya no puede regresar con los de su raza, pues su hijo será un enemigo para los mexicanos. No podría volver a su casa porque está estigmatizada, el tatuaje convocaría la mirada de rechazo y además no le perdonarían haber sido la mujer de un bárbaro. La vida en tales condiciones con los suyos no tendría razón. Perdió belleza, virginidad e identidad. Entre los apaches no dejará de ser la blanca, la cautiva, la esclava. Objeto de curiosidad y extrañamiento. Su hijo será un mestizo desde una perspectiva racial, pero será un apache desde una definición cultural, puesto que crecerá entre ellos.

La situación de inestabilidad que atraviesa la Cautiva más adelante es reforzada cuando en la escena XI el Traficante habla con Bernardino, un muchacho de 12 años que fue raptado por los apaches. Bernardino en esta inédita situación no se asume ni estadounidense ni mexicano.

TRAFICANTE: ¿Eres americano?

BERNARDINO: No, señor.

TRAFICANTE: Eres mexicano.

BERNARDINO: No, señor.

TRAFICANTE: Claro que eres mexicano.

BERNARDINO: Eso era yo.

TRAFICANTE: ¿Eras? (42)

El Traficante le ofrece llevarlo con gente de razón y el muchacho se niega. La Cautiva y Bernardino llegaron de la misma manera con los apaches, pero no viven las mismas condiciones. A los niños capturados les esperaba un futuro como guerreros apaches. Aunque la prospectiva de Bernardino pudiera parecer mejor, de todas maneras su identidad se ha desplazado. Bernardino también habita el intersticio en términos de nacionalidad. Ya no es mexicano porque ha sido trasgredido en su visión y relación con el mundo. Dice: “Ya soy demasiado bruto para vivir entre cristianos” (44).

El hilo conductor de ambas escenas es el Traficante, es decir, un negociador ilícito que por dinero saca a alguien de un contexto para llevarlo a uno supuestamente mejor. Es inevitable asociar a este personaje del siglo XIX con los actuales “polleros,” es decir, los traficantes de personas que cruzan a los migrantes del territorio mexicano a Estados Unidos. Sin embargo, hay que anotar una diferencia crucial, el Traficante les propone a la Cautiva y a Bernardino librarlos del cautiverio apache para reintegrarlos a su nación de origen: México.

La Cautiva y Bernardino ya no se asumen como mexicanos, pero tampoco serán apaches, esta condición nos conduce a hablar de la identidad



Apaches. Foto: Fernando Moguel

como esa construcción desplazable, móvil e imposible de definir unívoca y estáticamente. Imposibilidad de la cual hablamos al principio de este ensayo. La Cautiva y Bernardino ya no son quienes fueron, son algo nuevo, quizá indefinible. Su condición nos obliga a pensar en la identidad de los mexicanos que hoy habitan en los Estados Unidos y a preguntarnos si son chicanos, mexicano-norteamericanos, latinos o mexicoamericanos. La problemática no estriba en la nomenclatura precisa sino en la experiencia de incertidumbre.

Ahora bien, la situación de guerra entre mexicanos y apaches es profundizada en la obra cuando el propio Vitorio le pregunta al Viejo Nana en la escena XII por su identidad. Vitorio le expone al Viejo Nana sus dudas respecto a su origen, pues tiene recuerdos que serían ajenos a alguien de su raza y además sus facciones son distintas. Vitorio explica que ha confrontado su propia imagen con la de los “otros” apaches. Lo que no le enuncia, pero que se sobrentiende es que también ha visto al enemigo y se ha identificado fragmentariamente en él. Mirar al otro implicó un proceso de reconocimiento. Para Bhabha: “[...] la otredad de la identidad es la presencia angustiada dentro del Yo [Self] de una agonía existencialista que emerge cuando uno mira peligrosamente a través de un vidrio oscuro” (69). Si la evidencia física es contundente en el caso de Vitorio, entonces lo que le queda al Viejo Nana es argumentar en el campo de la cultura.

VIEJO NANA: Todos los hombres se parecen. Tienen dos piernas, dos brazos, dos manos, veinte dedos, dos ojos, una boca y un ombligo.

VITORIO: Si no fuera por mi piel, quemada por el sol. Si no fuera por mis cabellos tan largos. Si no fuera por mi ropa de gamuza. Podría ser un hombre blanco. ¿Soy apache, Chamán, soy apache?

