

1 01057

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DEL POSGRADO

LA DICTADURA COMO PERSONAJE LITERARIO EN LA
OBRA *EL GRAN BURUNDÚN-BURUNDÁ HA MUERTO* DE
JORGE ZALAMEA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN
LETRAS LATINOAMERICANAS PRESENTA

MA. CATALINA RAMÍREZ BONILLA

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. ADRIANA SANDOVAL LARA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2002



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para concluir los estudios de maestría y elaborar la presente tesis fui favorecida con una beca de la DGAPA, durante doce meses, dentro del Programa de Apoyos para la Superación del Personal Académico de la UNAM. Agradezco a las autoridades del Colegio de Ciencias y Humanidades su respaldo para la obtención de dicho apoyo, en especial al Lic. Ramón Paredes Pérez, Director del CCH Vallejo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A la memoria de mis padres:
don Juan y doña Sata

A los profesores:

Dra. Adriana Sandoval Lara por su apoyo
como Directora de esta tesis.

Dra. Paciencia Ontañón, Dra. Beatriz
Garza Cuarón y Maestro José Luis Ibáñez
porque me enseñaron nuevas formas de
abordar el texto literario

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	1
I. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN.	5
1. La dictadura en América Latina.	5
2. La situación de violencia en Colombia.	9
3. Jorge Zalamea y su producción literaria.	15
II. ANÁLISIS DE <i>EL GRAN BURUNDÚN-BURUNDÁ HA MUERTO.</i>	31
1. La historia	
a) Nivel de las acciones	31
b) Nivel ético	37
c) Nivel simbólico	48
2. El discurso	64
a) El lenguaje: recursos retóricos	67
- Los epígrafes	69
- La onomatopeya	70
- La aliteración	71
- La repetición	72
- La adjetivación	74
- La enumeración	76
- El símil	78
- Metáfora y alegoría	78
- La prosopopeya	79
- La ironía	80
b) Intertextualidad	84
III. CONCLUSIONES	97
BIBLIOGRAFÍA	10

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PRESENTACIÓN

Toda obra literaria es en el fondo una gran metáfora. Lo suyo es lo metafórico y lo simbólico, el llevar más allá el sentido inmediato y directo de las palabras

Arturo Souto
El lenguaje literario

El presente trabajo tiene como propósito analizar la obra *El Gran Burundún Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea para descubrir lo que expresa y lo que sugiere sobre el fenómeno de la dictadura, como forma de sometimiento y violencia.

La dictadura se arraiga en Latinoamérica durante las décadas de los sesenta y setenta, época en que llega a alcanzar matices tan peculiares que ha sido tema de innumerables escritores para dar a conocer su visión del fenómeno.

Surge así la novela de los dictadores y la dictadura en América Latina para expresar por medio de la literatura una preocupación social, porque como señala Mario Vargas Llosa: “la misión de la literatura es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en constante agitación de sí mismos; su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes y nocivas”¹

El gran Burundú-Burundá ha muerto es el relato satírico de la historia de un dictador, su mecánica para ascender al poder y la espectacularidad de su funeral. Su autor, Jorge Zalamea,

¹ Citado por César Moreno en *América Latina en su literatura. México, Siglo XXI Edit*, 1972, p. 414.



originario de Colombia, pertenece a ese grupo de escritores latinoamericanos que, a decir de Mario Benedetti, utilizan sus ensayos o sus ficciones para “que la gente abra los ojos”; fundamenta lo anterior en el hecho de que los escritores saben que cuando un suceso importante ocurre en su país o en el extranjero, la gente acude a ellos debido a que quienes “podrían iluminarla, o están corrompidos (como en el caso de los políticos) o hablan y escriben (como en el caso de los técnicos propiamente dichos: los ecónomos, los sociólogos, los antropólogos, los psicólogos) un lenguaje demasiado especializado, demasiado esotérico”²

Los objetivos propuestos en este trabajo son analizar *El gran Burundú-Burundá ha muerto* para identificar los recursos con que el autor construye un personaje literario que resume las características de la dictadura en una época y en un área cultural específica

Para alcanzar estos objetivos se analizará la obra en dos partes: la **historia** y el **discurso**. Dentro de la historia se explorarán tres niveles o momentos de comunicación entre el autor y el lector

Como primer paso del análisis para descifrar y entender la obra, se verá el nivel de las acciones, con el propósito de conocer el argumento y definir el tema

En segundo lugar se explorará el nivel moral o ético para reconocer valores, virtudes, vicios, transgresiones, tentaciones, elecciones, etc. de los personajes para ver qué actitud moral o ética representan al relacionarse consigo mismos y con los otros

² Mario Benedetti *Letras del continente mestizo*. Montevideo, Arca (Col. Ensayo y testimonio) 1974, p 10

En tercer lugar, se analizará el nivel simbólico para descubrir lo que expresa la obra (denotación) y lo que sugiere (connotación); puesto que en el texto literario existen elementos metafóricos y simbólicos que requieren ser descifrados e interpretados para encontrar su contenido oculto o latente. Lo anterior, para ver qué representa el Gran Burundú-Burundá, qué es lo que lo hace trascender como personaje, qué es lo que lo convierte en símbolo y qué significado tiene.

En la parte correspondiente al discurso se estudiará el aspecto lingüístico de la obra, así como los antecedentes e influencias literarias en el estilo del autor

Para conocer el conjunto de presupuestos que condicionan las circunstancias en que el autor construye su obra –realidad histórica-, en la parte primera de este trabajo se hace una breve referencia al contexto de producción de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, porque el conocimiento del contexto de una obra, como señala Helena Beristáin³, exige su ubicación dentro de la sociedad en que se produce, para apreciar las ideas y sentimientos que el autor recibe de su entorno, ya que el texto literario está vinculado en su creación, emisión y recepción a un contexto ideológico y estético, que determina la eficacia de su contenido a la aceptación del destinatario o lector.

La parte contextual está subdividida en tres apartados. El primero hace referencia a lo que es la dictadura y los rasgos que adquiere en América Latina.

El segundo apartado hace referencia a los sucesos más sobresalientes que afectaron la vida política, social y cultural de Colombia en la época en que se produjo la obra.

³ Helena Beristáin, *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1986

El tercer apartado contiene datos biográficos de Jorge Zalamea, para percatarnos de su formación cultural e ideológica, su desempeño profesional y otras características de su personalidad que pudieran ayudar a comprender el carácter y comportamiento de los personajes de la obra motivo de análisis.

I. CONTEXTO DE PRODUCCIÓN

1. La dictadura en América Latina

En su sentido vulgar, la dictadura es lo opuesto a la democracia e implica el poder ilimitado de una persona o un grupo sobre el Estado. Para efectos prácticos, consideramos que “la dictadura es un régimen de excepción que, por circunstancias particulares, se ejerce bajo el control de una sola persona, lo cual significa que el poder de los gobernantes sobre los gobernados no tiene restricción alguna, porque las garantías fundamentales se encuentran abolidas”⁴.

En América Latina la dictadura adquiere matices muy peculiares debido al abismo entre las constituciones escritas y su aplicación en la realidad, como lo destaca Pablo González Casanova: “cada ciudadano adquiere el hábito de comparar el modelo “ortodoxo” con la realidad “pagana” en la cual vive [. . .] Mientras en Europa los modelos teóricos y legislativos son el resultado de un contacto directo, creador, entre la experiencia y el pensamiento político y legislativo, de donde resultan instrumentos y técnicas propios, en nuestros países la creación tiene como mediador un pensar ajeno del que nos apropiamos por imitación”⁵. De aquí que lo contenido en nuestras constituciones quede como letra muerta; un ideal inaccesible que sólo sirve para henchir de retórica a los gobernantes y llenar de amargura a la oposición.

La fragilidad del estado de derecho, como señala Alain Rouquié⁶, resulta manifiesta en toda la historia de la democracia en América Latina, debido a la precariedad con que están

⁴ *Diccionario Unesco de Ciencias Sociales*, Tomo II, Planeta-Agostini, 1975, p 708.

⁵ Pablo González Casanova *La democracia en México*, México, Era, 1969, p 15.

⁶ Alain Rouquié. “Dictadores, militares y legitimidad en América Latina” en *Crítica y Utopía*, núm. 5, Buenos Aires, septiembre de 1981, p 14.

aseguradas las libertades fundamentales. Son escasos los países donde el acceso al poder es resultado de una competencia abierta y libre.

Desde las guerras de independencia los estudiosos de la política se han preguntado si las instituciones democráticas y representativas se adaptan a las sociedades latinoamericanas. Varios ensayistas de fines del siglo XIX aprobaban la existencia del "gendarme necesario" y del "cesarismo democrático" de los tiranos benévolos, inspirándose en las cartas de Simón Bolívar, quien en 1815 escribía:

Las instituciones perfectamente representativas no se adecuan a nuestro carácter, costumbres y luces actuales [...], y así como Venezuela ha sido la República americana que más se ha adelantado en sus instituciones políticas, también ha sido el más claro ejemplo de la ineficacia de la forma demócrata y federal para nuestros nacientes estados [...] los sistemas populares, lejos de sernos favorables, temo mucho que vengan a ser nuestra ruina [...] Los estados americanos han menester de los cuidados de gobiernos paternos.⁷

Muchos politólogos consideran que en Latinoamérica la dictadura no es precisamente un gobierno autoritario o arbitrario, sino un sistema político en el cual los gobernados no tienen la posibilidad de apartar del poder a los gobernantes por medio de procedimientos institucionalizados. Las sociedades de América Latina, como apunta Rouquié, a pesar de la adopción de los modelos legislativos venidos de Europa o de América del Norte, experimentan serios problemas de legitimidad y de la falta de procedimientos apegados a las instituciones políticas.

⁷ Simón Bolívar. "Carta de Jamaica" en *Antología general*, México, SEP/UNAM, 1982, (col Clásicos americanos) p 131-132.

Desde el punto de vista de la cultura política, las dictaduras son un fenómeno casi continental del despotismo caprichoso de los “patriarcas” que han adquirido su lugar en la memoria colectiva de los pueblos, como lo tienen en la literatura más representativa del tema: *El señor presidente*, *El recurso del método*, *Yo el supremo*, *El otoño del patriarca* y otras novelas en las que se muestran a las dictaduras paradigmáticas que han llevado el poder personal a su grado máximo de eficacia y opresión.

Se trata de dictaduras más o menos paternalistas, como las llama Ángel Rama⁸, de hacendados elevados a la primera magistratura y que durante decenios dirigieron sus países como lo hacían con sus propiedades; o de militares que trataban de trasladar la configuración del cuartel a las formas de convivencia social; o incluso de aquellos profesionales protectores y guías de la voluntad popular que se mantuvieron en el poder contra toda deducción lógica de los analistas políticos, que han visto en esta manifestación del poder un atentado a la razón y a la civilización

En su libro *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, Adriana Sandoval⁹ señala como las más representativas del tema las novelas *Tirano Banderas* de Ramón del Valle Inclán, en la que se identifican personajes de la historia de Hispanoamérica como Porfirio Díaz y Álvaro Obregón; *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, basada en las figuras de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles; *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias, enfocada a la personalidad de Manuel Estrada Cabrera; *El recurso del*

⁸ Ángel Rama. *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, (Col. Testimonios del Fondo), 1976.

