

Dialéctica de la luz y de la sombra en *El señor Presidente*

Francisca Noguero

El presente trabajo pretende demostrar que la oposición luz/sombra funciona como eje estructural en *El señor Presidente* del escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Los contrastes entre luces y sombras permiten descifrar algunas de las claves más significativas del texto, que reseñaremos a través de los diferentes epígrafes de nuestro análisis.

El juego de luces y sombras

La mayor parte de los episodios de la novela se desarrollan en la penumbra, iluminada débilmente a través de luces agonizantes, lámparas eléctricas o quinqués. Los acontecimientos que cumplen una función importante en el desarrollo de la trama se suceden en una completa oscuridad y están localizados en las cárceles, bastiones del mundo subterráneo en los que domina la voluntad del "señor presidente". Carlos Navarro comenta este hecho:

Ante todo, pintemos la tela de negro. La oscuridad constituye el fondo del cuadro. Comienza la novela de noche. En lo oscuro, el miedo desempeña un papel de verdugo sadista. El martirio de Mosco, la muerte del Pelele, la pesadilla de Genaro Rodas, el rapto de Camila Canales, la tortura de Niña Fedina, los encarcelamientos, la destrucción de Cara de Angel, en fin, toda escena de terror ocurre precisamente en lugares oscuros o semioscuros (NAVARRO, 1983: 157).

* Doctora en Filología Hispánica y profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Sevilla (España). Autora del libro "La trampa en la sonrisa (sátira en la narrativa de Augusto Monterroso)", ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, españolas e internacionales, sobre diversos temas de estudio, con marcada incidencia en el campo de la microficción.

Este hecho se refleja asimismo en la estructura estructural que presentan los capítulos. A la cena comienza de noche y termina con e

Los pordioseros se arrastraban por las calles del mercado, perdidos en la sombra de la catedral helada (...). La noche los rodea al mismo tiempo que a las estrellas (I: 9).

En esta escena ya se intuye la identidad entre la luz y las sombras. La catedral está helada y no tienen fin y la gente se encuentra perdido en un universo de pesadilla.

Empezaban a cantar los gallos (II: 19).

El Pelele huyó por las calles (...) sin tener sus gritos desaforados la respiración ni el sueño de los habitantes, igual que un espejo de la muerte, como desigual a la lucha que reanudarían al salir el sol (II: 20).

Sus pupilas se entristecieron a la luz de las Dormidas enredaderas salpicadas de flores invitaban a reposar bajo su sombra (III: 24).

El pequeño comercio de la ciudad cerró sus puertas en las primeras horas de la mañana (IX: 59).

Había pasado la noche y estaban bajo una especie de ensalmo, cuando la aurora abrió bajo la puerta su renglón de oro (IX: 60).

1 Citaremos el texto tomando como base la edición de *El señor Presidente* publicada en Madrid, Alianza Editorial, 1987.

2 En esta ocasión las sombras que rodean al Pelele parecen anunciar algún modo su muerte futura.

Una lechada de cal y pintura rosada fue el día en el horizonte, entre las cosas, bajo las puertas. (...) Y el aire botando el pelo negro de la noche, el pelo de los muertos, para tocarse con la peluca rubia (XII: 89).

Más tarde –ya pintaba el alba– la trasladaron al calabozo (XVI: 121).

El largo texto que sirve de colofón al capítulo XVIII repite significativamente y de forma anafórica el verbo “amanecía”:

Las praderas de sus ojos, húmedas de llanto, veían pintar la mañana con insospechada amargura. (...) Los pajaritos saludaban la aurora en los jardines de los parques públicos (...). Un concierto celestial de músicas trémulas subía al azul divino del amanecer, mientras despertaban las rosas (...). Amanecía... Los zopilotes se disputaban el cadáver de un gato a picotazos (...) Amanecía (...). Amanecía... (XVIII: 133-134).