VIEJO NANA: Mira el animal en la falda del cerro. Parece coyote, anda entre los coyotes, caza como coyote, aúlla como coyote. Es un coyote. Mira tu ropa. Mira tu cara. Vistes como apache. Vives entre los apaches, gritas como apache, hablas como apache, peleas como apache, miras como apache. Eres un apache. (45)

Este pasaje nos lleva a lo que Bhabha dice: “Ya no estamos enfrentados con un problema ontológico del ser sino con la estrategia discursiva del momento de la interrogación, un momento en el cual la demanda de identificación se vuelve, de modo primario, una respuesta a otras preguntas de la significación y el deseo, la cultura y la política” (71). ¿Qué es lo que Vitorio desea? Quiere afirmarse como apache porque es la construcción que tiene de sí mismo. Si tuviera que asumir su procedencia “blanca” ocurriría un traslado violento de su posición política y cultural. ¿De saberse “blanco” seguiría siendo el jefe de los apaches? ¿Podría atacar con la misma fiereza a sus hermanos de sangre? ¿Pesaría más el origen o la experiencia de vida? ¿Victorio cambiaría su lugar de enunciación? Victorio como la Cautiva lleva un tatuaje, él lo tiene “más allá” de la piel, lo lleva en su interior.

La cuestión de la identidad en la escena VI se torna un campo de ambivalencias, es decir, un proceso simultáneo que se da de negación e identificación con el *Otro*. En la difícil relación que se establece entre colonizador y colonizado observamos la construcción de la identidad a partir del *Otro*. Rascón Banda empleando la anáfora, nos presenta a un Traficante que describe la obsesión de Terrazas por perseguir a los apaches. Cada línea del Traficante va presidida de las palabras: “Ahí va.” “Ahí va Terrazas husmeando rocas y laderas. Ahí va descifrando las señales que dejaran a su paso los bárbaros. Ahí va aguzando el oído para escuchar el viento. Ahí va oteando las montañas para ver sus humaredas” (28). Así se desarrolla este monólogo hasta que emite: “Ahí va masticando carne seca y bebiendo pinole con agua” (28). Estas líneas encierran la clave que hace explícita la movilidad de la identidad. En este punto de la obra ya no hay retroceso, Terrazas de tanto “ver” al *Otro*, se ha fundido en él. Come y bebe lo mismo que un apache. Para Joaquín los apaches son su razón de ser, atrás quedó su familia, sus tierras,

está obsesionado con lograr el progreso de Chihuahua dice, pero en realidad los indígenas son su objeto de admiración-persecución.

En la escena VI Bis está expuesta la justificación de la rudeza de Vitorio. Acihua, su mujer, agoniza por las heridas que le causaron los mexicanos. Acihua tiene nueve meses de embarazo y así muere, peleando contra el enemigo que los despoja de sus tierras. Vitorio entonces ubica con toda claridad a sus rivales. Esta escena es una alusión al exterminio del apache en tierras mexicanas.¹⁰ Con la muerte de su mujer y su hijo, Vitorio toma una decisión: “Acihua, paloma pitayera, ya no puedes oírme, pero juro que vengaré tu muerte. Juro que vengaré la muerte del pequeño Vitorio. Juro que los hombres de Joaquín pagarán lo que han hecho” (30).

La escena VIII trata nuevamente esta obsesión por el *Otro*, pero in un tono más fuerte porque Terrazas ya no escucha a sus compañeros, ya no siente el cansancio y su único discurso es un listado de lugares por donde se desplazan los apaches.

La búsqueda del pensamiento indígena de Kusch, tendría una aproximación en la escena VII a partir de la leyenda apache acerca de la Creación. La inclusión de ésta es una forma de dar voz a los propios apaches. Aun así hay que tomar en cuenta que lo que se conservó por medio de la tradición oral se fijó luego con las alteraciones inevitables de la escritura. Mayoritariamente quienes narraron la historia apache no fueron apaches. Situación común a otros pueblos, recordemos que fueron sobre todo los españoles quienes narraron la Conquista del Nuevo Mundo. Las leyendas y las memorias de Jerónimo constituyen escasas fuentes que presentan una versión distinta de los hechos porque como lo expresa Rivera Castro hay una extensa bibliografía del lado norteamericano en la que hay diversas interpretaciones sobre los apaches y otros grupos indios, “pero se esconde la política de la apropiación territorial y la extinción y exterminio de estas etnias” (19). Hacia el final de esta escena Vitorio le pregunta al Viejo Nana, “¿Dónde está la tierra de los blancos? [...] ¿de dónde vienen? ¿Sus dioses no les dieron su propias tierras?” (32-33). Es destacable que según la estructuración de la obra, los apaches hablan de sus tierras como el lugar donde transitan y que está ligado a una concepción de la tierra como un elemento más de la naturaleza. No es el territorio pensado como la representación que implicaría en el caso de una nación.