⁹ Adriana Sandoval. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México, UNAM, 1989, p.230.

método de Alejo Carpentier, que contiene la filiación de la mayoría de los dictadores latinoamericanos; *Yo el supremo* de Augusto Roa Bárcenas, basada en José Gaspar Rodríguez de Francia; y *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez en la que se reconocen a todos los dictadores latinoamericanos.

Vemos, pues, cómo la investigación sobre los dictadores en Latinoamérica, además de los estudios sociológicos, políticos y económicos que ha suscitado, ha sido el detonador del ciclo de las grandes novelas que han servido para la revisión de la historia y la literatura de las distintas regiones en que se han producido.

2. La situación de violencia en Colombia

En Colombia se da una coyuntura que divide tajantemente su historia contemporánea en dos etapas: el 9 de abril de 1948, cuando el asesinato del líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán ocasiona la más cruenta revuelta que vino a cambiar el destino de esa república, que se había distinguido por su estilo democrático y su desarrollo intelectual.

Antes del llamado *bogotazo*, Colombia se ufana por ser uno de los países hispanoamericanos de espíritu civilista, cuya tradición se remontaba a la Gran Colombia; un país donde no prosperó el caudillismo porque siempre se había opuesto a la dictadura. Presidentes, intelectuales, gramáticos, filólogos, poetas, juristas y periodistas le imprimieron un sello democrático que la hicieron aparecer como uno de los modelos de la democracia en América Latina.

La muerte de Gaitán produjo un proceso de persecución a los liberales; estos huyen a las montañas o a los llanos y se organizan en bandas armadas. Se desata la guerra civil.

Javier Ocampo López¹⁰ señala que en 1949 Laureano Gómez triunfa en las elecciones para presidente del período 1950-1954, y al asumir el cargo instaura un régimen dictatorial y reprime a la oposición. Se suscita entonces la primera ola de violencia en Colombia. Estalla la guerra civil y para imponer el orden, Gómez inicia una campaña de pacificación con la llamada "policía chulavita", que estimula aún más la violencia y se convierte en parte de ella.

¹⁰Javier Ocampo López. *Las ideologías en la historia contemporánea de Colombia*, México, UNAM (Centro de Estudios Latinoamericanos, Fac. de Filosofía y Letras), 1972, p.61

En el primer año de su mandato, Gómez se retira por problemas de salud y deja en el cargo a Roberto Urdaneta Arbeláez. Gómez regresa al poder en 1953 y en el día de su retorno, el general Gustavo Rojas Pinilla da un golpe de Estado y asume el poder hasta 1957.

El suceso trágico que marca el parteaguas en la historia de Colombia tiene inmediatas repercusiones literarias. Surge una tradición de escritura que se inicia como testimonio y que con el tiempo logra consolidarse como una posibilidad estética. Aparecen las obras que Bogdan Piotrowski¹¹ considera las primeras novelas de la violencia.

Durante la década de los cincuenta se inicia el ciclo de la literatura de la violencia con obras que tienen todavía mucho de crónicas y recuentos de muertos y masacres; entre estas obras se encuentran: *El 9 de abril* (1951) de Pedro Gómez Correa, *Viernes 9* (1953) de Ignacio Gómez Dávila y *El Monstruo* (1955) de Carlos H. Pareja, que relatan la violencia de los tiempos del gobierno de Gómez y Urdaneta.

Poco a poco los escritores van dejando de tematizar los hechos y asumen la violencia como un fenómeno complejo y diverso. Aparecen obras con estructura, construcción de personajes y procedimientos narrativos más elaborados, como es el caso de *El Cristo de espaldas* (1952) de Eduardo Caballero Calderón, que relata las relaciones antagónicas, crímenes y presiones que viven los habitantes en uno de los pueblos boyacenses habitado, en la parte de arriba, por los conservadores y en la de abajo, por los liberales.

En *El día del odio* (1951) su autor, José Osorio Lizarazo, aunque ubica la acción en Bogotá, crea un protagonista ficticio, representativo de las olas de inmigración del campo a la ciudad.

¹¹ Bogdan Piotrowski. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*, Bogotá, Inst. Caro y Cuervo, 1988 (Cuadernos del seminario Andrés Bello).

La atención de la obra se centra en la red de relaciones sociales y económicas que existían en la capital de Colombia, así como las condiciones políticas que propiciaron el asesinato de Gaitán y la masacre del 9 de abril. En el episodio final de *El día del odio* se reconstruye el fatídico suceso de la muerte del líder en medio del caos, la destrucción, los incendios, las matanzas y las protestas.

En *Viento seco*, Daniel Caicedo refiere la masacre de la Casa Liberal en Cali. El protagonista huye de su finca en Ceilán, ante la persecución; llega a Cali, se entera de la muerte de su mujer en la Casa Liberal y entra a la guerrilla. Con la trayectoria del héroe, Caicedo aplica a la narración novelesca la real geografía de la violencia.

Dos de los libros de narrativa mejor documentados sobre la violencia son *Cóndores no entierran todos los días* (1972) de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Años de Fuga* (1979) de Plinio Apuleyo Mendoza. El primero hace una remembranza del asesinato de Gaitán; el segundo hace referencia a los lugares que conforman la geografía de la violencia en esos años.

Piotrowski señala que poco tiempo después de la elección de Laureano Gómez a la presidencia, se da el fenómeno de los “pájaros”: una organización de asesinos que impone el terror. Uno de esos famosos “pájaros” es León María Lozano, el protagonista de *Cóndores no entierran todos los días*. Según Germán Guzmán Campos, los “pájaros”:

Integran una cofradía, una mafia de desconcertante eficacia letal. Es inconcreto, gaseoso, esencialmente ciudadano en los comienzos. Primero opera sólo en forma individual, con rapidez increíble, sin dejar huellas. Su grupo cuenta con automotores, y ‘flotas’ de carros comprometidos en la depredación, con choferes cómplices en el crimen, patrocinadores del despojo. Se señala a la víctima, que cae infaliblemente.¹²

¹² *Ibidem*, p 83

La obra más importante de esta etapa es, sin duda, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea en la que se alude a la entrega del poder por parte de Laureano Gómez a Urdaneta Arbeláez. Zalamea denuncia tanto la dirección del presidente como la complicidad de las instituciones en los crímenes que llevaron al país a una situación de desastre. Esta literatura de la dictadura en Colombia, iniciada por Zalamea, será perfeccionada más adelante por Gabriel García Márquez.

Otras obras de primer orden que aluden a la violencia de finales de los cincuenta y década de los sesenta son *Marea de ratas* (1960) de Arturo Echeverry Mejía; *La mala hora* (1962) de Gabriel García Márquez y *El día señalado* (1964) de Manuel Mejía Vallejo.

A medida que la historia de los cincuenta avanza, la violencia cambia de modalidad y de espacios. A la violencia partidista de la época en que aparece *El Gran Burundún* sigue la violencia guerrillera de los sesenta y setenta, y luego la del narcotráfico de los años ochenta y noventa; modalidades que aunque no corresponden ya al contexto de la obra motivo de estudio, es necesario hacer una breve alusión para concluir el apartado de la situación de violencia en Colombia y percatarnos de sus repercusiones literarias.

El problema de la violencia propicia el desplazamiento de la población rural a las grandes ciudades, la cual, al establecerse en otros lugares no menos sangrientos e implacables donde imperan la delincuencia, los grupos de autodefensa o milicias populares y la policía viene a engrosar las filas de desplazados creando extensas periferias degradadas de las cuales, como

señala Pablo Montoya¹³, salen los futuros agentes del terrorismo, del secuestro, del tráfico de drogas y del asesinato a sueldo.

Esa violencia sistemática en que se vive, además de las obvias repercusiones sociales, políticas y económicas, estimula la producción de la narrativa de la violencia e inaugura el ciclo de la literatura de testimonio y reflexión sociológica, en la que discurren los sicarios, las madres de los sicarios, los sacerdotes de los barrios y los enemigos de los sicarios, a través de relatos en los que se retrata la mentalidad del matón juvenil que considera al trabajo de asesinar por dinero al servicio del narcotráfico, como la única posibilidad de ser, por un momento, el protagonista de una sociedad que no ha querido poner los ojos en la juventud marginada.

La nueva narrativa colombiana refleja esta otra etapa histórica de violencia, con la recreación de personajes convertidos en máquinas de matar que, como dice Pablo Montoya, se encomiendan a la Virgen, le prenden veladoras y rezan plegarias para consumir sus felonías sin ningún problema; que odian al padre ausente, que aman a una madre omnipresente, considerada todavía como lo más sagrado porque “madre no hay sino una, papá puede ser cualquier hijueputa”¹⁴

Dentro del ciclo de la literatura de testimonio y reflexión sociológica sobresale *La virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, en la que el autor denuncia como el origen de la violencia a los políticos y a las familias que gobiernan al país desde tiempos inmemoriales; maldice al clero y al mismo Dios por permitir tanta injusticia; increpa a los pobres por su participación

¹³Pablo Montoya “La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana” en *Estudios de literatura colombiana*, Bogotá, enero-junio de 1999, núm 4

¹⁴ *Ibidem* p 3

en la propagación de la violencia e insulta al gobierno por su irresponsabilidad con la ciudadanía

La característica fundamental de esta literatura, según Piotrowski, es el verismo; pareciera que la inventiva literaria fuera nula en comparación con la desgarradora realidad. Los argumentos de las obras que incluyen como temas la tanatomía, sus antecedentes y sus consecuencias, hacen que la imaginación del lector se quiebre ante la tragedia trasladada por la escritura y lo lleven a plantearse, quiérase o no, la patética pregunta: “¿Hasta dónde puede llegar la podredumbre y derrota de una nación?”¹⁵ La historia nos dará la respuesta.

¹⁵ *Ibidem*, p 121

3. Jorge Zalamea y su producción literaria

En este apartado sólo se esbozarán los datos biográficos más importantes de Zalamea, porque no es propósito de la presente tesis hacer una monografía del autor.

Jorge Zalamea Borda nace en Bogotá, Colombia, el 8 de marzo de 1905 y muere el 10 de mayo de 1969. A los dieciséis años debuta como crítico teatral en *El Espectador*, luego comienza a publicar cuentos y reseñas en la revista *Cromos*. Toma parte en las tertulias del grupo “Los Nuevos” quienes publican, entre junio y septiembre de 1925, la revista del mismo nombre, en la cual colabora toda una generación de escritores con la intención de renovar la literatura y la política nacional “Zalamea es el más joven del grupo y se le recuerda como un mozo seguro de sus intereses, con apariencia soberbia debido a su combatividad y manera directa e inmediata de responder a lo que le parece injusto”¹⁶.

