

ÁGUILA O SOL: UNA NUEVA SEMIOSIS DE LA HISTORIA COLONIAL MEXICANA

Por *Marta Beatriz Ferrari*

«Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción».

OCTAVIO PAZ, *Águila o Sol*

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nos proponemos abordar ciertos aspectos derivados del análisis del texto dramático, a saber: el problema del lenguaje y del sujeto enunciante. Puesto en otros términos, partiremos de la evidencia de que el texto o la obra llamada «dramática» remite al ámbito de la literatura y que ésta está conformada por el lenguaje, que el lenguaje constituye su misma materialidad. Para ello intentaremos abordar la cuestión de cómo se utiliza dicho lenguaje (entendiendo por tal a la totalidad del sistema de signos productores de significados) en el caso específico de una obra dramática, *Águila o Sol*, de la dramaturga mexicana Sabina Berman, atendiendo al contexto de emisión y recepción, es decir, al sujeto y sus condiciones de enunciación así como al destinatario. Peter Strawson define: «...por “contexto” quiero decir, por lo menos, el tiempo, lugar, situación, identidad del hablante, los temas que constituyen el centro inmediato de interés y las historias personales del hablante y de aquellos a los que se dirige»¹.

A continuación intentaremos puntualizar algunos aspectos que recubren la problemática sujeto/lenguaje y que resultan sumamente operativos a la hora de trabajar con textos dramáticos concretos.

En primer lugar, siguiendo las teorizaciones de Elam, diríamos que la potencialidad pragmática del discurso dramático/teatral se realiza a través del valor performativo de los «actos de habla» así como a través de las «estrategias deícticas». La noción misma de «actos de habla» se basa, de una u otra manera, en el supuesto de que una teoría del lenguaje forma parte —como quería Searle y mucho antes Aristóteles— de una teoría de la acción. Una emisión lingüística no sólo «dice» algo, sino que también y al mismo tiempo «hace» algo, cosas tales como interro-

¹ Peter STRAWSON, «Sobre el referir». «Intención y convención en los actos de habla». «Significado y verdad», *Ensayos lógico-lingüísticos*, Madrid: Tecnos, 1983, p. 30.

gar, ordenar, aseverar, etc. En este «hacer cosas con palabras» (el querer actuar sobre el oyente) está presente, de alguna manera, la impronta pedagógica del teatro —advertida también tempranamente por Aristóteles²—: ejercer influencia sobre alguien, convencer, persuadir. Esta fuerza interpersonal del lenguaje se convierte en dominante en la obra dramática. Serán entonces los llamados «actos ilocucionarios» los que tengan bajo su responsabilidad el avance de la trama³.

Por su parte, las «estrategias deícticas» crean también una dialéctica interpersonal. En una conversación, el papel del hablante se transfiere de un participante a otro de modo tal que el «centro» del sistema deíctico cambia. Jakobson denominó «shifters» a estos índices verbales vacíos e intercambiables que tienen como función orientar el discurso hacia la acción. la noción de «deixis» —en términos de John Lyons— apunta a designar «*the orientational features of language which are relative to the time and space utterance. For example, personal pronouns, adverbials of time and space...*»⁴.

En segundo lugar, tanto en el caso de los deícticos como en el de los actos de habla existe un segundo nivel de información que es el provisto por aquellos indicadores paralingüísticos —suprasegmentales— que orientan la interpretación del discurso. En el caso particular que nos ocupa, el de la obra dramática, caben las reflexiones de Eco sobre las diferencias existentes entre un texto escrito y otro de emisión oral: «En la emisión cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico (gesticular, ostensivo, etc.) e infinitos procedimientos de redundancia y *feed back*. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí»⁵. Esto nos permite enfocar la cuestión del lenguaje en dos niveles de análisis —recordando que nos estamos moviendo siempre dentro del dominio de la «obra dramática»— el del diálogo propiamente dicho y el de los indicadores o acotaciones escénicas. En este mismo sentido, Lotman, retomando algunas consideraciones de orden lingüístico⁶, distingue entre los signos de tipo «palabra» (el texto verbal de la pieza) al que denomina «sistema sónico discreto» (sistema de signos separados unos de otros) y los

² También Platón en el *Fedro* (268 c/d, 245 a) pero sobre todo en el *Gorgias* (453/a, 455/a) define a la retórica como «el arte de la persuasión» pero inmediatamente reconoce que puede comparársela con un arte auténtico: la poesía dramática que tiende a conmover de modo semejante. PLATÓN, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1979, pp. 877 y ss.