Si en Terrazas vemos la movilidad de su identidad, lo mismo le sucede a Vitorio en la escena IX cuando le cuenta al Viejo Nana su sueño, en el cual él mismo se ve en el entorno de los blancos siendo un niño de esta raza. La plácida imagen de un niño que bebe leche se ve interrumpida por un

ataque apache en el cual es raptado por los indígenas. El Viejo Nana le dice: “Los sueños son recuerdos. [...] No temas a los sueños. Los sueños te dirán lo que no sabes” (37). Con estas palabras lejos de tranquilizar a Vitorio lo lanza al terreno de la incertidumbre. Como lectores o espectadores también nos instala en esa zona. ¿Es Vitorio un blanco? ¿Qué revelación vendrá más adelante? Todavía hoy no se tiene la seguridad de que Vitorio, el personaje real del siglo XIX haya sido un apache o un blanco. Un enigma cubre a esta figura y la única fotografía que hay de él lejos de aclarar, acentúa la duda.

La escena X y X bis son campos en los que el Ranger tiene como móviles el dinero, la ambición y la traición. Este personaje podría pensarse como un representante del imperio. Juanita, la hija de Vitorio lo salvará de la muerte porque lo quiere, quiere ser la mujer del Ranger. Él es un buscador de tesoros que se quedará para hurtar los asaltos de los apaches. Juanita feliz cree que el Ranger se quedará para dejar de ser lo que es y convertirse en apache.

RANGER: Dile a tu padre que acepto. (*Juanita se aleja feliz. Ranger queda solo.*) Que acepto por lo pronto, pero luego me fugaré. Volveré a Estados Unidos. Iré a Las Águilas. Buscaré la cueva. Me llevaré todo. ¿Cuántas mulas voy a necesitar? ¿Cuarenta? ¿Cien? ¿Doscientas? Adiós Juanita. Adiós Vitorio. Mucho gusto en conocerlos. (40-41)

En la escena X Bis a lo que se alude es al poder central personificado por el presidente Benito Juárez. La cita a este personaje se da como una ilusión, un espejismo auditivo... Son los tristes: el Riflero I, Mata Ortiz y Joaquín los que escuchan “La segunda de Rosales,” como tituló Juárez a una melodía.

En la escena XII Vitorio vuelve a preguntarse: “¿Quién soy?” A estas alturas de la obra un escalofrío nos inunda porque ya no es sólo la identidad de Vitorio o la Terrazas las que están en juego. Los lectores o espectadores también somos confrontados respecto a nuestra propia identidad. ¿Quiénes somos respecto a esta construcción que llamamos México? “VITORIO: [...] Podría ser un hombre blanco. ¿Soy apache, Chamán, soy apache?” (45). Valdría preguntarse, ¿qué determina la identidad? ¿Estamos frente a la ambivalencia en la estructura de identificación que como dice Bhabha tiene lugar en “el *between* elíptico, donde la sombra del otro cae sobre el yo”?

En la siguiente escena, a partir de la narración de Catarina, se presenta la perspectiva de los blancos respecto al origen de Vitorio. Pudiera ser el hijo que María Arciniega tuvo con un apache cuando fue robada junto con otros familiares. Sin embargo, Avelino, el sobrino de Catarina regresó después de vivir por años con los apaches. Avelino volvió para hacer patente que hay una barrera invisible que lo separa de su familia. Esa barrera que La Cautiva

y Bernardino percibieron y por la que tomaron la decisión de quedarse con los apaches.

Como dijimos antes, ya no hay retorno y así Juanita, la hija de Vitorio y los otros jefes apaches comentan su desgaste porque las estaciones del año transcurren y ellos siguen peleando. “Y nosotros huyendo, je, je”¹¹ (48), dice repetidamente Ju. Vitorio propone esconderse en Tres Castillos. Pueblo donde finalmente fue asesinado.

En la escena XV el bando de Terrazas se prepara para la guerra, van acompañados de los tarahumaras. Al que se persigue con saña es a Vitorio. Se le mira — metafóricamente hablando — a través de un binocular, se le mira a distancia como si se hiciera a través de un telescopio. Una pregunta surge: ¿por qué el objetivo concreto de Terrazas es Vitorio? Porque es un blanco traidor. Porque parece blanco. Porque es el más cercano a ellos. Entonces, ¿hay que aplicar un escarmiento a quien reniegue de su raza? O como lo expresa Rascón Banda con dichos populares del norte: “Para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo.” O bien, “Pa’ los toros del jaral los caballos de allá mismo” (Galicia, a).