El movimiento de “Los Nuevos” corresponde aproximadamente a la década de 1920 a 1930 y forman parte de ese grupo que integra a poetas, periodistas, políticos y hombres públicos, además de Zalamea, José Umaña Bernal, Juan Lozano y Lozano, Luis Vidales, Alberto Ángel Montoya, Alberto Lleras Camargo, Rafael Maya, Carlos López Narváez, Germán Pardo García, Ciro Mendía, Luis Tejada, Germán Arciniegas, Eliseo Arango, José Mar, Manuel García Herreros y León de Greiff, entre otros. La propuesta de “Los Nuevos” es la expresión libre y honrada del pensamiento; afirman su deseo de crear un nuevo sentimiento de solidaridad humana. Como movimiento renovador “Los Nuevos” van en contra de la concepción mecánica de la vida, buscan la restauración de los principios morales que hacen del hombre un ser creador. Su proyección pretende ideales estéticos y políticos. A nivel

¹⁶ Gino Luque Cavallazzi. “Zalamea Borda, Jorge” en *Gran Enciclopedia de Colombia, Biografías-círculo de Lectores*, <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-b/biogcircu/zalajorg.htm>, 5 de enero de 2001

literario, no rompen totalmente con el Modernismo, pero incorporan elementos que dejan atrás los moldes tradicionales de la preceptiva literaria. Fernando Ayala Poveda resume las características del grupo:

La rebeldía futurista, la deshumanización abstraccionista, la incoherencia dadaísta, el desparpajo creacionista, la síntesis ultraísta, el comunizante surrealismo, fue el sello de su personal modalidad: humorismo, sarcasmo, sinfónica orquestación, parnasiana melodía, romántica finura, amorosa elegancia, clásica armonía, poemática sublimidad, religiosidad y sugerencia, vigor y emotividad.¹⁷

En 1926, Zalamea se une a una compañía de comediantes y viaja por Centroamérica; en Costa Rica publica su primera pieza teatral, *El regreso de Eva* (1927). De esta obra se hablará más adelante

Entre 1928 y 1933 recorre España, Francia e Inglaterra; es miembro de la legación colombiana en Madrid y vicecónsul en Londres, desde donde redacta una carta abierta a Alberto Lleras y Francisco Umaña Bernal titulada "De Jorge Zalamea a la juventud colombiana". En esta carta, Zalamea acusa a su generación de abandonar el papel crítico y fiscalizador que le corresponde en la actividad política del país, al claudicar ante el poder que le ofrecen generaciones ya caducas

De regreso a Colombia, ocupa altos cargos en el Ministerio de Educación y es director de la Comisión de Cultura Aldeana; mientras desempeña este último cargo, redacta el ensayo "*El departamento de Nariño: esquema para una interpretación sociológica*".

¹⁷ Fernando Ayala Poveda *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Educar Editores, 1989, p. 149.

De 1937 a 1938 ocupa el cargo de Secretario General de la Presidencia de la República, y su ejercicio se ve reflejado en el informe "*La industria nacional*".

Cuando el gobierno de Alfonso López Pumarejo llega a su fin, Zalamea se lanza a la política, tras abandonar los cargos burocráticos. En 1941 es elegido representante a la Cámara por Cundinamarca y dos años después, durante la segunda administración de López Pumarejo, es nombrado embajador en México; luego pasa a ser embajador en Italia. Respecto a esta época, Alvaro Mutis dice en 1963:

Cuando Jorge Zalamea accedió a servir al país en puestos públicos o en representaciones diplomáticas, fue porque en ese momento la orientación del gobierno en turno se ajustaba a sus inflexibles principios de escritor Político; cuando estas circunstancias cambiaron, Zalamea se retiró inmediatamente a su vida privada y laboriosa, de ensayista y poeta.¹⁸

El año 1941 fue intenso para Jorge Zalamea en cuanto a publicaciones, aparecen tres obras teatrales: *El rapto de las sabinas*, premiada en Estados Unidos, *Pastoral* y *El hostal de Belén*, ésta última traducida luego al inglés; *La vida maravillosa de los libros*, donde estudia aspectos de la literatura de España y de Francia; *Nueve artistas colombianos*, sobre notables pintores y escultores nacionales como Gonzalo Ariza y algunos de los Bachués; e *Introducción al arte prehistórico*, un tema sorprendente en la obra de Jorge Zalamea, pero que será uno de los ejes de su reflexión creativa: el mundo del hombre antes de la historia y lo espontáneo en la expresión del hombre.

En tanto ocupaba la embajada en México, Zalamea tiene un encuentro con la poesía del poeta y diplomático francés Saint-John Perse, una de las más altas voces del siglo XX. Era un mal

¹⁸Citado por Gino Luque Cavallazzi, *op. cit.* pag. 2

momento en su vida, cita Cavallazzi, y, sin embargo, un día cualquiera, según cuenta en su testimonio *La consolación poética*, “habiendo tomado por azar el tomo de *Elogios* para releerlo ociosamente, he aquí que me nacía de pronto la necesidad de anexarme el aire, la luz, el clima de las comarcas pérsicas; de hacer más duradera la nueva emoción que aquellos poemas suscitaban en mí”¹⁹; entonces, se aplica a su traducción

Cuenta Zalamea que mientras lucha con la resistencia del texto a la traducción, va encontrando el olvido de sus males, de las fuerzas negativas que lo acosan y, por otra parte, se reúne de nuevo con la imagen del hombre pleno de dignidad, regalo que le da la poesía de Perse. El mismo Perse se dirige a Zalamea para reconocer que su versión va, por momentos, más lejos de lo que él ha logrado en su idioma. Zalamea vierte la obra completa de Perse al español y este es uno de sus mayores legados a nuestra literatura

En 1948 Jorge Zalamea vuelve a Bogotá y dirige el quincenario *Crítica* durante tres años; allí publica el cuento *La metamorfosis de Su Excelencia*, que acarrea la censura del gobierno a la revista. *Crítica* se destaca por sus editoriales, excelentes piezas de combate que reflejan la preocupación por el país que se debate en una guerra intestina; en sus páginas se denuncia a los líderes conservadores y se reclama a los liberales. Es una buena muestra de periodismo político

En 1949 aparece su colección de ensayos literarios *Minerva en la rueca*, donde explora diversos terrenos de la historia literaria. Después que el gobierno le clausura la revista *Crítica*, Zalamea se exilia en Buenos Aires, donde realiza traducciones de Dimitri S. Merejkovski,

¹⁹ *Idem*

Jean Paul Sartre, T.S. Eliot, Paul Valery y William Faulkner. Allí publica su obra más famosa, *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, en 1952.

En ese mismo año, 1952, Zalamea viaja a la República Popular China, Checoslovaquia, Polonia y a la Unión Soviética. Recorre Europa, Medio Oriente e India como Secretario del Consejo Mundial de la Paz.

A principios de 1957 escribe en Benarés, a orillas del Ganges (India) la primera parte de *El sueño de las escalinatas*, cuya versión definitiva aparece en Bogotá en 1964

El sueño de las escalinatas intenta restablecer la comunión entre el poeta que declama y su público cercano y vivo; el poeta es a través de quien habla el pueblo mismo. El poema es la voz universal (porque es la de todos) que denuncia la miseria impuesta y reclama los derechos usurpados; por eso es un poema que sucede en la India y que sucede en cualquier parte del mundo. Es una obra que denuncia los abusos del poder y que exhorta a la expulsión de ese mal.

Ved a estos altos simios de pelambre rubia, de cenicientas crines, de grisonas lanas [...] tratando de imitar el lenguaje humano con sus breves ladridos [...] robando o exigiendo toda cosa; infatigables en la actividad codiciosa de sus largos dedos astutos [...] de sus manitas, siempre aptas para convertir los votos depositados en las urnas en billetes depreciados para usura de los humildes, beneficio de los poderosos y cuantiosa comisión de los intermediarios prestimanos

[...] ¡Fuera esa horda gesticulante, [...] demente, que es apenas en sus trances y convulsiones la mueca obscena de la condición humana! ¡No más simios! ¡No más símbolos! ¡Sólo el hombre!

[...] Debo también, oh, creyentes, denunciar la estulticia, el abuso y el mito de las vacas sagradas que ambulan torpes y lentas por estas escalinatas [...] bajo la ostentosa complacencia mecénica de templos y palacios, agonizante retrato de filósofos engañosos, y usureros mecenas.

[...] Todo un rebaño de vacuas ideologías babeando sobre vosotros; toda una manada de mentirosos conceptos vertiendo su estiércol chirle entre vosotros; toda una mugiente impedimenta retrasando vuestra marcha hacia el pan de cada día ¡No más rumiantes! ¡No más falsarios de la razón! ¡Sólo hombres! ¡Sólo nuestra condición hasta ahora contradicha! ¡Acusa! ¡Acusa la audiencia!

El triunfo de Jorge Zalamea, concluye Cavallazzi, “es haber devuelto a la poesía su condición original, la unión mágica con la actualidad vital, reconciliación entre estética y ética”²⁰

Jorge Zalamea publica sus memorias en 1963, *Infancia y adolescencia de un viejo aprendiz de escritor*; en 1965 recibe el premio Casa de las Américas por su ensayo *La poesía ignorada y olvidada*; en 1967 realiza una antología de poesía vietnamita, y al año siguiente le es otorgado el Premio Lenin de la Paz

El 10 de mayo de 1969 muere Zalamea. Seis años más tarde se publican sus poemas inéditos en el volumen *Cantos del alba, del combate, y del atardecer*; poemas que marcan los dos polos de su existencia: la infancia y la proximidad de su muerte

Uno de los poemas más sobresalientes por su calidad estética y por la universalidad de su contenido, es el titulado *Imprecación del hombre de Kenya*²¹ en el que plantea el elemental derecho de la libertad

Imprecación del hombre de Kenya

¿Y si me da la gana de ir al río?
 ¿Y si me da la gana de empinarme más que la jirafa?
 ¿Y si me da la gana de hacerme con la piel del leopardo un escudo y
 con su cola un penacho?

²⁰ *Ibidem*, p. 4

²¹ Jorge Zalamea. *Cantos del alba, del combate y del atardecer*, Bogotá, Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de publicaciones (Instituto de Colombia de Cultura) 1975, pp. 37, 38 y 39.

¿Y si me da la gana de ganarle en la carrera al antílope?
 ¿Y si me da la gana de espantar al león con sólo un grito y una rama encendida?
 ¿Y si me da la gana de hacer del elefante mi amigo?
 ¿Y si me da la gana de cazar al cocodrilo con sólo un palo aguzado?
 ¿Y si me da la gana de palpar todo mi alto cuerpo cobrizo?
 ¿Y si me da la gana de macerarlo con aceites?
 ¿Y si me da la gana de coronar mi cabeza con multicolores penachos cimbreantes?
 ¿Y si me da la gana de hincar los dientes en la fruta en la pulpa de la niña o en el hombro de mi enemigo?
 ¿Y si me da la gana de llevar a la mozuela al lugar en que el bosque canta?
 ¿Y si me da la gana de oler sus axilas entre las altas hierbas?
 ¿Y si me da la gana de husmear su sexo asaltado por las escolopendras?
 ¿Y si me da la gana de bailar con ella la nocturna danza del amor?
 ¿Y si me da la gana de escuchar su dulce queja?
 ¿Y si me da la gana de que los gallos salvajes se esponjen en torno nuestro?
 ¿Y si me da la gana de que en los largos pezones de la niña se posen las luciérnagas?
 ¿Y si me da la gana de que toda la tribu muestre sus dientes de coco riendo con mi hijo recién nacido?
 ¿Y si me da la gana de ver a centenares de niños jugando con las frutas, el lodo y las palmeras?
 ¿Y si me da la gana de oír a las mujeres de la aldea piloneando el millo?
 ¿Y si me da la gana?
 ¿Y si me da la gana de trepar hasta la cima al monte Kenya para ver desde allí mi país, todo mi país, toda mi gana?
 ¿Y si me da la gana de tenderme al sol para medir con mis hombros y mis riñones y mis piernas toda mi tierra, mi tierra, mi tierra, mi tierra nativa?
 ¡Ay! ¡ay! ¡ay!
 ¿Dónde está mi tierra, la que fue mi tierra, mi tierra propia?
 Apenas le alcanza el día al sol para lamer con su lengua caliente esa tierra, toda la tierra que rodea al monte Kenya y el Kenyata no tiene ya su tierra con que hacerse una estrecha casa de muerto.
 ¿Y si me da la gana...?
 ¡Gana de mi libre gana!