³ Austin distingue entre *acto locucionario* (el acto de decir algo), *acto ilocucionario* (lo que hacemos al decir lo que decimos) y *acto perlocucionario* (efecto producido por un acto ilocucionario). Searle, por su parte, se centrará en la diferenciación entre la «comprensión» y el «efecto» de aquí derivado. María Coira ejemplifica claramente esta diferencia: «Cuando decimos “Hola” no intentamos producir o evocar ningún estado o acción en nuestro oyente que no sea el conocimiento de que está siendo saludado y ese conocimiento es simplemente su “comprensión” de lo que hemos dicho. Diferente es el caso particular de enunciados tales como “Márchate”, donde su significado está ligado al hecho del que se intente un efecto perlocucionario determinado: que el oyente se vaya». María COIRA en Elisa CALABRESE (ed.), «Referencia y Comunicación», *Itinerarios entre la ficción y la historia*, Bs. As.: Grupo Editor Latinoamericano, 1994, pp. 149-150.

⁴ John LYONS, *Introduction to Theoretical Linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1968, p. 121.

⁵ Umberto ECO, *Lector in Fabula*, Barcelona: Lumen, 1979, p. 78.

⁶ André Martinet considera que los fonemas son unidades «discretas» porque existe un número fijo e identificable de ellos en una lengua dada, mientras que los fenómenos vinculados con la entonación constituirían unidades no discretas. André MARTINET, *Elements of General Linguistics*, Chicago: The University of Chicago Press, 1960, p. 31.

«sistemas no discretos» como la entonación, la mímica, lo gestual, sistemas en los cuales es imposible delimitar un signo de otro. Sin embargo, ambos sistemas confluyen en el texto teatral resignificándose mutuamente y creando suprasignificaciones.

Por último, esta fuerza interpersonal que adquiere el lenguaje en la obra dramática se vincula, en primera instancia, con la carga apelativa del mismo ⁷, apelación que reconoce dos frentes, uno en el interior del contexto dramático (relaciones interpersonajes) y otro en el contexto extradramático (hacia el afuera del espectador). Iuri Lotman subraya también esta particularidad del hecho teatral: «el teatro —afirma— exige un destinatario dado en presencia y percibe las señales de éste». Más adelante agrega: «el lenguaje, como todos los restantes elementos teatrales, al entrar en la convención semiótica, adquiere significados complementarios a aquellos que tenía en la vida cotidiana, es decir, se satura de significados complejos», para concluir que, mientras en los actos de habla propiamente dichos el hablante sólo tiene en cuenta el oído y la percepción de su interlocutor/es, «en la escena la naturaleza del destinatario se vuelve doble» ⁸, la orientación del discurso apunta a dos órdenes diversos (el personaje de la escena y el público espectador de la sala). Esta característica supone también una particular codificación del discurso teatral.

ÁGUILA O SOL ⁹

Al enfrentarnos a esta obra dramática lo primero que advertimos es el alto valor informativo del «prólogo». En él, la autora, nos ubica muy concretamente en el tiempo y espacio de la historia: «los días que transcurrieron entre la llegada de los españoles a las costas del imperio mexicano hasta el asesinato del emperador mexicana, Moctezuma, en la capital imperial» (225). Si tenemos en cuenta que, según las *Cartas de Relación sobre el Descubrimiento y Conquista de Nueva España*, dirigidas por Hernán Cortés a Carlos V, el conquistador español entra en la ciudad de México-Tenochtitlán el día 8 de noviembre de 1519 y que Moctezuma II es asesinado a mediados del año 1520, la secuencia histórica de la pieza recubre el breve lapso de poco menos de un año.