En la escena XVII Mauricio Corredor mata al indio que capturó para identificar el cadáver de Vitorio. Lo asesina, claro está, una vez que ha señalado el cadáver del jefe indio. De aquí podemos arribar a la escena XVIII, en la cual Mauricio, un tarahumara que pone a disposición de los mexicanos sus saberes para cazar a los apaches es asesinado. Su colaboración con los blancos es cuestionada por Nana, Ju y Jerónimo, pues implica la traición de un hermano. Así, le reclama Jerónimo: “¿Qué sangre corre en tus venas? ¿De qué estás hecho? ¿Por qué persigues a tus hermanos?” (55). Los apaches le cobran su traición con la vida, no obstante, el Viejo Nana entona en el momento de la muerte de este personaje un lamento apache.

Hemos hablado de la crueldad apache, pero en la escena XVII bis lo que observamos es otra variante de la crueldad de “los blancos” al arrancar las cabelleras de los apaches. El gobierno mexicano promulgó la *ley de cabelleras* y este hecho incrementó la caza de apaches. Muchos cazadores recompensas tanto estadounidenses como mexicanos no se tocaron el corazón para arrasar por igual con mujeres, niños o indígenas de otras etnias. Cada cabellera valía doscientos pesos. Tal fue la oferta que los diputados tuvieron que derogar la ley, pues no había dinero suficiente para pagar tantas cabelleras. Así, el portón de la catedral de Chihuahua fue por esos años el centro de un espectáculo macabro, pues estuvo cubierta de cabelleras indígenas. Los mexicanos en su desesperación por solucionar el “problema apache,” fueron incapaces de idear

un método diferente a la violencia indiscriminada. “El 25 de mayo de 1849, la legislatura local [de Chihuahua] aprobó la ley que autorizaba la compra de prisioneros apaches o de sus cabelleras por medio de contratos y que fue conocida como *ley de cabelleras*, *ley quinta* o, sin mayores contemplaciones, como las *contratas de sangre* (González y León: 174).

Una vez que Vitorio muere, Joaquín pierde su imagen contraria en el espejo. La escena XIX es un espacio cargado de contradicciones porque Terrazas no quiere atacar a los apaches, los quiere seguir “halagando,” dice. No es que haya concluido su misión, entonces, ¿podríamos pensar que quiere mantener vivos a los restantes jefes apaches para tener con quién pelear? ¿O será que son la razón de su vida? ¿De verdad quiere la paz?

En la escena XX se establecen dos monólogos presentados como un diálogo. Por un lado Terrazas y por el otro, los jefes apaches. Lo que muestra este fragmento es que las posiciones son irreconciliables. Han transitado por hechos que generaron la desconfianza de ambos. Las reservaciones no son una opción. Los apaches darán batalla hasta el último momento.

La venganza de los blancos sobre los indígenas ha sido abordada en las anteriores escenas: cuando matan a Vitorio y al indio que identifica su cadáver. Pero su revés, el otro lado del espejo llega en la escena XXI cuando queman a Mata Ortiz. Los apaches le devuelven a este militar la crueldad que él tenía con los gavilanes, pues él mojaba a estos pájaros con petróleo y les amarraba un hilo al que luego prendía fuego. Por eso lo queman, para castigar su crueldad incendiaria.

En la escena XXII hay un retorno a la recámara de Joaquín, un regreso al otro lado del espejo. Comienza con el final de la escena I. La situación es la misma pero ha cambiado, sino el régimen de experiencia de los personajes, sí el del público. Esta vez Terrazas termina de vestirse, toma su rifle y ya no recuerda, se encamina hacia las sombras seguido de Vitorio Jerónimo y Ju. Sabemos que la guerra no tiene fin. El recuerdo de Terrazas que se presentó en la primera escena viene ahora a cerrar la fractura que planteamos al principio. El contenido de este recuerdo se relaciona con lo que Bhabha refiere respecto al trabajo de Fanon:

Recordar nunca es un tranquilo acto de introspección o retrospectión. Es una dolorosa remembranza [re-membering], una reunión de pasado desmembrado para darle sentido al trauma del presente. Es esa memoria de la historia de la raza y el racismo, del colonialismo y la cuestión de la identidad cultural [...]. (85)

Esta dolorosa remembranza en *Apaches* da comienzo en la primera escena y habrá de detenerse hasta el final sólo para enfrentarnos con el tiempo presente de Terrazas, espacio de limítrofe entre la vida y la muerte que anuncia un futuro que se vislumbra a partir del pasado.