De sus obras dramáticas sobresalen *El regreso de Eva* y *el rapto de las sabinas*. La primera lleva el subtítulo de “Ensayo de una farsa dramática”; en ella cuenta que Eva no ha muerto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La ha descubierto un sabio alemán en un pueblo perdido dentro del extenso territorio de una república latinoamericana, donde funge como una de las antiguas sacerdotisas de Venus. Es traída a la civilización para unirle al hombre perfecto, un estudiante de una universidad de California, para crear una raza de seres perfectos; pero esto no se logra consumir porque Eva provoca el delirio sexual entre la población masculina

Zalamea se vale de esa anécdota para tratar el tema del sexo con personajes reprimidos por la sociedad. Con el reconocimiento de Eva se reconocen los nexos que existen entre la mujer, la sexualidad y la religión. La aparición de Eva en el mundo, según el autor, es como una nueva venida de Jesucristo

La otra obra, *El rapto de las sabinas*, aborda el tema de la guerra civil; las luchas fratricidas entre liberales (“Rojos”) y conservadores (“Azules”). La acción se desarrolla en un colegio religioso de señoritas, donde a través del diálogo de Sabina, la protagonista, se informa sobre el fin de la guerra y las masacres que acarrearán la persecución a militantes del bando perdedor. Sabina es de familia de “Rojos”, gente del pueblo.

A la manera de monólogo interior, Sabina emite largos parlamentos para dar su visión sobre las consecuencias de la guerra en los pueblos provincianos. Habla del surgimiento de los grupos guerrilleros y la labor de las mujeres en la producción económica, mientras los hombres están en la guerra; exalta el apoyo solidario de éstas y las tretas que urden para burlar la vigilancia de la tropa y llevar pertrechos a los guerrilleros

Aparecen unos personajes denominados “sueños” cuyos parlamentos hacen evocar al coro de la tragedia griega. Los parlamentos de los “sueños” son antecedentes inmediatos del lirismo

que predomina en algunas de las descripciones hechas por Zalamea en *El Gran Burundún*; por ejemplo, el “sueño” de Zarina construye una prosopopeya con los muebles:

¡Cómo gimen de frío, los muebles! Los muebles que abrían los brazos a las doncellas, que conocían el olor de los personajes; los muebles que hacían bromas a los tímidos; los muebles, tantos muebles en la casa solitaria ...²²

El “sueño” de Sabina hace referencia a las cosas, todas “esas cosas” de que se habla en *El Gran Burundún*:

Se acabó un mundo. El de los objetos que estaban ahí, en los hogares. El de los retratos que llevaban veinte años sobre las consolas. El de las cosas que la mano encontraba, sin buscarlas... El mundo fantasmagórico e imperioso de los abuelos que siguen mandando en las casas, porque ahí está la butaca, el felpudo, el jarro de porcelana de que se servían ... Todas esas cosas ... esas cosas ... (p.79)

También aparece una hipérbole muy similar a la que utiliza Zalamea para describir la calle de los funerales de Burundún, “La avenida más ancha y más larga del mundo”. En *El rapto de las sabinas*, Rómulo, el líder de los guerrilleros quiere fundar una ciudad que sea esperanza para todos: “una ciudad que sea la más ancha y fuerte del mundo” (p.84)

Al despertar de sus sueños, las colegialas huyen con los guerrilleros que esa noche habían entrado a los jardines del colegio; no es un rapto, dicen, ya que en la tropa hay sacerdotes que las unirán en matrimonio, porque “las mujeres de nuestra tierra no se escapan con los hombres” (p.83).

²² Jorge Zalamea. *El rapto de las sabinas*, Bogotá, Librería siglo XX, 1941, p 61

Otro de los géneros en que descuella Zalamea es el ensayo. Alfredo Iriarte²³, un estudioso de la obra de Zalamea, destaca los trabajos de éste sobre la historia literaria de Colombia, sus artistas plásticos y sus reflexiones sobre la lectura y sobre la creación poética, publicados en los volúmenes titulados *Minerva en la rueca*, *Nueve artistas colombianos*, *La vida maravillosa de los libros* y *La poesía ignorada y olvidada*.

La vida maravillosa de los libros, subtulado *Viaje por las literaturas de España y Francia*, es una colección de conferencias impartidas, según el propio autor, en “un cursillo de literatura que, bajo el título de ‘¿Qué debemos leer?’, fueron dictadas desde los micrófonos de la Radiodifusora Nacional de Colombia”²⁴.

El libro es, pues, una invitación a la lectura, sin pretensiones de hacer una historia literaria, ni un minucioso análisis de las obras que se recomiendan leer, ni una muestra de erudición, ya que no utiliza otro aparato crítico que no sea el de su propia experiencia, ni se apega al rigor de las disciplinas metodológicas, puesto que su propósito es sensibilizar al lector.

En esta obra, Zalamea advierte los peligros que para la lectura representan el auge del cinematógrafo, de la radiodifusión y de las artes gráficas, porque la imagen ahorra esfuerzo intelectual e imaginativo. De aquí su propósito de difundir el hábito de la lectura.

En *La vida maravillosa de los libros* aparecen comentarios, descripciones, apreciaciones y relaciones sobre obras grecolatinas, de la literatura de la Edad Media, del Siglo de Oro

²³ Alfredo Iriarte. “Apéndice Crítico” en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto y La metamorfosis de Su Excelencia*, Toluca, UAEM, 1952. (Col. Renacimiento, Núm 5).

²⁴ Jorge Zalamea. “Prologuillo” en *La vida maravillosa de los libros*, México, Isla, 1945, p. 9.

Español, del Renacimiento Europeo, del teatro clásico, de los poetas malditos -Rimbaud, Mallarmé, Verlaine- y de la época contemporánea.

Alfredo Irirarte dice que *La vida maravillosa de los libros* “es un libro apasionante en el que, además de los encantos de estilo, se admiran la vastedad del conocimiento y el exacto sentido de los valores”²⁵.

La poesía ignorada y olvidada es una obra de recreación poética que exalta el don de expresar con palabras los más recónditos sentimientos del alma. Esta obra es, en mi opinión, la más original de Zalamea como ensayista.

El libro está dividido en dos partes; en la primera hace una investigación y recreación de las manifestaciones poéticas en los pueblos considerados no civilizados, desde el punto de vista de la cultura occidental. Es una recopilación de testimonios del espíritu de esos pueblos, transformado en invocaciones, mitos, himnos, fábulas y cosmogonías que forman parte del legado cultural del género humano.

La revisión de dichos testimonios sirve de argumentación a Zalamea para demostrar que en la expresión de la poesía no existen pueblos subdesarrollados, porque el don de la poesía no tiene límites ni espacio, es universal. Considera a la invención del lenguaje como la más extraordinaria hazaña de la humanidad; ese lenguaje que por medio de la emisión y combinación de sonidos le sirven al hombre para nombrar las cosas; luego, expresar las relaciones entre la cosas y el hombre; y, posteriormente, exteriorizar las sensaciones o evocaciones que las cosas le provocan.

²⁵ *Ibidem*, pp 87-88.

Uno de los aspectos más seductores de esta primera parte del libro es el tipo de argumentación que utiliza el autor. Zalamea hace gala de su capacidad poética para captar la atención con enunciados de la tópica afectiva, tratados desde una perspectiva estética, porque sabe que su texto está dirigido a lectores con la competencia cultural requerida.

Desde el punto de vista de la retórica, Zalamea echa mano de los *logoi*²⁶, argumentos cuyos enunciados son extraídos de la propia materia del asunto (del discurso); de los *éthe*, enunciados pertenecientes al estilo del autor, y de los *páthe*, obtenidos de las reacciones emotivas del receptor. Esto, porque el autor tiene la intención de dar una imagen positiva de sí mismo, a la vez que conseguir una actitud favorable por parte del lector.

Su prosa está llena de efusiones líricas, porque pretende grabar en el lector sus imágenes y sus ideas sobre el asunto que trata, como sucede en el ejemplo que a continuación se transcribe, en el que da su definición del lenguaje poético:

Y hubo todavía un salto más sorprendente en esta interminable y jamás concluida creación del lenguaje: en cualquiera de las largas noches estelares de su historia, los hombres, los pueblos, descubrieron que de la misma manera como los luceros, astros, estrellas, constelaciones y nebulosas riman entre sí, fraguando el más hermosos ballet en el insondable espacio, también las palabras inventadas por ellos mismos se respondían unas a otras con signos misteriosos, con claves musicales y eran capaces de crear para el oído arquitecturas de luz, cuadros de sílabas, guirnaldas de colores y que, en esos juegos maravillosos, podían encontrar su más exacta o lancinante expresión las confusas, tumultuosas, altaneras, acongojadas, claras, tenebrosas, crueles o benignas tendencias y aspiraciones de su espíritu²⁷.

²⁶ Ma Elena Arenas. *Hacia una teoría general del ensayo, construcción del texto ensayístico*, Madrid, Cuenca, 1997.

²⁷ Jorge Zalamea. *La poesía ignorada y olvidada*, Cuba, Casa de las Américas, 1965, p. 5.

Zalamea advierte que para la elaboración de esta obra ha escogido textos que no aparecen en las historias de la literatura; textos que han llegado hasta nuestros días después de numerosas variaciones que el devenir histórico impone a la literatura oral. A esas variaciones hay que agregar la interpretación que Zalamea imprime al momento de reconstruir los poemas pues en esos “conjuros mágicos” (p 13), como él los llama, y que utiliza el hombre para alejar “los peligros que acechan en las tinieblas” (p.10); abrir las puertas al espíritu o transformar con el don de la poesía todos los objetos y las circunstancias que nos rodean, está latente el estilo de Zalamea.

Como muestra de lo anterior, tenemos un poema al caballo que, según Zalamea, pertenece a una tribu de indios navajos de Norteamérica. Los alegres relinchos del animal nos hacen rememorar la risa del caballo de Burundún:

¡Cómo relincha alegremente!
 ¡Escucha cómo relincha alegremente!
 el caballo turquí del Dios sol!
 De pie sobre pieles preciosas,
 ¡cómo relincha alegremente!
 Allá lejos, se nutre de pétalos de flores nuevas:
 ¡cómo relincha alegremente!
 Allá lejos levanta polvadera de estrellas:
 ¡cómo relincha alegremente!
 Todo oculto en la bruma de pólenes sagrados:
 ¡cómo relincha alegremente!
 Allá lejos, sus vástagos se multiplican eternamente:
 ¡cómo relincha alegremente! (p. 13)

En este libro bien vale aplicar la sentencia de que mientras el sabio, el erudito o el científico demuestran y prueban, el escritor interpreta.

La segunda parte de *La poesía ignorada y olvidada* es una gran muestra de la capacidad analítica del literato. En los comentarios desbordan sus conocimientos sobre poética; es, como

dice Alfredo Iriarte, “el poeta haciendo crítica literaria; es el poeta explorando la poesía”²⁸. Todos los argumentos que esgrime para calificar e interpretar los textos y autores que selecciona, están contruidos muy al estilo de Zalamea, a base de reiteraciones, comparaciones y analogías; su intención, además de recrear el conocimiento, es provocar en el lector el placer del texto. ¡Y vaya que si lo logra!

