

LA SEMIOSIS TEATRAL DE *EL SEÑOR PRESIDENTE*¹

Margarita Rojas G.
Universidad Nacional
Costa Rica

En este trabajo se trata de demostrar que en la novela *El señor Presidente* del escritor guatemalteco Miguel Angel Asturias, la forma del contenido semántico está articulada por el lenguaje dramático, sus elementos y símbolos. Esta estructuración hace corresponder teatro y dictadura en la medida en que en ambos hay una inversión, de la realidad y de la justicia social; en el texto, se trataría de una ficción desarrollada en la oscuridad. La existencia de un guión dramático al cual están sujetos los actores en una representación no les permite desarrollar una acción espontánea o independiente: así, en la vida bajo un régimen totalitario, los destinos individuales no son el resultado de decisiones propias. El mundo resulta de esta manera un gran teatro y, en consecuencia, con esta metáfora del mundo como un gran teatro, se identificaría una consecuencia ética de la novela: esta se finalmente podría leerse también como un llamamiento para recuperar el sentido correcto de las cosas.

El lenguaje dramático da forma a la novela en todos los niveles textuales: en la diégesis -- tiempo, espacio, acontecimientos y personajes--, en el discurso e incluso en el nivel del relato, es decir, el texto materialmente se despliega en realidad como un escenario. Por la obligatoria brevedad de la exposición y la necesidad de concentrar la exposición en una idea, no se expondrán la relación entre el teatro y el sueño, entre el teatro y el demonio ni los alcances intertextuales de esta hipótesis, que se han presentado en otros trabajos.

Veamos primero cómo el nivel del discurso revela la presencia constante de un lenguaje y

¹ Este artículo es una reelaboración de: «*El señor Presidente: el teatro de un demonio escondido*», publicado en la revista *Taller de Letras* (P. Universidad Católica de Chile) 31 (2002), 125-139; la ponencia presentada en el Congreso «Un siècle de Miguel Angel Asturias, un siglo 1899-1999» organizado por la Universidad de Toulouse-Le Mirail y la Universidad de Poitiers, Francia, en mayo de 1999, y en un subcapítulo del libro de la autora y Flora Ovaes, *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana* (Costa Rica, Universidad Nacional, 2000).

una visión dramáticos para narrar los acontecimientos. Algo que se ha analizado bastante se refiere a la importancia de lo verbal sobre lo narrativo: los intertextos, las canciones, el estilo que agrupa la escritura automática y las onomatopeyas, las jitanjáforas, la relación de todo esto con el surrealismo, etc.. Podríamos pensar que se trata de un texto que indica explícitamente su carácter lingüístico*

Pero, además, el predominio de lo verbal en el discurso del narrador se revela de otras formas. Cuando se narran algunos acontecimientos, el lenguaje del narrador revela una isotopía teatral, por ejemplo, en el asesinato del Pelele, menciona que "Rodas asistía a la escena sin movimiento", y que "Al primer disparo el Pelele se desplomó por la gradería de piedra. Otro disparo puso fin a la obra"; finalmente, "nadie vio nada" (72). Cuando Camila supone que Miguel está a salvo, el narrador refiere sus pensamientos: "Ahora comprendo por qué no me ha escrito y hay que seguir haciendo la comedia. El papel de la mujer abandonada que va en busca del que la abandonó, ciega de celos" (397) y luego, cuando le niegan el pasaporte, "movió los labios de arriba abajo, de abajo arriba ensayando a repetir las palabras como si hubiera entendido mal" (398).