JOAQUÍN: Yo creo en la vida eterna.

VITORIO: Ésta es la vida eterna.

JOAQUÍN: Yo creo que los muertos descansan en paz.

VITORIO: Acá nadie descansa en paz. Vamos, Joaquín. Acá, la guerra sigue. (64)

La guerra no tiene fin, esa es la conclusión de la obra.

II.

Una vez planteada la estructura y la multiplicidad de posibilidades de desplazamiento de la identidad podemos ahora acceder a la discusión acerca de la demarcación territorial del México anterior al Tratado de Guadalupe Hidalgo. Si consideramos que antes de 1848 las tierras apaches estaban del lado mexicano de la frontera, entonces tendremos que aceptar que el lugar de origen de muchos apaches fue México. Ahora bien, si los ubicamos después de 1848, su nacionalidad se desliza al país del norte, puesto que cuando México vendió California, Nevada, Utah y parte de Colorado, Nuevo México y Wyoming, se deshizo del territorio que abarcaba justamente las rutas migratorias de los apaches. Fue así que en la segunda mitad del siglo XIX los apaches se convirtieron en un pueblo que significaba amenazas y conflictos que uno y otro gobierno se lanzaban indiscriminadamente.

La eliminación de “el problema apache” como se le conocía en Chihuahua de esas épocas, fue concebida únicamente con el exterminio de la raza o el encierro en las reservaciones, esto puede corroborarse en la nota aparecida en diario *El monitor Republicano* del 28 de diciembre de 1881:

Los rastros desoladores que han dejado los salvajes en nuestra frontera y en la de la nación vecina, los innumerables asesinatos, los incontables robos, todos esos numerosísimos y trágicos episodios que desde hace muchos años riegan con sangre nuestra tierra y que han causado el abatimiento y la ruina del estado, demuestran de una manera asaz evidente, la desconsoladora verdad de que esas tribus indomables tienen un natural instinto de sangre y de robo, contra el cual ha sido impotente la civilización y que no queda más recurso para liberarse de sus males, más que exterminarlos como fieras salvajes, o dispersarlos a mucha distancia los unos de los otros. Lo primero

es una necesidad terrible para esta frontera, que apenas tiene los elementos indispensables de defensa. Lo segundo podría hacerlo la nación vecina, cuya poderosa vitalidad le suministra los elementos necesarios para poner en práctica ese medio, único en nuestro concepto, para civilizar a los salvajes. (Citado por González y León 193)

“El problema apache” en el territorio mexicano en la época colonial, tuvo varios momentos álgidos debido a que los nómadas del norte no pudieron ser fácilmente doblegados como ocurrió con otros pueblos indígenas. A mediados del siglo XVIII se les encerró en “presidios,” especie de reservaciones, donde las autoridades españolas los ubicaron con la condición de brindarles alimentos. Para el gobierno virreinal era evidente el peligro que estos “indígenas errantes” representaban para los pobladores españoles del septentrión. La fuerza, organización y movilidad de los apaches eran elementos que los separaban de otros pueblos. De los presidios, los apaches sólo podían salir a través de un salvoconducto, mediante la insurrección o para colaborar con los soldados en el ataque a otros grupos indígenas (González y León 165). Por un tiempo la zona norte del país guardó una tensa calma que se vio rota cuando escaseaba la comida y los apaches salían a buscar sustento a través de la guerra. En diversos momentos las tribus de chiricaguas, gileños, mezcaleros, coyoteros, llaneros y jiricallas que constituyeron la Nación Apache rompieron las fronteras territoriales impuestas.

La independencia de México tuvo consecuencias desastrosas para el norte, pues para los mexicanos que asumieron el poder era más importante lo que ocurría en el centro del país que las revueltas que se daban en el lejano territorio norteño. Fue así que los presidios cayeron en el abandono y consecuentemente los apaches salieron a buscar sustento. Pero la historia del exterminio de este grupo étnico tiene la singularidad de que se da en medio de dos naciones emergentes: México y Estados Unidos, país que — según los historiadores Carlos González y Ricardo León — ve en el pueblo apache la oportunidad de ir ganando territorio hacia el sur. Es así que los mexicanos persiguen a los apaches hacia el norte, mientras los estadounidenses los lanzan hacia el sur. Para 1835 las hostilidades entre apaches y chihuahuenses se recrudecieron notablemente.