Al marcharse el Mayor, Cara de Angel se tocó para saber si era el mismo que a tantos había empujado hacia la muerte, quien ahora, en el azul infrangible de la mañana, empujaba un hombre hacia la vida (XXV: 182).

La cabalgadura del general tonteaba en la poca luz del atardecer. (...) La noche traía la lengua fuera (XXVII: 191).

Al pintar el alba se despidieron en la frontera. Sobre la esmeralda del campo, sobre las montañas del bosque tupido que los pájaros convertían en cajas de música, y sobre las selvas pasaban las nubes con forma de lagarto llevando en los lomos tesoros de luz (XXVII: 201).

Todo sosegaba en el recalmón que precedió al cambio de la marea, menos los grillos húmedos de sal con pavesa de astro en los élitros, los reflejos de los faros, imperdibles perdidos en la oscuridad. (...) El reloj de la Comandancia dio una campanada. Tiritaron las arañas. La media, ahora que la aguja mayordoma estaba capoteando el cuarto para la medianoche (XXIX: 278).

El tren arrancó poco a poco. Un terroncito de alba se mojaba en el azul del mar. De entre las sombras fueron surgiendo las casas del poblado (...) (XXIX: 282).

En el tipo de estructura que define los restantes capítulos la escena comienza al amanecer y acaba completamente a oscuras:

Las seis de la mañana (XIII: 90).

Las calles iban apareciendo en la claridad huidiza del alba entre tejados y campos que trascendían a frescura de abril (XIV: 99).

Las calles alumbradas se ven más solas. La fondera salió con la candela que ardía ante la Virgen para seguirles los primeros pasos. El viento se la apagó. La llamita hizo movimiento de santiguada (XVII: 128).

Mas pronto se puso de rodillas –fluía bajo la puerta un reflejo pajizo– inclinándose adonde la luz del alba era reguero claro, a ras del suelo, con la rendija casi, para ver mejor el despojo de su pequeño. (...) Lo arrebató sin demora de la claridad (XXII: 152).

A todas se les había muerto aquella noche un hijo. Cuatro cirios ardían (XXII: 158).

Los episodios se desarrollan en la semioscuridad. A veces, los propios personajes intervienen para evitar la claridad, como ocurre en el capítulo XXI:

(Cara de Angel) entornó las cortinas de su habitación sin acabar de quitarse la camisa. Necesitaba dormir o, por lo menos, que el cuarto fingiera ignorar el día, ese día, constataba con rencor, que no podía ser otro más que ese mismo día (XXI: 146).

Los momentos de felicidad se asocian a la luz, mientras que aquéllos en los que los hombres se encuentran abatidos por el sufrimiento tienen como marco un escenario a oscuras. El único capítulo inundado de claridad, el número XXXIV, se denomina precisamente “Luz para ciegos”, y en él se presenta a Cara de Angel y Camila bajo un sol radiante, pendientes de su felicidad, completamente ajenos al futuro que les espera. Asimismo, cuando Camila recuerda a su familia, el marco de su infancia feliz se llena de luz:

¡Cuántas veces había jugado de niña en aquella puerta! ¡Cuántas otras, en tanto su papá y su tío Juan conversaba de sus asuntos, ya para despedirse, ella se había entretenido en mirar desde allí los aleros de las casas vecinas, recortados como lomos escamosos sobre el azul del cielo (XVIII: 131).

En contraposición, *El señor presidente* recalca que el ataque contra el general Canales y su familia deberá ser realizado de noche. La oscuridad y el Mal aparecen asociados de nuevo:

Te llamé, Miguel, para algo que me interesa que se arregle esta misma noche. (...) Corre a buscarlo (al general), cuéntale lo que sabes, y

aconséjale, como cosa tuya, que se escape esta misma noche (VI: 41).