La isotopía teatral también se muestra en el discurso cuando, al referirse a un personaje, el narrador lo hace como si se tratara de un actor que se introduce en un escenario: "Cara de Angel asomó por el teatro a toda prisa" (99), "De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero" (76), [Fedina] "asomó al corredor que no sabía de ella" (124), "El carricoche del Auditor de Guerra asomó a la esquina de casa del licenciado Abel Carvajal" (134), "El dueño del espejo apareció por el espejo manoseando desesperadamente" (145), [El Auditor de Guerra] "Al sacar los ojos del pocillo (...) vio asomar por la única puerta de su escritorio a la sirvienta" (185), [Miguel cuando entra al despacho del presidente:] "Al asomar a la puerta vio un bosque de botellas" (318). En el nivel de la diégesis, lo anterior hace que los distintos espacios se configuren como partes de un gran escenario*

En el capítulo titulado «Habla en la sombra» el acercamiento al lenguaje teatral ocurre de otra manera, porque desaparece la voz del narrador casi por completo y sólo se presentan los diálogos, las voces de los presos que conversan en las sombras de la celda, como si se tratara de

diálogos dramáticos.

Otro rasgo que señala la presencia determinante del lenguaje dramático se refiere a los nombres de los personajes. En el teatro, los actores son, a la vez, personas y personajes, poseen dos identidades, una de las cuales encubre la otra. En *El señor Presidente* casi todos tienen dos nombres y de algunos no se sabe el verdadero --"Cara de Angel oyó el nombre de la esposa de don Juan, pero no recuerda haber dicho el suyo" (148)--, empezando por el protagonista, Miguel *Cara de Angel* y el dictador; las prostitutas de *El dulce encanto* --"Casi todas tenían apodo" (227)--, los mendigos --*Pelele, Viuda, Mosco, Patahueca, Lulo, Don Juan de la leva cuta, Ricardo el Tocador, Pereque, Chica-miona*--; José Parrales Sonriente alias *El hombre de la mulita*, Lucio Vázquez alias *Terciopelo*, el general Eusebio Canales alias *Chamarrita*; la *Masacuata*, Chon *Diente de Oro*, el profesor de inglés, *Tícher*.

En el plano de los personajes, hay uno que, si bien está vinculado marginalmente con la historia principal, resulta clave para confirmar la hipótesis del teatro. Se trata del titiritero Benjamín, que resulta testigo del asesinato del Pelele ("De repente abrióse una puerta en el Portal del Señor y como ratón asomó el titiritero", 76).

El desarrollo del juicio militar contra Carvajal va revelando a este la falsedad del proceso, como si se tratara de un trágico acto teatral: "Y cuanto sucedió en seguida fue para Carvajal un sueño, mitad rito, mitad comedia bufá. El era el principal actor y los miraba a todos desde el columpio de la muerte, sobrecogido por el vacío enemigo que le rodeaba" (293-294).

El guión, escrito de antemano, hace inútiles las gestiones de la esposa para impedir la injusta ejecución; de los catorce pordioseros utilizados como supuestos testigos del asesinato del coronel, el único que se resiste a la mascarada, irónica paradoja, es el ciego, quien mantiene la verdad y termina por ello asesinado en la cárcel.

El teatro resulta convocado también en *El señor Presidente* por el tipo predominante de acontecimientos. El primer acontecimiento de la novela, que desata la ira del dictador, ocurre por la emisión de una palabra, un acto de naturaleza lingüística. También el texto inicial y el final se relacionan con el mundo verbal al subrayar el aspecto discursivo mediante las invocaciones a

Luzbel primero, y el cierre con las tres repeticiones del *Kyrie eleison*.

A partir del asesinato del amigo del dictador se teje una compleja red de apresamientos, torturas, separaciones y muertes, de gente generalmente inocente. Estos resultan involucrados a veces incluso sin lograr enterarse del motivo de la relación, como ingenuos espectadores de un desconocido drama, incluido el favorito del dictador, el intocable Cara de Angel. Pero siempre es mediante recursos verbales --porque el teatro es palabra-- como el tirano envuelve, de modo inexorable, los destinos individuales de los habitantes de la ciudad. Como la muerte del coronel Pinales, también la del padre de Camila y la de Cara de Angel son causadas por informaciones --falsas-- que hace difundir el tirano. Este gobierna mediante bandos, decretos, noticias falsas, juicios simulados y la gente se relaciona con él por medio de anónimos, cartas y solicitudes escritas. Canales cae en desgracia con el tirano por una frase; al igual que Cara de Angel, muere al recibir una información, falsa; este último y Camila, desafiando el orden del dictador, como modernos Romeo y Julieta, finalmente sucumben por una falsa información: Miguel muere creyendo que ella lo traicionó y ella cree que él la abandonó.