En este mismo prólogo, Berman nos ofrece asimismo una precisa información acerca de sus «fuentes» ¹⁰: «las crónicas indígenas de los sucesos, recopilados por el maestro León Portilla en *La Visión de los Vencidos*», con lo cual nos instala definitivamente no sólo dentro del teatro «histórico», sino también en una perspectiva desde

⁷ Grinor Rojo afirma que «el funcionamiento dramático fuerza algunos cambios en el *organon* de la comunicación literaria» y enumera: «la minimización del papel del emisor», «el aumento de la importancia de la acción», «el aumento de la importancia del receptor» y «la intensificación de la carga apelativa del lenguaje, planteo éste cuyo estímulo se encuentra en Bühler, en el que insisten luego Kayser, Martínez Bonati y Villegas, y que desde otra esquina confirma Sartre cuando en una de sus conferencias de la década del cuarenta señala que el lenguaje dramático no está ahí para manifestar un estado de conciencia sino para expresar un voto, un compromiso, un repudio, un juicio moral o la defensa de los derechos propios y el desafío de los ajenos». Grinor ROJO, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid: Michay, 1985, p. 168.

⁸ Iuri LOTMAN, «Semiótica de la escena», *Criterios*, 21-24, I-1987, p. 59.

⁹ La numeración de las páginas corresponde en todos los casos a la siguiente edición: *Teatro de Sabina Berman*, México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

¹⁰ Keir Elam al desarrollar el modelo de comunicación teatral propuesto por Eco explica que «la fuente de información puede ser una idea en la mente de un hablante, un hecho, un estado de cosas». K. ELAM, *Semiotics of Theatre and Drama*, New York, Methuen, 1980.

la cual dichos sucesos históricos serán presentados. Esta toma de partido, que por una parte, nos lleva a anular toda pretensión de objetividad —requisito supuestamente indispensable para el rigor histórico—, no es más que una declaración de principios ya que lo que el texto nos va a plantear es un cuestionamiento crítico que pondrá en tela de juicio tanto el discurso de la historia oficial como la misma perspectiva de los conquistados, dejando sin resolver el enigma con una interpretación totalizante.

Berman pone también de manifiesto la extraordinaria «economía» que caracteriza al signo «teatro». Así, el hecho de que «los conquistadores estén representados únicamente por Cortés y un soldado, la Iglesia por un cura y el pueblo azteca por seis indios» habla claramente del proceso de semiotización que experimentan «los objetos y los cuerpos» —en términos de Elam. La sola presencia de éstos sobre un escenario los convierte en signos portadores de nuevos significados. En este mismo sentido, Sandra Messinger Cypess habla del «uso sinecdótico de los personajes»¹¹ en esta pieza de Berman. Nosotros creemos, sin embargo, que dicho tratamiento (el objeto al entrar en la convención semiótica deviene representativo de una clase) no es excluyente del signo «personaje». Empleando el mismo principio, la idea del transcurso temporal está plasmada kinésicamente, a través de un grupo de hombres y mujeres girando sobre sí mismos (239), la presencia de la canoa es sugerida a través de dos palos movidos como remos (234), el cañonazo que lanzan los españoles por un cuete (236), el caballo por dos actores doblados sobre sí mismos, los que luego se transforman en dos guerreros en la gran matanza del templo (245), dos espacios supuestamente distantes (Tlaxcala y Cholula) ocupan una distancia de pocos metros en el escenario (242), los muertos en combate renacen para encarnar a nuevos guerreros. Todo esto refuerza la idea de flexibilidad y capacidad de transformación del signo en el teatro. Quizá pueda considerarse dentro de este mismo aspecto la presencia de un «narrador» que relata como una voz en «off» los sucesos bélicos presentados esquemáticamente en la escena. La triple aparición del narrador obedece al propósito de augurar la catástrofe y al de referir episodios de naturaleza bélica, como las masacres de Cholula y Huitzilopochtli. Estos sucesos que refiere Berman son tomados fielmente de los relatos proporcionados por los informantes de Sahagún en el libro XII, cap. XVI del Códice Florentino. Si entendemos que los sucesos ahí narrados describen escenas que atentan contra el «decoro» aristotélico, su función se asimilaría a la del coro griego.

Por último, y esta aclaración resulta sumamente significativa para el objetivo propuesto en este trabajo, las palabras preliminares de Berman nos alertan acerca de un modo específico de construcción del texto dramático: «la obra se enfila en la tradición mexicana de la representación a base de signos y símbolos», advertencia que nos sitúa dentro de un tipo de construcción semiótica muy rica y compleja, según veremos más adelante.