La verdad es que para ese entonces ni los apaches ni los pobladores de esa porción del septentrión mexicano confiaban en los acuerdos que se pactaban: los primeros querían a los mexicanos en la punta de sus lanzas y los segundos deseaban que los apaches estuvieran lejos o, de preferencia, muertos. (González y León 166)

La firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo por el cual México pierde casi la mitad de su territorio (2 millones 300 mil kilómetros cuadrados) habría de desatar nuevamente el conflicto porque los apaches incrementaron su contacto con los estadounidenses. Así, los mexicanos se quejaban de que el ganado que hurtaban los apaches en México del otro lado los estadounidenses lo compraban.¹²

Los acontecimientos de 1810 y 1848 preceden el tiempo cronológico en que la obra nos sitúa y afectan la relación histórica entre los “indígenas indómitos” y los rancheros descendientes de españoles que llegaron al norte atraídos por las riquezas mineras o bien, como en el caso de la familia Terrazas de Chihuahua a crear un emporio ganadero. Por otra parte, los grupos liberales, luego de la independencia lograron cierta unificación regional a partir de la lucha tenaz que emprendieron para acelerar el exterminio apache.

Por otro lado, con el fin del régimen colonial, la aplicación de los fondos para la defensa de las fronteras perdió continuidad, el septentrión mexicano quedaba tan alejado del centro político que fue no sólo abandonado, si no se perdió. Resulta entonces pertinente la problematización del asunto que expresan los investigadores Enrique Rajchenberg y Catherine Héau-Lambert cuando se preguntan si en los hechos se concebía en el siglo XIX como territorio nacional más allá del norte de Zacatecas. Por las circunstancias que pasaron los apaches podemos decir que no fue así en tanto los presidios fueron prácticamente abandonados luego de la Independencia. Quizá este hecho explique la tenue representación de los indígenas nómadas en el entramado étnico de México. Siguiendo a estos autores, el estado nacional “debe crear el universo simbólico que legitima su soberanía sobre un territorio determinado,” (3) además de producir las narraciones que enuncian ideas y valores que habrán de emocionar y movilizar a un pueblo.

La idea de nación según Bhabha surge en la modernidad. La representación de la nación es para este autor un proceso en el cual se incorporan las ambivalencias de una sociedad, su cultura. La Nación Apache fue un pueblo con una lengua, con tradiciones, con una cosmogonía y una forma de ser. Fue un *corpus* que va más allá de las tribus que la constituían o del territorio que los apaches consideraban sus tierras. La Nación Apache como la podríamos concebir en nuestro presente es la prueba fehaciente de cómo construimos a partir de nuestros parámetros occidentales. La Nación Apache como la idearon los “bárbaros” es ya imposible de imaginar. Al escribir estas líneas me retumba un hecho que aconteció hace un par de años, cuando los descendientes estadounidenses de los apaches fueron a Chihuahua a fumar

la pipa de la paz con los tarahumaras. El encuentro se dio en Tres Castillos porque los apaches querían encontrarse en esas tierras. “En medio de una noche de plenilunio buscaban debajo de las piedras rastros de su pasado y lanzaban un lamento que se confundía con sus tambores: ¡Vitorioooooooooo! Era un pasaje desgarrador, de una soledad indescriptible” (Galicia, “Entrevista a Medardo”).

Luis de Tavira dice que *Apaches* “[e]s una obra sobre la intolerancia, el racismo, [y] el genocidio que se vive ahora en Irak, en el país de los kurdos, en Ghana” (Rascón, *Intolerancias* 10). Por supuesto que en las líneas de *Apaches* encontramos una denuncia de la intolerancia, la violencia indiscriminada del hombre y el exterminio, pero esto como consecuencia del desprecio por el *Otro*. Finalmente fueron los indígenas errantes del siglo XIX los que no aceptaron negociar para incorporarse o fijarse a un espacio geográfico y político.

En un nivel subterráneo lo que *Apaches* logra es exponer la marginación que históricamente han vivido no sólo los indígenas indómitos del norte, pues la metáfora que encierra se extiende a cualquier pueblo marginado, dominado o exterminado. La obra muestra la representación hegemónica de la identidad nacional y las estrategias de construcción de un discurso oficial. Tanto los apaches como Joaquín Terrazas son vistos en sus contradicciones, con lo cual se rompe con una exposición simple del par: víctima-victimario. En veintidós escenas reflexionamos sobre la historia de los apaches pero más aún, vemos en realidad al hombre enfrentado consigo mismo, ese es el logro de *Apaches*.

Concluimos este artículo con la voz indígena, se trata de un fragmento de las *Memorias de Jerónimo*.