Los acontecimientos de las dos primeras partes de *El señor Presidente* transcurren durante siete días pero, en vez de la génesis de un Autor divino, se trata de la obra de destrucción de un Autor maligno, igualmente todopoderoso, ubicuo e invisible. Al igual que en el teatro, en la dictadura la realidad se invierte y se convierte en una ficción desarrollada bajo el auspicio de la oscuridad. Se trata de una ficción hecha realidad, en la que la vida resulta tan inverosímil que parece un sueño: la gente no lo percibe porque, como en el teatro, el mundo se invierte sumergido en el caos de las tinieblas, que es también el del no sentido. Allí tras el escenario, tras el tinglado que no se alcanza a vislumbrar, se esconde el verdadero director y autor del guión fuera del cual nadie puede actuar pues su poder abarca toda extensión posible. Los habitantes del mundo que gobierna el dictador son sus colaboradores y los demás, ignorantes de la precariedad de su existencia. El guión dramático no permite a los actores ni a los espectadores seguir una acción espontánea o independiente pues los destinos individuales no son el resultado de decisiones propias. La tragedia se manifiesta cuando algunos empiezan a sufrir las consecuencias de la ira y

las manipulaciones del tirano.

Otros detalles de la historia marcan el espacio como un escenario teatral: en muchas ocasiones distintos personajes observan las acciones como si fueran espectadores escondidos tras los telones del teatro. Así sucede con Camila en la casa familiar, que "espiaba escondida en el cortinaje" a los amigos que conversaban con su padre por la ventana y cuando desaparece su esposo, espera al cartero oculta tras las cortinas (393). Algo semejante ocurre con Cara de Angel durante la cena con el presidente, este desaparece "por una puerta azotándose las espaldas con los cortinajes que separó al pasar" (355), y Miguel reaparece detrás de las cortinas donde se había escondido cuando el tirano se había quedado solo con las mujeres: "Cara de Angel había permanecido oculto en una cortina a espaldas de su esposa; todos le vieron salir del escondite" (355). Durante la captura de Fedina Lucio Vázquez "volaba ojo desde la puerta de *El tust-tep* y luego con la fondera se quedan "espiando por las rendijas lo que pasaba en la calle" (128-129). Cuando Cara de Angel busca la ayuda de la familia de Camila, una de las tías "seguía la visita detrás de una mampara" (147); el ejemplo más trágico, quizás, es el del doble de Miguel: "Un individuo con la cara disimulada en un pañuelo surgió de la sombra, alto como Cara de Angel, pálido como Cara Angel, medio rubio como Cara de Angel; apropióse de lo que el sargento arrancaba al verdadero Cara de Angel (...) y desapareció en seguida" (385-386).

Asomarse, aparecer, salir de, son todas expresiones que construyen un espacio intermedio, que articula un adentro y un afuera. Algunos ejemplos son las puertas, las ventanas y, sobre todo, el Portal del Señor¹. De esta estructura forma parte también el ojo, frontera entre el exterior y el interior individual. Así, el ojo y las cejas forman una especie de umbral para la visión de Miguel: "Por una ventana abierta de par en par entre sus cejas negras distinguía una fogata encendida" (373-374).