EL LENGUAJE COMO SISTEMA DE SIGNOS

La noción fundamental que proporciona el enfoque semiótico del fenómeno teatral es la definición del teatro como macrosigno o signo completo, un auténtico

¹¹ Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 297.

sistema de sistemas sgnicos. Como señalábamos en la Introducción, en este trabajo partimos de un concepto de lenguaje en tanto sistema de signos, signos que pueden ser lingüísticos o no lingüísticos. A continuación trataremos de indagar el funcionamiento de estos sistemas en la obra que nos ocupa.

El personaje de Moctezuma es, ante todo, un personaje complejo por oposición al de Cortés, simplificado hasta la caricatura. El despotismo con que el emperador azteca dirigía su Imperio se manifiesta claramente en sus parlamentos: interrogaciones —«¿Qué opinan los magos? ¿Qué interpretan los adivinos» (232)— u órdenes hacia sus subalternos —«Traigan el tesoro del dios. Enciérrenlo (al desorejado). Llénenles joyas. Obséquienlos con las frutas más perfectas. Vengan agoreros. (...) Oigan, vean, presten atención (...) Y este guerrero cautivo, ábránle el pecho, sáquenle el corazón y ofrézcanse al sol en presencia de esos dioses» (233). Todos estos actos «ilocucionarios» tendrán sus respectivos efectos «perlocucionarios», efectos que nos son comunicados (en tanto lectores) a través de las acotaciones escénicas. El suyo es también el discurso del poder y éste lo ciega conduciéndolo por el camino de la necesidad.

En primer término, Moctezuma es un mal decodificador, malinterpreta los signos —augurios y premoniciones que anunciaban la llegada de los españoles: «un ejército de seres / brillantes / avanzar marchando» (231). León Portilla (1972: 19) consigna que «en el pensamiento de Motecuhzoma la espiga de fuego que apareció en el cielo, el templo que ardió por sí mismo, el agua que hirvió en medio del lago, las voces de una mujer que gritaba por la noche, las visiones de hombres que veían atropellándose montados en una especie de venados, todo ello parecía presagiar que era ya el momento, anunciado en los códices, del regreso de Quetzalcoatl y los dioses». En este sentido, el emperador mexica se aproxima al héroe trágico aristotélico¹².

En segundo término, Moctezuma acalla soberbiamente (pecado de «hybris» homérica) las dudas que lo asaltan. Una posible lectura del «Hombre de las dos cabezas» consiste, creemos, en entenderlo como una exteriorización del propio Moctezuma:

Una Cabeza: —«Y si los matamos y nos traían un sol blanco?».

Otra Cabeza: —«Y si nos matan y no traían más que cacahuetes?»

Moctezuma: —«Silencio» (234).

Pero también corresponde señalar que Moctezuma es presentado, al mismo tiempo, como un personaje capaz de reflexiones de orden metafísico y en sus discursos emplea intertextos clásicos greco-latinos: «Ingenuo es el que busca en este mundo inestable algo perpetuo» y más adelante: «Nada permanece para siempre. Venimos aquí a soñar, un tiempo breve nada más» (239) o «Ay, hermanos. De carne y hueso somos. De sustancia nada más».

Como contraparte, Hernán Cortés es un personaje ridículo. Sus actos de habla, como veremos inmediatamente también son parodiados. Una escena particularmente significativa es la del bautismo de Ixtlixuchitl. Volvamos por un momento a la teoría de los «*speech acts*» y recordemos que en una primera etapa, el filósofo inglés Austin, al tratar de distanciarse de las «emisiones constatativas», proponía una «emi-

¹² Para ARISTÓTELES la peripecia, es decir, el cambio de suerte en suerte contraria, debía estar provocada no por perversión sino por un gran error. *Poética*, Bs. As.: Emecé, 1977.

sión activa», centrándose en los usos verdaderamente ejecutivos del lenguaje; estos serían los actos performativos propiamente dichos, los que realizan actos sociales tales como sentenciar, declarar en matrimonio, bautizar, etc. En el contexto de *Águila o Sol* este poder activo del lenguaje también está vaciado de significado, está siendo atacado, socavado a través de procedimientos paródicos:

Cortés: —«Bravo (señalando) Hernando. Io Pater»

Y la Malinche traduce:

Malinche: —«Dice: Enhorabuena. Serás Hernando, de hoy en adelante. Cortés será tu padrino» (251).