Estamos en vías de desaparecer de esta tierra y sin embargo, no puedo creer que seamos inútiles, de otro modo Usen no nos hubiera creado. Ha creado a todas las tribus de los hombres y seguramente tenía un fin al crear a cada una de ellas. A cada tribu que creaba, Usen le daba también un territorio. En ese territorio creado para cada tribu, ponía también todo lo necesario para que esa tribu viviera (citado por González y León 205).

Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli,” México

Notas

¹ Esta obra se encuentra publicada en *Víctor Hugo Rascón Banda*, Col. Teatro de Frontera 13/14, 2004 y en: *Intolerancias. Tres obras de teatro*, 2005: 15-64. Para la elaboración de este ensayo se tomó la segunda publicación, en la cual se incluyeron cambios mínimos en algunos diálogos y se agregó la escena VI Bis: “La mujer de Vitorio.” Otra modificación es que el primer monólogo, el cual emitía la Voz del Narrador, ahora está adjudicado a la Voz de Riflero.

² Existen dos teorías sobre el origen de la palabra “apache,” algunos estudiosos afirman que ésta deriva de la voz indígena zuni: “apachu,” que podría traducirse como enemigo; otros eruditos aseguran que el vocablo procede del español “apachurrar o aplastar,” pues existen versiones en las cuales se afirma que estos indígenas mataban aplastando cabezas. Según Guillermo Saccomanno, los apaches se autodenominaban “N’de” o “Dené” que significa “la gente.” La antropología indica que los apaches tienen sus raíces en la familia atabascana o atapascana. Las tribus que se integraron para conformar la “Nación Apache” fueron: chiricahuas, mimbrenos, mezcateros, gileños, coyoteros, jicarillas, llaneros, faraones, ben-don-ko-he y mogolleros. Durante el siglo XIX sus tierras se encontraban en lo que actualmente es el sur de Estados Unidos y el norte de México.

³ “Se le considera como el héroe de la Guerra Apache, debido a que, en octubre de 1880, se enfrentó al grupo Chiricagua donde murió el indio Vitorio.” Texto tomado de la página web del Gobierno del Estado de Chihuahua (<http://www.chihuahua.gob.mx/attach/personajes%20históricos.htm#Joaquín%20Terrazas>).

⁴ Según Saccomanno, en la lengua de la tribu ben-don-ko-he, a la cual pertenecía Jerónimo, su nombre significa “Gente de los confines.” Rivera Castro señala que el nombre indio de Jerónimo era Gotathay.

⁵ A decir de Antonio Avitia “el corrido es un género lírico narrativo de temática múltiple, que puede ser cantado o no, y que es usado para narrar historias reales o ficticias que expresan el punto de vista del bando, o las ligas, afectivas o ideológicas a que está afiliado el autor y cuya construcción obedece a la creatividad del mismo y a las formas poéticas populares que prevalecen en la región donde se produce” (http://www.bibliotecas.tv/zapata/avitia/las_bolas_surianas2.html).

⁶ Al respecto resulta imprescindible revisar los artículos publicados en el diario *El monitor republicano* de la segunda mitad del siglo XIX.

⁷ Entre los estudios están: *Las guerras apaches*, de David Roberts; *The Indians of Texas in 1830*, de Jean Louis Berlandier; *Apaches at War and Peace y Utmost Good Faith Patterns of Apache-Mexican Hostilities in Northern Chihuahua Border Warfare, 1821-1848*, de William B. Griffen; *The Presidio: Bastion of the Spanish Borderlands*, de Max Moorhead; y *A Study of Apache Indians* de Albert Schroeder. Respecto a las películas podemos citar: *La pasión de los Fuertes*, *Fort Apache* y *Río Grande*, de John Ford (1946, 1948 y 1950 respectivamente), así como *Apache Territory* (Nazarro, 1958), *Geronimo* (Laven, 1962), *Major Dundee* (Peckinpah, 1965), por ejemplo.

⁸ Esta es la forma en que aparece el nombre en la obra.

⁹ Una misma estructura que se presenta en diversas proporciones. Esta característica es llamada autosimilar. La parte más pequeña de un copo de nieve, de una hoja de helecho o una gota de agua, por ejemplo, tienen la misma forma —aunque en diferente proporción— del todo del cual forman parte. Es así que una hojita de helecho que sale del tallo tiene la forma del helecho completo.

¹⁰ En diciembre de 1851 mientras Jerónimo comerciaba en Janos, su esposa e hijos fueron asesinados por militares de Sonora.