El capítulo XXVIII, titulado "Habla en la sombra", se desarrolla en completa oscuridad. En él escuchamos la conversación de los presos, reducidos a voces sin identificar –denominadas por el narrador "Voz 1ª", "Voz 2ª" o "Voz nª"–, acosados por la ansiedad en una situación límite, ya que se encuentran en las antecámaras de la muerte. En este momento han perdido la capacidad de captar por los sentidos lo que les rodea. Solo pueden percibir la realidad que les impone el presidente, pues viven en un sub-mundo infernal inventado por el dictador.

Claroscuros

Encontramos un estupendo ejemplo del empleo de esta técnica en el párrafo que transcribimos a continuación, donde se juega continuamente con la presencia de luces y sombras:

Salieron de la cabaña sin apagar el fuego. Camino abierto a machetazos en la selva. Adelante se perdían las huellas de un tigre. Sombra. Luz. Sombra. Luz, costura de hojas. Atrás vieron arder la cabaña como un meteoro. Mediodía. Nubes inmóviles. Árboles inmóviles. Desesperación. Ceguera blanca. Piedras y más piedras. Insectos. Osamentas limpias, calientes, como ropa interior recién planchada. Fermentos. Revuelo de pajaritos aturcidos. Agua con sed. Trópico. Variación sin horas, igual al calor, igual siempre, siempre... (XXVII: 194).

La penumbra en que se desarrollan las escenas deforma el contorno de los objetos, ofreciendo imágenes distorsionadas de los mismos. Las luces eléctricas (focos, reflectores, farolas) confieren un aspecto siniestro a los recintos que iluminan:

El pequeño comercio de la ciudad cerraba sus puertas a primeras horas de la noche (...) Grupos de muchachos se divertían en las esquinas con los ronrones que, atraídos por la luz, revoloteaban alrededor de los focos eléctricos (IX: 59).

El caballero (...) esperaba a la puerta con el embozo hasta los ojos, bañado por la luz purpúrea del foco (XV: 169).

Alumbraban la calle las ventanas abiertas de otro burdel. (...) Apagábanse los ojos del alumbrado público y goteaban los tejados clavos de sereno para crucificar borrachos y reclavar féretros (XXV: 180).

En el siguiente párrafo se rastrea la influencia de las nuevas técnicas fotográficas, que los escritores cercanos al espíritu de las vanguardias –entre los que se cuenta Miguel Angel Asturias, gran aficionado a las manifestaciones artísticas visuales– acogieron con entusiasmo:

Un foco rojo alumbraba la calle en la puerta de casa. El Dulce Encanto. Parecía la pupila inflamada de una bestia. Hombres y piedras tomaban un tinte trágico. El misterio de las cámaras fotográficas. Los hombres llegaban a bañarse en aquella lumbrarada roja, como variolosos para que no les quedara la cicatriz. Exponían sus caras a la luz con vergüenza de que les vieran, como bebiendo sangre, y se volvían después a la luz de las calles, a la luz blanca del alumbrado municipal, a la luz clara de la lámpara hogareña con la molestia de haber velado la fotografía (XXII: 157).

La luz del fuego ilumina las escenas en bastantes ocasiones. En "Ojo de vidrio" las imágenes se alternan por el constante subir y bajar de la lámpara que Fedina alumbraba a su marido Genaro Rodas, lo que hace que Rodas haga un gesto de disgusto porque acaba de presenciar un crimen. Rodas hace buscar alternativamente la luz (para evitar el remordimiento) y las sombras (por sentirse culpable). Obsérvese el cuidado de Asturias en destacar la alternación del quinqué con el que se ilumina la escena:

En camión y despeinada, su esposa, Fedina de Rodas, alzó el brazo levantando la candela a la altura de la cabeza, para verle la cara (IX: 60).

Al entrar Genaro, bajó la candela... Frente al reloj plantó la luz para que viera el resplandor de la vergüenza a qué horas llegaba... (IX: 60).