Muchas son las referencias a la mirada, los espejos, los ojos, que lógicamente refuerzan la idea del texto como espectáculo teatral. Uno pocos ejemplos: los personajes se distinguen, además del color de sus ropas, por el color de sus ojos: Miguel los tiene negros, Camila verdes y el Presidente "de excrecencias color de yema de huevo" (321). Después del asesinato del Pelele, en el

capítulo titulado «Ojo de vidrio», a uno de sus verdugos lo persigue la alucinación de un ojo; la Chabelona pierde sus ojos después del rapto de Camila --aunque ella, en la doble oscuridad de la locura y la ceguera cree que se trata de un juego.

El capítulo titulado Camila es tal vez el que más abunda en referencias al tema de la mirada. Se trata de una compleja progresión que comienza cuando ella se contempla en el espejo; aburrida por los límites de su vida familiar, se entretiene mirando las fotos del álbum familiar y por la ventana espía a algunos que pasan por la casa. De estas contemplaciones pasa a la visión del mar que, como le ocurre con la gente, lo reconoce por haberlo ya visto en las fotografías. Finalmente, el viaje al mar abre a la joven Camila el mundo del erotismo y, con este, la pone en contacto con el cine y de aquí el texto realiza una asociación con la oscuridad y la sexualidad. Este es el capítulo en que se narra el traslado de Camila a *El tus-tep*, donde se establece una equivalencia entre luz/oscuridad y religiosidad/sexo².

La oposición luz/tinieblas está estrechamente ligada con la temporalidad y en esta novela los acontecimientos decisivos de la historia y los personajes se vinculan de modo determinante con la noche, tiempo en que ocurren tanto el primer hecho narrado (la preparación de los mendigos para dormir), como la acción desencadenante de la serie de asesinatos de la historia (el asesinato del coronel Parrales) y el suceso final (la llegada del estudiante a su casa a la hora del rosario). Lo mismo sucede con el asesinato del padre del doctor Barreño, la huida del Pelele, el rapto de Camila y la huida del general Canales, la búsqueda de asilo por parte de Camila donde sus tíos, las torturas de los pordioseros y Fedina, la pesquisa de Farfán por Miguel, el fusilamiento de Carvajal, la revelación de la verdad por parte del tirano a su ayudante, la cena del presidente y, finalmente, la captura del protagonista, quien vive sus últimos días en la profundidad de una celda a la que "la luz llegaba de veintidós en veintidós horas".

En numerosas ocasiones se destaca que los acontecimientos ocurren durante el momento de transición entre la claridad y la oscuridad, el amanecer o el atardecer, bajo una luz grisácea³. Si se examina en qué momento de la historia y en relación con cuáles personajes aparece la luz y con cuáles la oscuridad, se notará que la luz [--al contrario de lo propuesto por Gerald Martin⁴--] se

vincula con los servidores de la dictadura mientras que los seres inocentes, al estar en la oscuridad, no logran ver: los presos están "atormentados por la oscuridad, que sentían que no se les iba a despegar más de los ojos", y "las caras de los antropófagos [los policías], iluminadas como faroles, avanzaban por las tinieblas" (19); los mendigos aparecen "apañuscados en la sombra" (21); también el estudiante y el sacristán: "respondió el sacristán, buscando en las tinieblas la cara del que le hablaba" (19). Cuando los policías interrogan a los mendigos, los pasan a una habitación en la que "un quinqué mechudo alumbraba la estancia (...) Su débil luz parecía alumbrar a través de lentes de agua" (21). Se trata, pues, de una inversión de los valores asociados tradicionalmente a la luz y las tinieblas (luz = ficción/oscuridad = realidad), derivada de la estructuración teatral de todos los planos del texto: durante el espectáculo teatral la representación, realidad inventada, se desarrolla y, sobre todo, se ve en las tablas iluminadas, desde la zona de la realidad que permanece a oscuras.