En esta segunda parte, el autor nos adentra en el conocimiento de los escritores que él considera como los grandes de la poesía. Comienza con los trágicos griegos y los profetas hebreos, con los que identificamos su propensión a atacar los abusos del poder. Luego pasa al estudio del *Cantar de los cantares* para demostrarnos sus repercusiones en Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Llega a la época contemporánea, de la que destaca al poeta del que fuera su traductor oficial: Saint-John Perse.

Así como la música requiere de intérpretes para ser apreciada, también la obra literaria requiere de profesionales que como Zalamea la interpreten para estimular la sensibilidad del lector y enriquecer su cultura. Zalamea cumple con esa función al producir una obra de la calidad estética y técnica de *La poesía ignorada y olvidada*.

Es importante señalar que al morir, Jorge Zalamea tenía en preparación tres obras²⁹: *Prehistoria americana y culturas precolombinas*, *Antología de la poesía soviética* y *Antología Analítica de la poesía del siglo XX*. De éste último se transcribe un fragmento aparecido en la publicación *Espiral* del Instituto de Crédito territorial de Colombia, en homenaje a Jorge Zalamea:

²⁸ *Ibidem*, p. 88.

²⁹ Prólogo del “Homenaje a Jorge Zalamea” en *Poesía de hoy en el Paraguay*, Bogotá, Instituto de Crédito territorial, (Espiral-junio), 1969, p. 6

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

EL POETA ANTE DIOS

No hay que cansarse de repetir que nuestro siglo es el resultado y el compendio de las más contradictorias tendencias, opiniones y reacciones de la condición humana [...] Sin incurrir en maniqueísmo, es menester decir que en este siglo nuestro se ha precipitado y exagerado el combate eterno entre la luz y las tinieblas. La inteligencia del hombre ha superado todos los mitos proféticos: Prometeo, Ícaro, Teseo, Hércules y hasta el mismo Orfeo. El dominio del fuego nuclear, ha hecho del prisionero del Cáucaso un aprendiz de pirotécnico; los astronautas han reducido a Ícaro a la cerosa caricatura del ambicioso prematuro; los prospectores y explotadores del petróleo y el uranio han puesto en ridículo al búsqueda del vellocino de oro; los trabajos de Hércules son poca cosa si se les compara con los de Joliot-Curie, Einstein, Oppenheimer, Planck y todos los demás grandes barrenderos de los establos de la ignorancia y grandes desbarnizadores de los viejos prejuicios de nuestras tribus. Y el propio Orfeo no descendió nunca a infiernos semejantes a los descritos por James Joyce, Marcel Proust, Thomas Mann o Robert Musil.

Pero paralelamente a estas portentosas hazañas de la inteligencia [...] en la zona de tinieblas no han sido menores los crímenes que las hazañas realizadas en las comarcas de la luz.

Los hombres de codicia, los hombres poseídos por la ambición del poder, [...] —han logrado poner a su servicio la técnica y la ciencia creadas o perfeccionadas por los más puros y altos espíritus de nuestro siglo con muy distintos objetivos—.

Hagamos un repaso, que seguramente resultará incompleto, de las guerras que se han librado entre sí los hombres durante las primeras siete décadas del siglo XX: la guerra ruso-japonesa, [...] la primera guerra mundial, [...] la guerra civil de España, la guerra civil de China; la segunda guerra mundial, [...] las guerras solapadas: la represión en Irlanda, al represión en Madagascar, la represión en Kenya, la represión en el Congo belga, al represión en Angola, la represión en Indonesia [...] la agresión armada de los Estados Unidos a México. [...] la ocupación militar de Santo Domingo. [...] toda aquella destrucción de las obras humanas [...] servía para multiplicar los beneficios de los productores de petróleo y de acero, de los fabricantes de fusiles y cañones, de los armadores de barcos y aviones de guerra, [...] la técnica y la ciencia han logrado en nuestro tiempo duplicar la expectativa de vida del ser humano, y multiplicar las cosechas, y ampliar las perspectivas y facilidades del bienestar y del ocio fecundo. [...] paralelamente a esas admirables conquistas del ingenio humano,

se ha consentido que centenares de millones de hombres mueran por hambre...

Es posible que mis lectores se pregunten qué tiene que ver este preámbulo con el tema: *El poeta ante Dios*. Más parece que les sometiese a una disertación sociológica, política o moral. Pero, en realidad, lejos de apartarme del tema lo que he tratado de hacer es prepararlo para su mejor comprensión

[...] he procurado demostrar que el poeta, cuando es auténtico y grande, es siempre testimonio y vocero del hombre. Que unas veces, como espejo, lo reproduce en sus anhelos, inquietudes, goces y dolores; que otras, como profeta, anticipa las muchas vicisitudes y las escasas glorias de la especie; que otras veces —como lo veremos en la etapa de nuestro viaje—, es el abanderado de sus rebeldías y el pregonero de sus reclamos y sus quejas. (pp 7-11)

Como se habrá podido apreciar, la constante de Zalamea en todos los géneros que cultivó, periodismo, teatro, poesía, ensayo literario y ensayo histórico (*Antecedentes históricos de la revolución Cubana*, 1961), así como en todos los cargos que ocupó como ministro y diplomático, es el ataque a la dictadura y a la pobreza. El arma que utilizó fue la palabra, como voz universal de los oprimidos. Pero nadie es profeta en su tierra, dice el proverbio. La obra de Zalamea no ha sido valorada ni difundida como debiera ser, como lo indica Ayala Poveda:

Muy pocos críticos han entendido a Zalamea. Dicen que es retórico. No lo es. Es muy distinto que utilice la retórica como medio para ajustarle las cuentas con su propio lenguaje al sistema de la muerte. Nunca nadie le había hablado a los dictadores con su propia voz. Sólo que Zalamea trasciende este lenguaje y lo convierte en otro: en la sintaxis de la destrucción. Gabriel García Márquez depurará este instrumento y lo pondrá al servicio de su arte en *El otoño del patriarca*³⁰.

³⁰ Ibidem, p. 163

II. ANÁLISIS DE *EL GRAN BURUNDÚN – BURUNDÁ HA MUERTO*

La historia

a) Nivel de las acciones

El término acción lo define Helena Beristáin como “hecho, evento, acto realizado por un sujeto agente” y *agente* es “el personaje que toma a su cargo la iniciativa de la *acción*. Se opone al personaje *paciente*, que sufre pasivamente las acciones y sus consecuencias.”³¹

Agrega la autora consultada que:

En semiótica narrativa, la acción es el conjunto de los actos encadenados y manifiestos en los *mudos* o *acciones narrativas* [...] que en los relatos se organizan sintagmáticamente conforme al programa de una intriga (o argumento pre-ordenado) y que se presentan al lector o espectador como un proceso que transforma [...]

El desarrollo de la acción es paralelo a la distribución temática a través de divisiones convencionales [...] apartados tales como *exposición, mudo, climax* y *desenlace*.³²

La historia que se narra se hace avanzar a base de secuencias que son las acciones que se refieren a un mismo evento, o dicho de otra manera, secuencia es la sucesión ordenada de los acontecimientos que se dan dentro de la historia, que la van deteriorando o complicando; que solucionan o agravan los problemas hasta llegar a su conclusión final

³¹ Helena Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1992, pp. 16 y 34.

³² Ídem.

En este caso, para presentar una descripción de los hechos más importantes, dividiremos la historia en tres grandes apartados: situación inicial, desarrollo y desenlace. Esto, para conocer el argumento, definir el tema y ubicar la obra en el tiempo y en el espacio.

Situación inicial

Comienza el relato a las dos de la tarde, cuando las Iglesias Unidas dan la bendición unánime a un poderoso difunto para iniciar el largo desfile de su “marcha triunfal y fúnebre por la avenida más ancha y más larga del mundo –trescientos ochenta metros de lo primero, ciento dieciséis kilómetros de lo segundo para ser exactos”³³.

Se desata una llovizna que junto con el olor humano forman un “hediondo túnel” por donde desfila el “luctuoso cortejo fúnebre”. El narrador comienza a describir cada uno de los cuerpos represivos creados por el gran Burundún – Burundá.

Desarrollo

En este grotesco desfile, aparecen en primer término los encargados del control en las entrañas de la tierra. Tras ese primer grupo van las fuerzas represoras que se arrastran a ras del suelo. El tercer lugar corresponde a las fuerzas del cielo, “los transparentes ángeles de la administración” (p.13). Aquí cuenta el narrador que la ambición del hombre por surcar los cielos fue alcanzada por el poderoso difunto. Se hace una pausa para relatar la matanza de aves migratorias para probar la efectividad de las tropas del aire.

³³ Jorge Zalamea. *El Gran Burundún - Burundá ha muerto*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, p. 9 De aquí en adelante será anotado el número de la página al lado de cada una de las citas referidas a esta obra.

Siguen a los aviadores los pelotones de la Policía Urbana y Rural, quienes visten traje de civil. Ellos eran los encargados de acechar, espiar, aterrorizar, apresar y ejecutar con la más irremediable ignominia la omnipotente autoridad.

Tras ellos vienen las Venerables Jerarquías de las Iglesias Unidas. Uno de los mayores logros del Gran Cismático fue la unificación de las diferentes religiones.

Entre el palio de las iglesias unidas y la carroza funeraria se abre un kilómetro de soledad a la mitad del cual viene el caballo de batalla del Gran Burundún, que danza y se ríe en la Gran Avenida. El narrador interrumpe la secuencia del desfile para hacer el retrato y la etopeya del Gran Reformador y, sobre todo, explicar las estrategias de que hace uso para consolidar su poder.

Se nos dice que “el personaje fue patizambo, corto de muslos, de torso gorileco, con cuello corto de voluminosa cabeza y ojos saltones; de cabello ensortijado y cara redonda” (p.29). Inició su carrera husmeando y robando información confidencial y comprometedor. Al hablar lo hace como suena su nombre: Burundún-Burundá, a decir del propio autor, como un gran eructo. El único testimonio de su vida es la palabra, pues la palabra fue su más ominosa arma de destrucción.

Pero he aquí que un desajuste de lengua, labios, mandíbula y paladar le impide hablar. Esto da pie a la abominación de la palabra articulada. Llega al descubrimiento de que las bestias son más dóciles que los hombres porque no poseen el don de la palabra articulada. Contra

quienes se aferran al uso de la palabra como la más alta expresión del ser humano, organiza y moviliza todas sus fuerzas represoras, apoyado con el consentimiento de las mayorías que han renunciado a la palabra. La máxima hazaña del protagonista es convencer a los gobernados de que la mudez es la única posibilidad de vegetar perdurando

Las técnicas y métodos de control empleados por el tirano son la corrupción y la complicidad entre los políticos; las concesiones y prebendas al clero; el solapamiento de los grupos financieros y la compra de los intelectuales.

Prosigue el narrador con la descripción de los demás componentes del cortejo fúnebre. Aparecen en escena los integrantes de la administración. Inmediato a ellos va el Estado Mayor. En seguida del Estado Mayor va el PARTIDO con los constitucionalistas, los jurisconsultos y los legisladores

Tras el partido van los humanistas, los historiadores, los gramáticos y los escoliastas, expertos en el arte del gañido, en la sintaxis del rebuzno y la ortología del cacareo. En la tercera fila del PARTIDO están los maestros del “Gran Fraude” que precediera y facilitara la “Gran Reforma”. Y en las últimas filas, los ancianos que con su erizada rigidez asedian la libertad.