No –contestó Genaro, pasando a la trastienda– que les servía de dormitorio con los ojos ocultos en el sombrero gancho– (IX: 60).

Rodas escondió la cara en la sombra que le bañaba la cuna de su hijo, y, de mal humor, se negó a oír lo que hablaba su mujer de los preparativos del bautizo, interpuso la mano entre la candela y sus ojos para apartar la luz, mas al instante se retiró sacudiéndola para limpiarse el reflejo de sangre que le pegaba los dedos (IX: 61).

Un ojo se le paseaba por los dedos de la mano derecha como una luz de lamparita eléctrica (IX: 62).

El ojo se hizo un ocho al pasar de la claridad a la tiniebla, luego tronó, parecía que se iba a estrellar con algo (IX: 63).

—El Portal! ¡El Portal! —gritó Genaro: ¡Sí! ¡Sí!
¡Luz! ¡Fósforos! ¡Luz! ¡Por vida tuya, por vida
tuya!— (IX: 63).

¿Estaría engasado... o qué? —se decía (Fedina), siguiendo con sus hermosas pupilas negras las palpitaciones de la llama— (IX: 63).

En los capítulos que narran la detención del general Canales la escena se ilumina exclusivamente a través de las mariposas de aceite ofrendadas a la Virgen de Chiquinquirá en la fonda "El Tus-Tep":

La única luz que alumbraba la estancia era la de la Virgen de Chiquinquirá. Cerca veíase un ramo de rosas de papel. Vásquez sopló la llama de la candela y le echó la zancadilla a la fondera. La imagen de la Virgen se borró en la sombra y por el suelo rodaron dos cuerpos hechos una trenza de ajos (XI: 72).

En la penumbra —por precaución no se encendió la luz eléctrica y seguía como única luz en la estancia la candela ofrecida a la virgen de Chiquinquirá— proyectaban los cuerpos de los descamisados sombras fantásticas, alargadas como gacelas en los muros de color de pasto seco, y las botellas parecían llamitas de colores en los estantes (XI: 76).

El candil de las ánimas moqueaba en el rincón más tenebroso de la estancia (XII: 86).

El favorito fijaba los ojos, alternativamente, en la hija del general y en la llama de la candela ofrecida a la Virgen de Chiquinquirá. El pensamiento de apagar la luz y hacer una que no sirve le negreaba en las pupilas. Un soplido y... suya por la razón o la fuerza (XII: 88).

Una candela ardía pegada al suelo delante de la Virgen de Chiquinquirá (XVII: 123).

El cansancio de la candela sin despabilar flotaba como la mirada de un miope. Cara de Angel se veía en aquella luz disminuido en su personalidad, medio enfermo, y miraba a Camila más pálida, más sola y más chula que nunca en su trajecito color limón (XVII: 126).

Las calles alumbradas se ven más solas. La fondera salió con la candela que ardía ante la Virgen para seguirles los primeros pasos. El viento se la apagó. La llamita hizo movimiento de santiguada (XVII: 128).

El siguiente párrafo presenta con gran plasticidad la realidad deformada por la luz de un quinqué:

La sentencia, redactada y escrita de antemano, tenía algo de inmenso junto a los simples

ejecutores, junto a los que iban a echar el fierro, muñecos de oro y de cecina que bañaba de arriba abajo la diarrea del quinqué; junto a los pordioseros de ojos de sapo y sombra de culebra, que manchaban de lunas negras el piso naranja (XXIX: 214).

Debido a esta singular iluminación personas y objetos se convierten en sombras. Así, Cara de Angel encuentra "las sombras color de aguacate de los policías" (XI: 73); los soldados son definidos como "tres bestias negras" que quebraron las fuerzas de Fedina (XVI: 119) y de Genaro se comenta que se hallaba "perdido como una sombra en la oscuridad de la trastienda" (XI: 60).