El Portal del Señor, que ofrece el título del primer capítulo, constituye asimismo el espacio que inaugura y concluye la acción de la novela: al inicio y el final del texto se abre y desaparece como el gran escenario de un teatro, donde van a sucederse los acontecimientos. Estos también se estructuran según el mismo principio pues la historia central, la de Cara de Angel y Camila no empieza en el primer capítulo ni termina en el último, sino que está antecedida y seguida por la de los mendigos, el estudiante y el sacristán. En el «Epílogo» reaparecen el estudiante y el sacristán cuando los presos están demoliendo el Portal, en una suerte de inversión del inicio; así, los primeros capítulos y el último funcionan como una especie de marco, se disponen alrededor de la parte central a la manera de un escenario teatral.

Esta estructuración invierte, como un espejo, ambas partes: el portal, intacto al principio, aparece derruido al final; a la invocación a Luzbel se opone el rosario del final; el protagonismo inconsciente del Pelele es sustituido por el del estudiante, consciente; el grito del coronel se refleja a su vez en la aparición de la madre del estudiante. La primera parte y la última constituyen entonces, materialmente, el *portal* del texto y la novela entera se configura así como un gran teatro de palabras.

El texto vincula la dinámica entre la realidad y la ficción mezcla de lo visual y lo verbal, favorece la inversión de luz y sombra y de lo real y lo ficticio. Como explica Iuri Lotman, la inversión operada en el teatro se relaciona con la estructura en dos partes del espacio teatral, una de las cuales, "desde el punto de vista del espectador (...) deja de existir" porque, gracias a la oscuridad, "todo lo que está fuera del escenario desaparece" y así, la "auténtica realidad se vuelve invisible y deja el lugar a la ilusoria de la acción escénica" (53). De este modo se constituye una semiótica teatral específica, según la cual lo representado es lo real, la acción que sucede gracias a seres vivos frente a la realidad "apagada" de los espectadores mudos y pasivos, es decir, inexistentes.

En la novela también se invierten los comportamientos o las percepciones: como resultado de su experiencia, el titiritero Benjamín inventa un mecanismo para hacer llorar los títeres pero, para su sorpresa, obtiene una respuesta inversa de parte de los niños. Al final de la historia, el titiritero enloquece y así recuerda al gracioso o al loco del teatro barroco, como expone Maravall, encargado el primero de poner a luz las cosas como se muestran en su desbarajuste moral y social, símbolo el segundo del desconcierto por la felicidad y el trastocamiento de seres y cosas del mundo⁵.

La inversión mayor ocurre en relación con Cara de Angel. Por un lado, es visto como un ángel, tanto por un leñador en el basurero como por una anciana cuando él la ayuda en la cárcel y Camila ríe cuando se entera de la muerte de su padre⁶. Por otro lado, el protagonista y el Dictador se relacionan de forma invertida con el arcángel Miguel y Lucifer. El primero, en palabras del narrador "bello y malo como Satán", resulta la antítesis perfecta del arcángel. La frase "Miguel Cara de Angel" es anagrama del nombre del que expulsó o encadenó a Lucifer en el Infierno; además, su nombre, como el del Demonio, no puede mencionarse sin invocarlo. Si bien al principio de la historia Cara de Angel forma parte del ser diabólico al constituir el brazo derecho del tirano, debido al amor se transforma positivamente e invierte esa relación al morir, con el dolor por el objeto de su deseo en la oscuridad de su celda número diecisiete, tal como Lucifer cuando se separó de Dios y quedó reducido a las profundidades del Averno, de acuerdo con una de las

leyendas de su creación. Allí, el peor dolor que sufre Luzbel por su desobediencia es la ausencia de Dios, del cual lo único que permanece es el eco de las últimas duras palabras. De esta forma, el Infierno significa "la terrible soledad de la separación del ser amado"⁷.

Para los espectadores de este teatro escondido, lo real es tan inverosímil que creen estar en un sueño y confunden a los servidores del Mal con ángeles. El enfrentamiento con la verdad, en cambio, puede conducir a la muerte, como sucede a Miguel Cara de Angel; al aislamiento, como ocurre a Camila, o a la locura, como en el caso del titiritero, la Chabelona y Fedina. La presencia del sueño y el teatro como inversión de la realidad recuerda también otro motivo del barroco español, el del mundo al revés: lo representado, lo que parece falso o producto de una ficción, aunque oculto, deviene real, y la realidad --el espacio del espectador--, se anula por las tinieblas.