Después del PARTIDO toca su turno al poder tras el trono: los empresarios, “los mismos que financian la guerra y la paz, la resolución y la reacción para que sus previstas alternativas les engorden y aupen; aquellos que creen colarse al reino de Dios por las hendiduras de los cepos petitorios” (p. 50).

A la retaguardia de los señores del dinero están las sociedades científicas, las sociedades protectoras; las falanges vecinales, los sindicatos, los maestros de la escuela muda; los profesores de la universidad silenciosa y al final, los escritores vendidos. La narración del desfile es interrumpida nuevamente para hacer una pausa reflexiva sobre las cosas que hablan de los seres humanos: los grabados antiguos, los libros, los muebles, los cachivaches, los utensilios, los juguetes y todas las demás cosas que dicen algo.

A las seis de la tarde la carroza fúnebre arriba a la plazoleta del cementerio y las tropas toman sus respectivos lugares, dejando un espacio para el caballo que con un ademán indica el sitio donde se debe detener la carroza. El ministerio de la propaganda ha construido un atril para colocar el ataúd y el Canciller procede a su apertura. Es éste el momento de mayor tensión.

Desenlace

Al abrir el ataúd aparece, en lugar del cuerpo de Burundún-Burundá, un papagayo envuelto en papel periódico. El pánico se apodera de todos, las tropas hacen lo único que saben hacer: disparar; pero... “Era como si disparasen contra las altas fantasmas grises del sueño, o contra muñecos de aserrín, como si disparasen en una feria...” (p. 62). Mientras el papagayo resuella como asmático, el caballo, con la risa de siempre se echa a andar.

Aquí es importante traer a cuenta lo que anotábamos en el capítulo anterior: la historia de *El Gran Burundún-Burundá* alude a Laureano Gómez, cuando por motivos de salud se retira del poder y deja en su lugar a Urdaneta Arbeláez. Según Piotrowski, durante el mandato de

Gómez se crea un grupo de terror, conocido como “pájaros”; seguramente el papagayo a que se refiere Zalamea tiene relación con los “pajaros” de Gómez y con el sucesor.

Concluye así la historia que sucede en “la avenida más ancha y más larga del mundo” (p.9)

El tiempo en que se desarrolla la procesión es de cuatro horas, en las que el narrador presenta una evaluación de la sociedad en la que impera la dictadura. La época corresponde a cualquier época. El lugar, aunque sepamos que se trata de un país del Caribe, puede referirse a cualquier región sometida por el abuso del poder.

El tema de la obra es el uso de la palabra como arma cargada de retórica en contraposición a la intención del dictador de destruir la palabra. ¿El método? La creación de un personaje artístico que en forma grotesca y ridícula resume los rasgos más significativos de la época de las grandes dictaduras latinoamericanas y de la situación histórica de Colombia durante el gobierno de Laureano Gómez. ¿El pretexto? La represión experimentada en carne propia. Recordemos que a Zalamea, durante la dictadura de Gómez, le es clausurada la publicación de su revista *Crítica* por los editoriales, artículos y arengas políticas en contra del dictador, propiciados por la desastrosa situación del país que se debatía en una guerra sangrienta. Zalamea ataca al dictador, en *El Gran Burundún*, precisamente con la misma arma que éste intentó suprimir.

b) Nivel ético

En este nivel del análisis se explorarán y reconocerán los valores, virtudes, vicios, transgresiones, tentaciones, elecciones y otras actitudes de los personajes que revelen su comportamiento moral o ético.

Los términos *moral* y *ética*, observa la especialista Adela Cortina, son usados con frecuencia como sinónimos, al hacer referencia al “conjunto de principios, normas, preceptos y valores que rigen la vida de los pueblos y de los individuos”³⁴ No es extraño, pues, que se hable de una actitud ética cuando aludimos a una actitud moralmente correcta, según un determinado código moral; o bien, decir que tal comportamiento es poco ético porque no se ajusta a los patrones habituales de la moral vigente.

Agrega la autora consultada que no vale la pena impugnar esa aplicación de los términos *moral* y *ética* tan común en nuestra lengua; pero sí estar conscientes que en la mayoría de los contextos, tal uso se refiere a la *moral*; es decir, a un código moral concreto y no a la disciplina filosófica que estudia el problema moral: la ética

Definir en qué consiste “lo moral” ha sido el gran problema de la ética. En la historia de la filosofía han aparecido tan distintas concepciones, como diversos han sido los enfoques filosóficos.

De las conclusiones que sobre el problema de “lo moral” son aplicables en la actualidad, destacaremos tres de las señaladas por Adela Cortina, que para los fines del presente trabajo son importantes:

³⁴ Adela Cortina y Emilio Martínez Navarro. *Ética*, Madrid, Akal S.A., 1998, p.21

- La moralidad es el ajustamiento a normas específicamente humanas.
- La moralidad es la aptitud para la solución pacífica de los conflictos, sea en grupos reducidos, o bien en grandes colectivos como son el país donde uno vive o el ámbito del planeta entero.
- La moralidad es la asunción de las virtudes propias de la comunidad a la que uno pertenece, así como la aptitud para ser solidario con los miembros de tal comunidad.³⁵

Advierte Cortina que para la aplicación de la ética en los diferentes ámbitos de la vida social, no basta un solo modelo ético para orientar las decisiones en los mundos político, económico, médico, ecológico o, simplemente, la convivencia ciudadana. Esto obliga a establecer diferentes modelos, cuyo elemento coordinador debe ser la ética del discurso, “la que reconoce a cada persona como interlocutor válido, porque al igual que ‘yo’, todos merecen igual consideración y respeto”³⁶

De lo anterior se desprende que la relación ética establece relaciones de tolerancia, respeto, solidaridad e igualdad con el otro; mientras que la relación antiética da lugar al sometimiento, la violencia, agresión y destrucción del otro.

En el caso de la obra que nos ocupa, la relación entre “yo”, gobernante, y los “otros”, gobernados, se da en una forma violenta y desigual, porque se trata someter a los “otros” por medio del poder, sus organizaciones y sus instituciones. Se despliega una violencia coercitiva y de represión.

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ *Ibidem*, p. 160.

El gran Burundún es “la fuerza temática que comunica a la acción su impulso dinámico”³⁷. Es quien con sus métodos de alienación lleva a los “otros” al máximo nivel de degradación: callar, que quizá sea peor que morir, porque como dice el saber popular: el que calla otorga.

El poder del “yo”, el supremo, no reconoce ninguna restricción, las garantías constitucionales están abolidas. La concentración de todos los poderes está en sus manos, gracias al apoyo de las fuerzas de represión, las organizaciones populares, las instituciones culturales, la iglesia, los dueños del dinero, así como la inconciencia de las masas

El autor deja ver que la violencia es el elemento articulador de una sociedad en la que coexisten la desigualdad social, la intolerancia ideológica, la simulación y la corrupción

¿Cuál es la mecánica del poder del protagonista? Se nos dice que hizo su profesión a base de la práctica de husmear, espiar y manipular la información, así como traicionando, alcahueteando y solapando a sus abyectos. De su carrera política se nos informa que:

La comenzó –como tantos grandes hombres y a diferencia de unos pocos de ellos–, en menesteres más mezquinos que humildes [...] discípulo de Dionisio el siracusano³⁸, se hizo perito en escuchar tras de las puertas y aojar por las cerraduras; le puso casa al chisme y abrió garito a la calumnia; le ofreció incienso al diablo Cojuelo³⁹, oro a la Celestina⁴⁰ y mirra a Yago⁴¹ (p.27).

³⁷ Roland Borneuf y Réal Omellet. *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975, p 183.

³⁸ Se refiere a Dionisio I de Siracusa (478 a 367 A.C.), quien después de dos años que duró el período democratizador de Diocles se erigió en Tirano. Después de los 38 años que duró su gobierno, Siracusa padeció dictaduras y revoluciones. (*Enciclopedia Salvat Diccionario*, Tomo 12, México, 1978, Salvat Editores, p. 3059).

³⁹ Personaje de la novela de Vélez De Guevara, que reconoce ser inferior a Lucifer y a otros diablos, pero su diligencia es infinita. Él ha enseñado a los hombres todo cuanto contiene de alegre y variado la maledicencia, el embrollo, la usura, el fraude y la mentira así como todos los bailes que se pueden danzar (*Diccionario Literario* Tomo XI Personajes, Barcelona, 1968, Montaner y Simón, p.270)

⁴⁰ Protagonista de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, y que se ha erigido como el prototipo de la alcahueta. La Celestina se vale de la brujería y de otras múltiples y variadas astucias para lograr su cometido, utiliza los más diversos medios para penetrar en las casas más serias y entregar los mensajes de amor. Sus rasgos, aunque repugnantes están impregnados de simpatía, perfidia, socarronería, prudencia proverbial y de pedantería erudita, conferida esta última por la cultura del autor. (*Ibidem*, p.195)

⁴¹ Personaje de *Otelo* de William Shakespeare, cuyas acciones arruinan la felicidad de personas inocentes, sin causa alguna y que se goza con ello. A Yago se le considera como el malvado que obra el mal por el mal, para afirmar su superioridad sobre los hombres que el destino ha puesto encima de él. Su arma es la intriga para dominar y destruir a superiores. (*Ibidem*, p. 974).

Para encender la chispa de la represión, Burundún Burundá suelta al demonio del terror porque conoce muy bien “el miedo que engendra el crimen en el criminal y en sus cómplices” (p.40) En los regímenes dictatoriales, los sectores dominantes recurren a la violencia como instrumento de control. Se valen de los mecanismos intimidadores del propio Estado para fortalecer las estructuras de dominación y asegurar la sumisión y manejabilidad del pueblo. El poder se vuelve absoluto y es reproducido institucionalmente a través de organizaciones represoras, convirtiendo al gobierno en un Estado policial que se mantiene a base del terror.