Expresionismo y cubismo: hacia una nueva utilización de la luz

El Expresionismo, tendencia artística fundamental en el primer tercio de nuestro siglo, impuso la sensibilidad del artista a la representación del mundo exterior. El autor expresionista deformaba deliberadamente la realidad en aras de una acentuación de los valores significantes. Esta corriente artística, que tuvo gran desarrollo en el cine alemán de la década de los veinte, reflejaba los estados de ánimo de los personajes recurriendo al simbolismo de las formas, distorsionadas a conciencia. La expresividad se apoyaba en los elementos plásticos —decorado, luces, trajes, maquillajes— y en la interpretación de los actores. Las obras recreaban ambientes extraños e inquietantes. Se impuso una nueva utilización de la luz de los focos, los reflectores y el fuego. Existen claras coincidencias entre la estética del cine expresionista y *El señor Presidente*. El blanco y negro del cine de la época se plasma en la obra que analizamos. El maquillaje resalta la palidez cadavérica de los personajes negativos, vestidos siempre de negro (Caligari, Nosferatu y El Golem junto a los policías y *El Señor Presidente* en la obra que comentamos), y las heroínas cinematográficas remiten con sus rasgos inocentes y virginales a Camila.

También se advierten coincidencias entre la obra de Asturias y las creaciones expresionistas del grupo *Die Brücke*, conocidas a partir de 1905. Los componentes de este cenáculo pictórico destacaron con intensidad las siluetas reflejadas en el lienzo, empleando masas cromáticas en las que se privilegiaron los tonos oscuros. Con sus realizaciones plasmaron la angustia del hombre moderno, su dimensión atormentada y la abyección de una sociedad podrida, que motivó de algún modo el inicio de la Guerras Mundiales. El proyecto expresionista es, por consiguiente, paralelo al de Asturias en *El señor Presidente*, donde se pretende reflejar la situación del pueblo bajo la

dictadura. También se puede observar la influencia del arte cubista en la novela. La idea del tiempo inmóvil y eterno es característica del cubismo, de moda en el momento en que Asturias comenzó a escribir obra. En *El señor Presidente* se aprecia este concepto del tiempo, así como el rasgo cubista de la multiplicación de los puntos de vista, pues la narración se realiza a través de la focalización alternativa entre unos diez personajes.

Relación miedo-oscuridad

Carlos Navarro ha subrayado que en la oscuridad los personajes de *El señor Presidente* se encuentran inmersos en un pavoroso vacío donde los órganos sensoriales aparecen reprimidos y paradójicamente hipersensibles. Por su interés transcribimos su extenso comentario:

*La falta de luz produce siempre un estado psicológico propicio para el terror. Al perder la visión de los objetos familiares con los cuales identificamos y aun comprobamos el hecho de nuestras existencias, entramos de pronto en una terrible incertidumbre de los desconocido. ... Si entramos en lo oscuro, con la expectación previa de algún peligro, la ansiedad suele intensificarse en miedo, en terror. Asimismo, la tristeza, el dolor, el sufrimiento o cualquier otra condición adversa se agudiza con la ausencia de luz. Pero en la oscuridad de **El señor Presidente** hay todavía mucho más. Ella no sólo elimina la percepción visual, sino que también interrumpe la función de las restantes vías sensorias. Podría considerarse como una sinestesia inversa o negativa, donde lo negro, la ausencia total de colores, también figura como ausencia absoluta de sensaciones auditivas, táctiles, olfatorias y aun aquellas relativas al paladar. De ese modo, el miedo producido por la oscuridad se agudiza extremadamente y se expande hasta invadir todos los sentidos. Si un sitio oscuro nos infunde miedo, este otro despoblado de sonidos, olores y objetos palpables conocidos produce en nosotros un terror de verdadero espanto. Esta oscuridad psicológica es la que pinta el fondo de nuestro cuadro (NAVARRO, 1983: 158-159).*