El significante de la novela adopta la forma del espacio que la inaugura, el Portal del Señor, en medio de la sombra que proyecta la catedral helada: el texto construye un mundo cerrado, a semejanza de un gran tablado en el que van a escenificarse los trágicos acontecimientos que todos actuarán o verán, sin saberlo, cual marionetas del titiritero enloquecido. Los muñecos no poseen voz propia pues esta proviene de su amo; hasta que, obligados por la fatalidad, algunos terminan involucrados y se convierten en actores de su propio drama. Así ocurre cuando uno decide atravesar el límite preestablecido y entra en el escenario de la vida. Inmenso teatro en cuyo lunetario, desde la oscuridad de su ignorancia, los espectadores ingenuos contemplan la actuación en el escenario de los que juegan momentáneamente un papel. Entonces, las opciones son claras y al mismo tiempo trágicas: o se está en el público, ignorante espectador del drama e incapaz de maniobrar los hilos de los marionetas, o se trabaja para el gran titiritero tras bambalinas. Si alguno entra a escena sin ser llamado o actúa fuera del libreto termina sometido al gran director, invisible pero omnipresente. Los espectadores seguirán viendo al revés la tragedia de la vida pues el teatro es apariencia, inversión. Este último aspecto confirma que *El señor Presidente* es la primera gran novela latinoamericana del siglo XX con una conciencia, podríamos decir, semiótica de la realidad.*

Referencias bibliográficas

- Asturias, Miguel Angel, *El señor Presidente*, 12a. edición: San José, Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1994.
- Brown, James W., «A topology of dread: espacial oppositions in *El señor Presidente*», en *Romanische Forschungen* (Frankfurt, Alemania) 98-314 (1986) 341-352.
- Campion, Daniel: «Eye of Glass, Eye of Truth: Surrealism in *El señor Presidente*», *Hispanic Journal* (Indiana, EE.UU.) 3-1 (1981) 123-135.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (1969) 5a. edición en español: Barcelona, Herder, 1995.
- Cheymol, Marc, «Miguel Angel Asturias dans le Paris des "annes folles"», Francia: Presses Universitaires de Grenoble, 1987, 195-210.
- Goiç, Cedomil, *Historia de la novela hispanoamericana*, Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, 190-198.
- Godwin, Malcolm, *Angels. An endangered species*, EE.UU.: Simon and Schuster, 1990.
- Himmelblau, Jack: «Chronologic Deployment of Fictional Events in Miguel Angel Asturias's *El señor Presidente*», *Hispanic Journal* (Indiana, EE.UU.) 12-2 (1991) 181-209.
- Lotman, Iuri M., «Semiótica de la escena» (1980) traducción al español de Rinaldo Acosta, *Criterios* (La Habana) 21-24 (1987-1988) 53-77.
- Maravall, José, *La cultura del barroco* (1975) 3a. edición: Barcelona, Ariel, 1983.
- Martin, Gerald, «*El señor Presidente*: una lectura contextual» en Miguel Angel Asturias, *El señor Presidente*, edición crítica de las obras completas, México: Klincksieck-Fondo de Cultura Económica, 1978, LXXXV-CXXXIX.
- Marco, Joaquín, «*El señor Presidente* de Miguel Angel Asturias» en *Literatura hispanoamericana: del modernismo a nuestros días*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, 67-81.
- Mejía González, José y Arturo Taracena Arriola, «Sábado de gloria, fuente literaria de *El señor Presidente*» en *Identidades y producciones culturales en América Latina*, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1996, 449-475.
- Noguerol Jiménez, Francisca, «Novelas del dictador: un descenso a los infiernos», *Texto crítico* (Universidad de Veracruz, México) II-2 (1996) 163-171.
- Osorio, Nelson, «Lenguaje narrativo y estructura significativa de *El señor Presidente*», *Escritura* (Caracas) III-516 (1978) 99-156.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas, «El escenario de los sueños: el teatro en Asturias, Borges y Bioy Casares», ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Instituto Tecnológico de Costa Rica, noviembre de 1999, en prensa.
- Ovares, Flora y Margarita Rojas, *El sello del ángel. Ensayos sobre literatura centroamericana*, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional, 2000.
- Ramírez Caro, Jorge, «Lo erótico y la subversión de lo político y lo religioso en *El señor Presidente*», *VIII Congreso Costarricense de Filología, Lingüística y Literatura*, San José, Universidad de Costa Rica, 2000, 257-261.
- Ramírez Caro, Jorge, «La impotencia de Dios y la función subvertidora de lo erótico», *Identidad centroamericana* (Costa Rica) V-5 (2000) 55-70.
- Rojas, Margarita, «El señor Presidente: el demonio, el teatro y el mundo invertido», ponencia presentada en el Coloquio *Un siècle de Miguel Angel Asturias - un siglo 1899-1999*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Université de Poitiers, mayo 1999.
- Rojas, Margarita y Flora Ovares, «Alejo Carpentier: el Gran Teatro de la Historia», ponencia presentada en el VIII Congreso de Filología, Lingüística y Literatura, Instituto Tecnológico de Costa Rica, noviembre de 1999, en prensa.
- Shakespeare, William, *Romeo y Julieta*, edición de Brian Gibbons, The Arden Shakespeare, Inglaterra: Thomas Nelson and Sons, Ltd., 1997.
- Taube, Karl, *Mitos aztecas y mayas* (1993) edición en español: Madrid, Ediciones Akal, 1996.
- Ubersfeld, Anne, *Semiótica teatral* (1977) edición en español: Madrid, Cátedra, 1989.