El lenguaje deviene así un medio ineficaz no sólo para operar sobre la realidad (el ansiado hacer cosas con palabras) sino que emerge también como medio ineficaz de comunicación con el «otro». A través de la parodia y la sátira se socava el poder ejecutivo del lenguaje. Quizá, esta desconfianza acerca de la capacidad comunicativa del lenguaje se traduzca en la economía de palabras y en el refuerzo de las acciones. Y es en este contexto cuando adquiere pleno significado el «otro lingüístico» que no es ya más Moctezuma sino el propio Cortés.

EL «OTRO» LINGÜÍSTICO

El gran tema del teatro de Sabina Berman, el problema de la comunicación/incomunicación con el «otro», reviste en la obra que nos ocupa la problemática del «otro» lingüístico. La perspectiva de los vencidos se plasma claramente a través de la recepción de una lengua —la española— absolutamente ridiculizada, una suerte de «pastiche» que apela a anglicismos («what»), latinazgos («hispanus versus mexicanus»), italianismos («Oh, cuore mio»), mexicanismos («chaparro», «chingue») y repeticiones cacofónicas de tipo tipo. El empleo de un lenguaje así concebido, que parodia la totalidad de la tradición lingüística occidental, opera simultáneamente sobre los dos planos de la recepción: la relación interpersonajes (Cortés/Moctezuma, Cortés/indios) y la transacción más abarcadora: signo teatral/público espectador. Sandra M. Cypess señala los efectos que derivan de esta situación: «*it is ironic that la Malinche as translator is also required by the Spanish-speaking audience (...). By means of the lingüistic game, moreover, Berman encourages audience identification with the conquered Indians and not with the conquerors*»¹³.

En *Águila o Sol* conviven distintos códigos formales: inclusión de versos y tonadas de canciones, corridos cantados por mariachis, teatro de títeres y escenas del teatro callejero. Esta presencia de escenas del teatro dentro del teatro —sobre el escenario los personajes se convierten ocasionalmente en espectadores de otra representación— instala una cadena infinita de simulacros. Estas escenas se desarrollan en clave de humor, pero se trata de un humor ácido, corrosivo, que al tiempo que denuncia las rivalidades internas del Imperio mexica y la sumisión de algunos pueblos ante los blancos, habla de la instauración de una farsa de segundo grado

¹³ Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 297.

que sitúa a la pieza en un nivel deliberadamente alejado del referente real. Susan Wittig señala los efectos fundamentales del «metadrama»: «[it] invites us to see our sign systems, our communicative acts, as signs, as a way of framing the world to fit our understanding of it; they deny us the comfort of forgetting that our languages are a construct, and not a reality»¹⁴. Estas sucesivas mediaciones refuerzan la dimensión simbólica de la obra.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Si tuviéramos que caracterizar la concepción del lenguaje que recorre esta obra de Berman, tendríamos que vincularla con las más recientes teorías postestructuralistas. La insistencia en una concepción inestable del signo lingüístico, que no sólo considera arbitraria la relación significado/significante (concepto/imagen acústica) sino que cuestiona la relación misma entre el signo y su referente, nos habla de una pérdida de la confianza en todas las construcciones verbales, incluidos, naturalmente los documentos históricos. Convicción que nos habilita para considerar al discurso histórico no ya como una verdad incuestionable, dada de una vez y para siempre, sino como a un relato sujeto a alteraciones y abierto a toda interpretación posible. De aquí que la re-lectura de la historia fundacional mexicana que realiza Sabina Berman sea una dentro de las infinitas posibles.