Los personajes de la novela agudizan sus sentidos para percibir los objetos que los circundan. En el capítulo I, los mendigos prisioneros no ven ni oyen nada. Pero de pronto el chirrido oxidado de las bisagras atraviesa el silencio y aparece la sombra del verdugo. Aguzados por el miedo, los sentidos multiplican su poder de captación, convergiendo en el chirrido

de tal forma que este sonido se oye, se ve, se huele, se toca e incluso se saborea. El terror se materializa en objetos bien determinados. En el capítulo II los porcos encerrados buscan "*alrededor de ellos su inseparable costal de provisiones*" (II: 15), único apoyo psicológico ante su situación desesperada. Al entrar el personaje del Mosco en la celda, los cerrojos sueñan como "*dientes de lobo*" (II: 15), imagen que materializa el miedo colectivo. Los mendigos lloran atormentados por la oscuridad "*que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos*" (II: 15), y en la negrura de la celda, sólo oyen el llanto de sus compañeros. En un alarde del más puro expresionismo la oscuridad se presenta como algo tangible, que deforma los rostros de los esbirros del presidente y potencia que la voz del auditor sea captada por el hombre torturado como "*chorro de sangre en el oído*" (II: 18). Las palabras remiten onomatopéyicamente a las ideas fundamentales de angustia y dolor. Es el caso, por ejemplo, del gerundio "*rajándose*" (II: 16), que denota el chirrido de las bisagras e intensifica la sensación de tortura. En el capítulo III el oligofrénico que mata por accidente al coronel Pinales Sonriente se refugia en un basurero. Allí es atacado por una bandada de zopilotes que lo hacen caer por un barranco en un estado de semiinconsciencia. Se produce entonces la noche absoluta de sus sentidos, captada en la expresión "*las lucen apuñalan en la sombra*" (III: 22). En el capítulo IX el policía Genaro Rodas, afectado por el asesinato del Pelele, que acaba de presenciar, se refugia en su habitación y en la sombra que baña la cuna de su hijo. No advierte siquiera la voz de su mujer por hallarse "*perdido en subterráneos, rodeado de murciélagos por la penumbra*" (IX: 62). La niña Fedina es encarcelada en el XVI por sospecharse su complicidad en la fuga del general Canales. En la oscuridad de la celda escucha el apagado murmullo de las reclusas. Ante el fin que le anuncian —irá a parar al prostíbulo local— cierra los ojos, intentando olvidar el cielo negro que por el ventanuco le muestra estrellas como "*lobo de dientes*" (XVI: 113). La sombra le aprieta la garganta y los brazos se le hacen cada vez más largos, perdiendo la consciencia y llegando así a la oscuridad de los sentidos (XVI: 114).

Carlos Navarro destaca que todas las escenas de terror se desarrollan conforme al mismo patrón. Primero se produce la oscuridad total de los sentidos; luego, la atención extremada a las percepciones sensoriales, intensificada por la ansiedad; la ausencia de elementos que no se relacionen con el miedo; después, la visión, el olor, el sonido, el sabor, el contacto repentino; finalmente, las sinestesias y las distorsiones subsiguientes. La oscuridad de los sentidos propicia el recurso a la corriente de conciencia narrativa. Así, en el capítulo II las pesadillas de los mendigos

...tienen lugar durante la noche, y en el XXI Cara de Angel salta a la cama buscando el alivio del sueño en una habitación que oscurece voluntariamente.