Entre las maniobras de Burundún para la consolidación de su poder destacan, en primer lugar, la creación de fuerzas represoras integradas por ejércitos de humanoides, que ejercen el control desde el aire hasta las más recónditas entrañas de la tierra, sin dejar resquicio por donde pueda entrar el menor soplo de libertad. Se utilizan el miedo y el terror como las formas más efectivas de control. Como ejemplo tenemos la descripción de la policía urbana y rural:

Esta no vestía uniforme, no: sino trajes civiles [...] Unas veces demasiado estrechos para ciertos pechos de gorila [...] otras, demasiado amplios para los hombros caídos y los muslos entecos de los hominicos [...] los ojos [...] tenían esos rápidos guiños solapados que petrifican la dulce entrada de las mujeres y hacen nacer el yerto vendaval del miedo en los testículos de los hombres más cabales [...] los rostros todos tenían esa cerosidad sudorosa de quienes acechan tras el ojo de las cerraduras; de quienes buscan en la cosquilla erótica el camino de la fatal confidencia; de quienes pasan la lengua cirrosa por el engomado de los anónimos; de quienes brindan a la salud del amigo condenado de antemano ... (pp 17-18)

En segundo lugar utiliza el peso de la estructura religiosa existente, desde las más remotas y tradicionales instituciones, pasando por la más fuerte y persistente hasta las sectas más

novedosas, con la particularidad de que ya han sido unificadas para cumplir con su misión de someter al hombre con el rodillo de las oraciones y asegurar la compra de la otra vida con el sangrado de las limosnas:

Dándose codazos y en pugna de pisotones, se apiñaban bajo el palio los Sacerdotes Unificados

[...] Nada exterior los distinguía entre sí. No disputaban ya las púrpuras romanas con el luto de los reformistas; si competían en lujo patriarcas y lamas [...] No había ya querellas [...] habían hecho tregua en la disputa de las víctimas. La codorniz del Azteca, el cordero primogénito del judío, el babilano buey babilónico, el gallo negro de los romanos, el ocelado leopardo de los bantús y, desde luego, el Cristo... vertían ahora su sangre expiatoria sobre la misma ara (pp. 19-20)

En tercer lugar utiliza como medio más efectivo para la alienación del "otro", la palabra que penetra y destruye el aspecto humano del hombre, y que lo reduce al nivel de número para magnificar cifras y abultar estadísticas. Hace uso de la propaganda como instrumento de gobierno, pues con ella dirige a las multitudes mediante la invención de mitos y la repetición de patrañas hasta convertirlas en verdad

El protagonista destruye la fama, la reputación, el prestigio y todos los valores que diferencian al ser humano de los brutos. Pone en práctica una campaña propagandística que penetra en el inconsciente y automatiza los actos

Cuando se queda mudo por un problema de desajuste de sus órganos del habla, decreta que sus sometidos enmudezcan y acaba con la palabra articulada. Con esta medida pretende atrofiar la comunicación racional de los seres humanos para rebajarlos al nivel de las bestias, porque éstas son más fáciles de manejar:

[...] Si las bestias son más dóciles y felices que los hombres, es porque no participan de la maldición de la palabra articulada. Si se quiere, pues, hacerles dichosos y mansos, es menester extirpar de sus costumbres la más vana y peligrosa: la de hablarse entre sí, la de comunicarse sus cobardes temores, sus ineptas imaginaciones, sus torpes ideas, sus enfermizos sentimientos, sus engañosos sueños, sus inciertas aspiraciones, sus imperdonables quejas y protestas, su torpe sed de amor. (pp 30-31)

Con la abolición de la palabra articulada se impone el silencio, que es la prohibición al “otro” de decir lo que piensa, so pena de sufrir la expatriación, la encarcelación o cosas peores. Al dictador de Zalamea se le ocurre imponer la ablación universal de la lengua, pero ante tan abominable agresión prefiere aplicar métodos más sutiles para delegar en la misma palabra la tarea de menospreciarse y destruirse. Emprende campañas agresivas para divulgar los proverbios más adecuados que estimulen el mutismo de los gobernados.

Así, a los que no aprecian la inteligencia se les reitera que ésta no es sino “palabras, palabras, palabras”. A los que tienen escrúpulos y miedo por su integridad se les aconseja: “En bocas cerradas no entran moscas”. A los pusilánimes y tímidos se les disculpa con la sentencia: “El silencio es oro”. A los estúpidos y engreídos se les da por su lado con la máxima: “A palabras necias, oídos sordos”. A los fervorosos se les repite: “Quemadas se vean tus palabras”. Tanto se aprecia el silencio dentro de la dictadura del Gran Burundún que por todos los medios se divulga como artículo de fe: “Vale más el silencio de un necio que la palabra de un sabio” y aquello de que “La mejor palabra es la que está por decirse”. A los testarudos se les insiste: “A dos palabras, tres porradas”.

Con todas esas sentencias, el Gran Burundún logra “Un vasto silencio de rumiantes” (p 34).

Pero, ¡ah! sorpresa: dentro de algunos corazones, todavía late la fuerza del héroe redentor y:

Hubo quienes creyeron que es más bello el crepúsculo que les tiñe las mejillas si, al llegar a la puerta de su casa, pueden decirle a su vecino: qué hermosa se ha puesto, de repente, la tarde. Y hubo quienes pensaron contra el silencio que ‘una palabra claramente dicha puede rescatar a un niño de los súbitos terrores nocturnos’. Pero sobre todo hubo muchos que pensaron que ‘en situaciones de despojo y miseria, es inevitable hablar de la injusticia’. Y quienes, queriendo gobernarse mejor a sí mismos, desearon apalabrar un mejor gobierno para todos, y quienes por amar tanto la vida, quisieron impedir su corrupción proponiendo palabras de concierto. (pp. 34-35).

Es precisamente contra los que aspiran al establecimiento de una relación ética entre gobernantes y gobernados, el tirano enfoca sus tácticas represoras, ayudado por “el consentimiento de millones de hombres que habían renunciado a la palabra” (p. 35), como ha ocurrido en la historia de la dictadura en América Latina. Sabido es que para el dominio y control de la oposición, ha servido de gran ayuda el retraso político de la ciudadanía que no participa en la vida pública de su país, porque no está organizada para hacerlo, y no lo está porque el Estado no le permite participar. La coerción, represión, corrupción y simulación han provocado, además del miedo, la falta de credibilidad en las acciones de gobierno, lo cual redundará en una lamentable apatía de la ciudadanía.

En la obra de Zalamea, contra los disidentes de la ley del silencio, el dictador: “Organizó a sus Zapadores, organizó a sus Territoriales, inventó la legión de los ángeles invisibles, formó su policía, unificó a las iglesias y movilizó otras fuerzas de las que se hablará luego”. (p. 35)

Otro de los medios de sometimiento empleados por el Gran Burundún es el control de la prensa y demás medios de comunicación, diversión y publicidad para que su Ministerio de la Propaganda difunda sólo lo que a su régimen conviene y si alguien llega a disentir se le debe lanzar toda la fuerza del Estado.

Para convencer a los “otros” de las bondades de su política, como ya señalábamos, recurre al empleo de la filosofía que encierran las admoniciones populares sobre el uso de la palabra. En el saber popular encuentra la palabra “sabia” para cerrar a todos la boca. La actitud de los gobernados de Burundún nos remite a los grupos pasivos dentro de cualquier sistema político, que por su salvación personal, son presas fáciles de la “mediatización”, contribuyendo de esta manera a acrecentar el poder del opresor.

Para magnificar la figura del dictador, Zalamea equipara la perversidad de Burundún con los terribles sacrificios humanos que registra la historia, las maldades históricas más grandes de la humanidad, la reseña de los peores opresores y entre todos Burundún-Burundá sobresale; no hay parangón posible porque en él “sólo resollaba un resentimiento: su balbuciente furor de tartamudo” (p.37)

La codicia es otra de las fuerzas que mueve a los grupos de poder. En todos los enquistados en el poder, sobre todo en la administración, se da una relación de odio, envidia y temor:

[...] Había quien se preguntara si se perfeccionaría o no aquel contrato; quien recelara de la lealtad de sus secuaces; [...] quien juzgase que ya era hora de que el Viejo dejase el pienso para mandíbulas mas sanas y voraces.

[...] Los grandes Acólitos del silencio taraceados de recelo, mechados de pavores, rellenos de ambiciones, sajados por la duda, roídos por la codicia, sin poder hablarse, odiándose y temiéndose”. (pp 42-43)

Los partidos políticos en algunos regímenes que presumen de democráticos, pero que sólo lo son en apariencia, sirven como bufones en la gran mascarada de las elecciones. Zalamea recoge esa reiterada experiencia latinoamericana para denunciar las relaciones que se establecen entre el poderoso y los grandes fabricantes de fraudes electorales:

¡El Partido!

[...] en primer término los Grandes Constitucionalistas, los Grandes Jurisconsultos, los Grandes Legisladores [...] su erudito disfraz serviría para recordar que también la palabra escrita vuela con el viento [...] y que el papel impreso puede hallar mejor empleo en hacer pajaritas de papel

En la tercera fila del Partido, otros rezagados testigos de los tiempos antiburundianos: los Grandes Caciques, los Grandes Muñidores, los Grandes Prestimanos de la bárbara era electoral. [...] Sin empleo ya, pero simbolizando el Gran Fraude que precediera y facilitara la Gran Reforma. (pp 45-46)

Son también sometidas para colaborar en el ejercicio del poder, las élites de letrados intelectuales, ideólogos, humanistas, científicos y educadores que al poner su pensamiento y creatividad al servicio del régimen, ayudan en la organización del gran teatro del mundo, la gran titereada burundianiana. Ellos son los constructores de la escuela muda y de la universidad del silencio.

Los pensadores, creadores y transmisores de la cultura, en la obra de Zalamea, representan la perversión de la inteligencia, al vender sus servicios para la imposición de los designios del poderoso:

[...] los arrepentidos letrados usaron moldes y cuñas que convirtiesen sus bocas en trompas, jetas, morros y hocicos. Con lo que les fue fácil competir ventajosamente con el resto de sus conciudadanos en la flamante sintaxis del rebuzno, en la alegre ortología del cacareo (p 46).

En la mayoría de los sistemas políticos de América Latina los grupos económicamente fuertes, aunque se digan apolíticos, son los únicos con capacidad para oponerse a cualquier medida del estado que afecte sus intereses, sin embargo, también sobre ellos se ejerce el

control a través de créditos, impuestos y concesiones: “Su nombre S. A. Su hostia el cupón. Su amor el dividendo, su clima la autoridad, su orgullo, el haber sido precursores del Orden Mudo” (p 48).

Sucumben también ante el soborno del poderoso los escritores, los dueños de la palabra, tolerados como desecho por servir de eslabón entre el lenguaje articulado y los grañidos de los animales: “[...] habían sido los sacapruedas en las noches del Escribidor, habían formado la ‘claque’ en los días del Gran Vociferante. Estafetas del chisme, lacayos del rumor...” (p.52)

En la visión del mundo que Zalamea ofrece, se han entronizado la intolerancia, la violencia, la represión, la imposición, el solapamiento, la complicidad, la corrupción, la manipulación y el engaño, ante la pasividad e inconciencia de las mayorías

El mundo de Zalamea no deja posibilidades de salvación para nadie. El único personaje noble y bello es el caballo del Gran Burundún, que tiene la dignidad de rechazar el nombramiento de Cónsul. Es un caballo más íntegro que los humanos; un caballo garboso, danzante y que ríe. Su risa es su lenguaje, con ella celebra la muerte del tirano y anuncia mejores tiempos. La degradación del ser humano llega a tal extremo que el caballo es el único que se atreve a hablar, a expresar sus sentimientos, a festejar la muerte del despreciable y a dar la bienvenida a las posibilidades de un mundo mejor:

[...] se reía pensando en que, finalmente, tras de sus ancas, venía muerto el partero de tantos cadáveres. Y que, de ahora en adelante, acaso fuese posible hundir la jeta golosa en esas pasturas en las que hay que pelear con suaves testarazos la flor del trébol al celoso agujón de la avispa. (p.24)

Y ante la deshumanización de los humanos, ante la abolición de la palabra como principio del raciocinio, son las cosas las que se humanizan y hablan por el hombre; las cosas en que se han depositado las huellas del hombre en ese mundo trastocado: los grabados antiguos, los libros, los muebles, los cachivaches, los utensilios ...