Esta re-lectura y re-escritura de la historia colonial de México se realiza en base a un procedimiento fundamental: la inversión. Señalamos anteriormente uno de los niveles en los cuales dicho proceso de inversión se verifica: el plano lingüístico. El dominio de un léxico preciso y de expresión inteligible, de un razonamiento lúcido está asignado a los indios; mientras que la incongruencia lingüística, la expresión vulgar y grosera, a los españoles. Un segundo nivel queda definido por la oposición conciencia estética/crasa materialidad. Hicimos referencia en su momento a la categorización de Moctezuma por oposición a Cortés. Pero es en la escena del tesoro donde los conquistadores españoles adquieren plenamente sus rasgos de animalidad —anticipados ya por Yacotzin quien los llama «cerdos comedores de oro» (252) y por Texcatlipoca¹⁵: «Se van encima del oro alegres como monos» (248). «¿Van a fundir las estatuillas, los brazaletes, las orejeras, los vasos? ¿Todo con todo?», pregunta con alarma Moctezuma y Cortés responde fastidiado: «Ladrillos. Cuadros —como se debe: de oro» (257). La importancia central que tiene esta escena en la totalidad de la obra se advierte en el ejercicio de reforzamiento que supone la escena siguiente en la cual un anciano y una mujer comentan acerca de la repercusión de lo ya representado en la escena previa. La codicia ciega de los españoles los lleva a concluir: «No pueden ser dioses y si son dioses qué terror: son dioses cie-

¹⁴ Citado por Sandra MESSINGER CYPRESS, «Dramaturgia femenina y Transposición Histórica», *Alba de América*, 1989, p. 298.

¹⁵ Sumamente significativo es este personaje del «borracho» que junto con los cómicos callejeros constituyen la única voz que alerta sobre la vergonzosa sumisión de Moctezuma ante los blancos. Pero el disfraz de simple «borracho» oculta a una de las deidades más veneradas por los mexicanos: «Señor del Cielo y de la Tierra, fuente de vida, defensa y amparo del hombre, origen de todo poder y de toda felicidad, árbitro en las batallas, mano que regía lo presente, ojo que veía lo porvenir, misericordioso, fuerte, invisible como el aire e *impalpable como la noche*», *Nueva Enciclopedia Sopena*, Tomo V. Sabina Berman cierra el pasaje mencionado diciendo: «y se desvaneció en la noche» (248).

gos, tienen el corazón de piedra» (258). Aquí subyace la idea que, de alguna manera, recorre toda la pieza, la idea de que nada es sagrado ¹⁶. Y es precisamente a partir de este convencimiento, que persiste el efecto de ambigüedad hasta el final de la obra.

Aclaremos, sin embargo, que dicho procedimiento de «inversión» no supone que un elemento vaya a ocupar necesariamente el sitio del otro —cosa que resolvería el enigma pero anularía el efecto de ambigüedad—, significa sencillamente que se subvierte una ubicación históricamente aceptada. Con esto queremos indicar que ni los conquistadores ni los conquistados acceden a un indiscutido sitio de privilegio en la visión dramática de Berman; unos y otros son sencillamente desplazados de sus respectivos paradigmas históricos de predicación. Su función es la de descolocar —a través de la sátira que supone la ridiculización de Hernán Cortés pero también la miopía de Moctezuma, a través de la parodia a la tradición lingüística occidental y de la comicidad grotesca que recubre la totalidad de la obra— las piezas de un «rompecabezas» (término que parece agrandar a la dramaturgia mexicana) para que el lector/espectador las reubique asignándoles así un nuevo significado, construyendo un nuevo sentido, produciendo, en síntesis, una nueva semiosis.

¹⁶ León Portilla consigna «cuando [los indios] vieron su modo de comportarse, su codicia y su furia, forzados por la realidad, hubieron de cambiar su manera de pensar: los extranjeros no eran dioses, sino popolocas, es decir, bárbaros». En este mismo sentido, resulta interesante citar algunos versos de un «canto triste» o icnocuicatli referidos por los historiadores indígenas en los que leemos: «Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido, / Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad / y nos quedaba por herencia una red de agujeros (...) ¡Déjennos ya morir, déjennos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto!». Recordemos que la expresión «red de agujeros» haciendo referencia a la fragmentación de la memoria y de la realidad en sí misma, había sido reiteradamente empleada por varios personajes de otra obra de BERMAN, *Yankee* (antes Bill). Miguel LEÓN PORTILLA, *El reverso de la conquista*, México: Edit. Joaquín Mortiz, 1972, p. 21.