¹¹ Estas onomatopeyas son una constante en los diálogos de Ju, para explicar la inclusión de esta expresión tengo dos interpretaciones: podría tratarse de una estilización del tartamudeo que padeció el personaje histórico, asimismo, con la repetición del “je, je” como final de cada diálogo se genera un cierto tono sarcástico que singulariza a Ju y que simultáneamente complejiza el sentido de la obra.

¹² Este tráfico transfronterizo recuerda lo que sucede con los esquemas actuales de circulación de indocumentados y estupefacientes.

Fuentes consultadas y citadas

- Álbum fotográfico de los indios apaches del Archivo General de la Nación*. Presentación: José Rivera Castro. México: Archivo General de la Nación, 2003.
- Alcántara Mejía, José Ramón. *El concepto de poscolonialidad*. 2005. Inédito.
- Avitia, Antonio. "Esos corridos que se llaman bolas." <http://www.bibliotecas.tv/zapata/avitia/las_bolas_surianas2.html>.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. 1994. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- "Biografía de Joaquín Terrazas." Gobierno de Chihuahua. 20 de abril de 2006. <<http://www.chihuahua.gob.mx/attach/personajes%20históricos.htm#Joaquín%20Terrazas>>.
- Bixler, Jacqueline y Stuart A. Day, editores. *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*. México: Escenología, 2005.
- Breuninger, Helga y Gerhart Schröder, editores. *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001. [Incluye textos de: Jan Assmann, Norbert Bolz, Peter Burke, Lorraine Daston, Hans-Gadamer, Stephen Greenblatt, W. J. T. Mitchell, Edward W. Said, Bernhard Waldenfels y Slavoj Žižek].
- Galicia, Rocío. "Entrevista a Víctor Hugo Rascón Banda." Tepoztlán. 8 de abril de 2006. Inédita.
- _____. "Entrevista a Medardo Treviño." Ciudad de México. 17 de mayo de 2006. Inédita.
- González, Carlos y Ricardo León. *Civilizar o exterminar. Tarahumaras y apaches en Chihuahua, siglo XIX*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social / Instituto Nacional Indigenista, 2000.
- Héau-Lambert Catherine y Enrique Rajchenberg. "El septentrion mexicano entre el destino manifiesto y el imaginario territorial." *Journal of Iberian and Latin American Studies*. 11:1 (julio 2005): 1-40.
- Hernández Iznaga, María del Rosario y Rubén Tinajero. *El narcocorrido, ¿tradición o mercado?* Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua, 2004.
- Lacan, Jacques. "El estadio del espejo como formador de la función del yo ('je') tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica (1949)." En *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2001.
- Los apaches*. Programa radiofónico del Departamento de Historia y Antropología de la Universidad de Sonora. 27 de marzo de 2006. <http://www.historia.uson.mx/wb2/UNISON_Academico/DHA_Baul_de_Pesqueira>.

- Moncada, Luis Mario. "Teatro de urgencias." En *Hoja por hoja* (Suplemento cultural). 25 de abril de 2006. <<http://www.hojaporhoja.com.mx/articulo.html?identificador=5615&numero=98>>.
- Mignolo, Walter. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas." *Revista iberoamericana*. 62 (1996): 679-696.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *De cuerpo entero*. México: UNAM, 1990.
- _____. *Intolerancias. Tres obras de teatro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Casa Juan Pablos, 2005. [Incluye: *Apaches*, *El deseo* y *Mujeres que beben vodka*. Prólogo del autor].
- _____. "Un rayo de esperanza." (Mensaje del Día Mundial del Teatro 2006). *Demiurgo de una teatralidad sin fronteras*. Chihuahua, México. (2007):193-194.
- _____. *Víctor Hugo Rascón Banda*. Enrique Mijares, editor y prólogo. *Teatro de Frontera* 13 / 14. México: Conaculta-Fonca / Universidad Juárez del Estado de Durango / Espacio Vacío, 2004. [Incluye: *Los Ilegales*, *El machete*, *El baile de los montañeses*, *Voces en el umbral*, *Contrabando*, *Fugitivos*, *La mujer que cayó del cielo*, *Sazón de mujer*, *El deseo*, *La víbora*, *Guerrero Negro*, *Hotel Juárez* y *Apaches*].
- Soccomanno, Guillermo. "Una excursión a los indios apaches."
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2794-20...>>.
- Vega, María José, "La obra crítica de Homi Bhabha." 12 de abril, 2006.
<<http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apollo/bhabha.html><http://www.uc3m.es/uc3m/inst/LS/apollo/bhabha.html>>.
- Žižek, Slavoj, "Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional." *Estudios culturales*. 1998. *Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Argentina: Piados, 2005. 137-88.