El mundo como purgatorio-infierno

En "Miguel Angel Asturias: realidad y fantasía", Seymour Menton desarrolla la idea de que *El señor Presidente* recrea un infierno-purgatorio de carácter alegórico (MENTON, 1983: 174). Sólo así se entiende el párrafo que abre la novela, donde el dictador aparece como Luzbel, príncipe de las tinieblas. De acuerdo con el estereotipo de Lucifer, *El señor Presidente* viste rigurosamente de luto. Se asocia a divinidades negativas como el Satanás cristiano y Tohil, el dios maya del fuego. Así, el capítulo XXXVII presenta una visión directa de la ofrenda de sacrificios humanos a Tohil. Los sonidos de los tambores y la alusión al purgatorio refuerzan las connotaciones de terror de la primera página, reflejando asimismo la coexistencia de las más diversas tradiciones religiosas en Guatemala. Mientras *El señor Presidente*, como dueño todopoderoso de la luz, es denominado Lucifer, a Miguel Cara de Angel se le puede considerar "el Angel caído". El favorito del *Presidente*, del que se repite continuamente que "era bello y malo como Satán", mezcla en su personalidad las luces y las sombras. Como híbrido del Bien (blanco) y el Mal (negro), se lo describe vestido de gris. Al final del texto desciende literalmente a las entrañas de la tierra, pues es encerrado por el presidente en su calabozo más oscuro y profundo.

Ofrecemos algunos ejemplos de esta polaridad cromática que manifiesta el texto desde sus inicios. El dictador aparece siempre de negro —"El Presidente vestía, como siempre, de luto riguroso: Negros los zapatos, negros los trajes, negra la corbata, negro el sombrero que nunca se quitaba..." (VI: 39)— frente al color blanco que se asocia con la figura virginal de Camila, un ángel en la tierra —"Cara de Angel sintió que su esposa tiritaba en el fondo de sus franelas blancas —tiritaba pero no de frío; no de lo que tiritaba la gente, de lo que tiritan los ángeles..." (XXXIV: 245)—. Como síntesis de estos dos polos Cara de Angel queda determinado por el color gris y por la indefinición de sus rasgos, "tez de dorado mármol, cabellos rubios, boca pequeña y aire de mujer en violento contraste con la negrura de sus ojos varoniles. Vestía de gris. Su traje, a la luz del crepúsculo, se veía como una nube" (IV: 29).

El Lucifer/presidente domina el mundo infernal, por lo que las víctimas del diablo son considerados nuevos Cristos en la Tierra. De este modo los gritos del Pelele van cambiando de repetir "erre, erre" a "I-N-R-Idiota" (III: 22). El resto de los personajes también contribuyen a recrear este ambiente dantesco. Los vigilantes, prostitutas y policías aparecen retratados con tintes diabólicos. La mayor parte de la acción se desenvuelve en la oscuridad de la noche o de los calabozos, pero sólo en la última frase del libro se revela el carácter alegórico del texto, cuando la madre del estudiante pide la intervención divina por el pueblo, descrito como "benditas ánimas del Purgatorio..." (Epílogo: 298).

En definitiva, hemos observado en las páginas precedentes el papel fundamental que juegan luces y sombras en *El señor Presidente*. Ambos principios, en oposición dialéctica, enriquecen desde un punto de vista semiótico las lecturas del texto. Sirva como broche a nuestra reflexión el párrafo que abre la novela, en el que se percibe claramente la rivalidad mantenida por los dos conceptos en ese interregno infernal que conforma los territorios gobernados por la dictadura:

¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de oídos persistía el rumor de las campanas a la oración, maldoblesar de la luz en la sombra, de la sombra en la luz. ¡Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ¡Alumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre, Luzbel de piedralumbre! ¡Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra..., alumbra..., alumbra, lumbre de alumbra..., alumbra, alumbre...! (I: 9).

Bibliografía citada

- Miguel Angel ASTURIAS (1987), *El señor Presidente*, Madrid, Alianza.
- Seymour MENTON: "Miguel Angel Asturias: realidad y fantasía", en *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, Helmy Giacomán ed., Madrid, Taurus, 1983, 170-186.
- Carlos NAVARRO (1983), "La hipotiposis del miedo en *El señor presidente*", en *Homenaje a Miguel Angel Asturias*, Helmy Giacomán ed., Madrid, Taurus, 1983, 155-168.