NOTAS

1. Para Brown la principal oposición espacial es *ciudad/no ciudad*, que se concreta en antítesis como adentro/afuera, luz/oscuridad, espacio real/espacio mítico, actores míticos/actores humanos, bueno/malo. Mientras las calles,

generalmente en la oscuridad, son el lugar de mendigos, reos y otros seres desprotegidos, las casas son refugios, y sus ventanas y puertas funcionan como fronteras entre el afuera y el adentro, 341-352.

2. "La única luz que alumbraba la estancia ardía delante de una imagen de la Virgen de Chiquinquirá. Cerca veíase un ramo de rosas de papel. Vázquez 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" (99). Ramírez Caro se refiere a la equivalencia entre luz/oscuridad y religiosidad/erotismo al subrayar que la pareja Vázquez-Masacuata se relacionan con la oscuridad y lo mundano-erótico, mientras que Cara de Angel y Camila con la luz y lo religioso-sagrado.

3. Entre muchos, el primer asesinato: "Una fuerza ciega acababa de quitar la vida al coronel José Parrales Sonriente, alias *El hombre de la mulita*. Estaba amaneciendo" (15); el asesinato del ciego: "La policía sacó a botar el cuerpo del Mosco en una carreta de basuras que se alejó con dirección al cementerio. Empezaban a cantar los gallos" (24); la huída del Pelele: "Atardeció. Cielo verde. Campo verde. En los cuarteles sonaban los clarines de las seis, resabio de tribu alerta, de plaza medieval sitiada (...) La luz de los garitos apuñalaba en la sombra" (27-28).

4. Martín sostiene que la oposición predominante es sombra/luz pero asocia la primera al Dictador y la segunda al amor, el bien, la conciencia, CXVIII-CXIX.

5. José Antonio Maravall, 390-396.

6. "Trenzó las manos para romper algo y rompió a reír con las mandíbulas trabadas y el llanto detenido en los ojos verdes. Una carreta de agua pasó por la calle; lagrimeaba el grifo y los botes de metal reían" (362).

7. Malcolm Godwin, 98.