[...] los juguetes, las peponas que dicen papá y mamá cuando se las acuna; los teatros infantiles y las casas de muñecas, [...] los nacimientos que sólo se animan y deciden vivir cuando se sueltan las golondrinas de los villancicos; los rebeldes monstruos de peluche y aserrín que no quieren dormir sin que se les cante una nana... Las cosas; todas, todas las cosas que hablan. (p.56)

Son las cosas las que pudieran redimir al hombre, porque son las cosas las portadoras de sus afectos; pero el pueblo Mudo las ofrenda a su Gran Reformador como un reconocimiento al Nuevo Orden y como su contribución a la destrucción de todo vestigio de civilización:

Una indescriptible e innumerable masa de carruajes cerraba el desfile; furgones de mudanza, camiones, carros rurales, carretillas de mano, plataformas automotores en que se hacinaban, no las usuales coronas fúnebres, sino las cosas con las cuales –por prudente e imperiosa decisión de los jefes secretos del Partido- el pueblo mudo contribuía, en la muerte del Gran Precursor, a la consolidación de su Reforma (p.54)

Con esta cita se observa el grado de represión y sometimiento alcanzado por el “yo” tirano, sobre los “otros”, penetrando la conciencia con creencias, mitos, posturas políticas e ideológicas y valores que la alienan y subyugan. La violencia como forma de relación es tenida ya como algo “natural” del entorno social cotidiano. Los ideales por el cambio han sido reemplazados por la paranoia del terror. El que discrepa se arriesga al exterminio, el que calla sobrevive, aunque indignamente, porque el silencio implica complicidad y ésta, la culpa y la culpa lleva al hombre a su destrucción; pero éste, antes de acabar consigo mismo, quiere extinguir todo para no dejar huella ni muestra de sí

c) Nivel Simbólico

¿Qué representa el Gran Burundún? ¿Qué es lo que lo convierte en símbolo y lo hace alcanzar universalidad? ¿Qué es lo que el autor intenta comunicar con la historia de los funerales de Burundún?

En la personalidad del Gran Burundún-Burundá se resumen todas las acepciones para designar al autócrata: tirano, déspota, dictador, absolutista, autarca, opresor, cacique, sátrapa, etc. El propio Zalamea utiliza, además del que da título a la obra, 26 epítetos más para elevar a su máxima expresión el grado de dominio de su personaje, los sobrenombres van desde el Gran Brujo, el Gran Destructor, el Gran Matador, el Insigne Borborista, el Caudillo de los Difuntos, el Gran Cinegista, el Sumo Policía, el Gran Pesquisante, el Gran Terrorista, Magno Capítulo, el Gran Carismático, Gran Fariseo, el Partero de Cadáveres, el Gran Charlatán, el Gran Reformador, el Elocuente, el Gran Parlanchín, el Gran Extirpador, el Gran Tahir, el Gran Sacrificador, el Mixtificador, el Insigne Corruptor, el Mistagogo, Escribidor, el Gran Vociferante, el Gran Precursor y el Gran Ausente que es el nombre que recibe después de su muerte

Burundún-Burundá es el símbolo del dictador, el más detestable y grotesco de todos. Sus actitudes compendian las personalidades de los tiranos de todos los tiempos. Para corroborarlo hagamos una revisión histórica en las descripciones de los césares romanos, que ha hecho Suetonio⁴²

⁴²Cayo Suetonio Tranquilo *Vida de los doce césares*, México, Juventud, 1996, (col. Libros de Bolsillo 2, Núm. 224).

El personaje de Zalamea se asemeja a Julio César en el uso de la palabra grandilocuente como arma de convencimiento:

Como hay quienes destruyen con una lima, con una piqueta, con una tea, con una cuchilla, - Burundún destruía con las palabras [...] lo que con las palabras se forma y de ellas se alimenta: honra, fama, reputación, prestigio [...] todas esas cosas de que se nutren los hombres y se visten, y sin las cuales vienen a ser como pobres bestias.
(p.28)

En el abuso de la crueldad, Burundún emula al repugnante Tiberio, de quien se dice que ni sus parientes escaparon de sus arrebatos homicidas. Su mecanismo de control fue la delación; toda acusación, aun sin pruebas, acarreaba la muerte y una sola palabra de protesta se convertía en crimen.

Por sus excesos de poder, en Burundún se retrata a Calígula, quien se llamó así mismo: Piadoso, Hijo de los Campamentos, Padre de los ejércitos, César óptimo y máximo, y Divino.

Por sus extravagancias Burundún también se equipara con Calígula, de quien es proverbial el trato de príncipe que daba a su caballo, y que en uno de sus arrebatos lo nombró Cónsul. En la parodia de Burundún, su caballo desdeña ser Cónsul, por tener más dignidad que su dueño.

Por sus excentricidades, como aquella cuando ordena acechar las parvadas de patos en su migración anual, para probar la invisibilidad de sus tropas aéreas y aprovechar la carne de las aves muertas como alimento para el pueblo, Burundún nos recuerda a las "genialidades" de Nerón; como la de incendiar Roma para inspirarse con las llamas y entonar la *Toma de Troya*, un poema compuesto por él mismo.

En cuanto a los dictadores modernos, el personaje de Zalamea es una perversa combinación de los dictadores fanáticos como Hitler, de quien son conocidas sus alianzas con los sindicatos patronales para acceder al poder; así como el apoyo de los grandes industriales para obtener la cancillería en 1933 e iniciar su imperio de terror, inaugurado con la represión de sus oponentes y la persecución de los comunistas, en el fatal evento conocido como “la noche de los cuchillos largos”⁴³, cuando se deshizo de todos sus colaboradores de dudosa fidelidad.

La creación de las todopoderosas fuerzas represoras del Burundún se asemejan a la Gestapo, la implacable policía que secundó a Hitler en la implantación de su totalitarismo; con la diferencia de que el protagonista de Zalamea va más allá, él organizó un ejército represor especializado en la vigilancia de todos los ámbitos, integrado por el Cuerpo de Zapadores, que escudriñaba las entrañas de la tierra; los Territoriales, inspectores de la superficie terrestre, cuya táctica era la de la “Tierra arrasada”; los Aviadores invisibles, “la cristalina policía del cielo”; la Policía Urbana y Rural que imponía la ley a base del revólver, la manopla, el látigo, el puñal y la matraca. Con esas habilidades nos obliga también a rememorar a Francisco Franco, nombrado “Generalísimo” de los ejércitos de la tierra, mar y aire por la Junta de Gobierno Española:

En las entrañas de la Tierra, en el laberinto oscuro de sal, hierro y marmaja [...] emanaban su propio grisú, aterrorizando a la misma Roca.

De manera que cuando los zapadores del Gran Destructor abrían bajo la tierra la mina que los condujera por sorpresa hasta los campamentos enemigos o a los centros vitales de las ciudades asediadas, su furor bélico se veía permanentemente estimulado por la taciturna hecatombe de las furtivas bestezuelas. (p.11)

⁴³ *Enciclopedia Salvat*, tomo 7, México, 1971, p 1725

Reconocemos, además, rasgos de la personalidad de Mussolini⁴⁴, el impulsor del fascismo en Italia, como forma de gobierno para salvaguardar el orden establecido a favor de las clases dominantes. El fascismo, como sabemos, sostuvo el principio del jefe conductor y de la élite gobernante. Mussolini se destacó, como todo dictador, por sus habilidades de charlatán, su cruenta campaña de violencia contra todas las organizaciones de izquierda, la supresión de los partidos políticos y la eliminación de la libertad de imprenta. Burundún lo superó al censurar la palabra articulada y convertir con esta medida a la sociedad en un gran zoológico:

[...] que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y, [...] en bestial coro aúllen, rujan chiflen, ladren, graznen, balen, cacareen, relinchen, berreen, bufen, [...] en póstumo homenaje y detallada necrología del Gran Charlatán que comenzaba a hacer la felicidad de los pueblos con la abolición de la palabra articulada.
(pp 24-25)

Y dejó sólo las voces que la naturaleza concedió a los animales, como reza la cita de Lope de Vega que sirve de epígrafe al relato, para que “en vez de palabras formen gemidos y suspiros en vez de quejas”. Sonidos que oculten las verdades y expresen el cinismo de quienes detentan el poder

De los modelos de dictador latinoamericano que registra la historia, las técnicas sofisticadas de represión que implanta Burundún traen a la memoria, en primer lugar a Leónidas Trujillo, uno de los grandes “gorilas” de la dictadura. Subió al poder gracias a un golpe militar y estableció una férrea dictadura personal; estableció el control de los mecanismos electorales para salir vencedor en los comicios y, ocasionalmente, a fin de aparentar una mayor oferta

⁴⁴ *Ibidem*, p 1375-1376 y 2350.

política, colocar en la Presidencia a alguno de sus más serviles allegados y familiares para continuar dirigiendo los destinos de la República Dominicana

En la novela *La fiesta del Chivo*, Mario Vargas Llosa señala los eufemismos que con “el alma aletargada por el miedo” y el servilismo, se reverenciaba al más nepotista de los dictadores: “Jefe, Generalísimo, Benefactor, Padre de la Patria Nueva, Su Excelencia el Doctor Rafael Leónidas Trujillo Molina”⁴⁵

A Burundún, pese a su maledicencia, lo diputaron Catón, como parodia del moralista latino autor de la más famosa colección de máximas morales, que se divulgaron en la Edad Media y que, pese a revolcarse cual papagayo de fábula en sus inmundicias: “Hubo quien observase que las plumas de su cola habían enriquecido sus variados colores en la aceitosa paleta de su propio excremento [...] las tornasolaba el sol del triunfo, y pareció nueva gala la inmundicia.” (p.29)

Por su psicopática inclinación a la represión, el personaje de Zalamea tiene marcas del mojigato dictador ecuatoriano, Gabriel García Moreno, llamado el “Santo del Patíbulo” y “Gran Tirano” por el uso de peculiares métodos represivos. “Con el argumento bolivariano de la insuficiencia de las leyes, García Moreno violó sistemáticamente la constitución, nombrando directamente gobernadores, acrecentando atribuciones municipales, violando las garantías ciudadanas e inclusive fusilando por delitos políticos”⁴⁶

Sabía por experiencia propia que no hay mejor abono para la crueldad que la cobardía; que cuanto mayor fuese el miedo por el propio crimen, tanto más grande sería la saña empleada en exterminar a

⁴⁵ Mario Vargas Llosa *La fiesta del Chivo*, México, Alfaguara, 2000, p.15.

⁴⁶ Enrique Ayala Mora “Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en Ecuador” en *Critica y Utopía*, Núm 5 “Dictaduras y Dictadores”.

cualquier posible justiciero; que el río de la sangre vertida establecería una frontera infranqueable para los hombres de la paz y la justicia. (p 40)

Con las estrategias de ascenso al poder, identificamos en Burundún a dictadores como Porfirio Díaz, de quien Emilio Rabasa⁴⁷ señala que con el pretexto de establecer la paz e imponer el orden, controló el territorio por medio de sus amigos a los que temía como gobernadores, así como los caciques regionales a quienes había integrado al ejército y nombrado jefes políticos locales con amplias facultades para imponer la “ley”.

Con el clero, Díaz mantuvo una política de alianza. A los intelectuales los absorbió dentro de la burocracia y el servicio exterior. A los terratenientes concedió todas las facilidades para el ensanchamiento de sus posesiones. Se mostró complaciente con los monopolios comerciales y con los sistemas de trabajo forzado en minas y haciendas. Eliminó los partidos y fundó su gobierno dictatorial justificado, según Leopoldo Zea, por el lema “orden y progreso” de la filosofía positivista, que en realidad significó el orden social general para lograr el progreso material de una clase en particular.

Así también, en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* se registra que para reclutar los jefes políticos, militares, eclesiásticos, económicos e intelectuales que el dictador necesitaba para integrar sus tropas, recurrió a las más infames medidas:

A los incapaces de crear, les autorizó el exterminio; a los que no podrían emular, les impartió autoridad; a los impotentes en la amorosa conquista, les bendijo la violación; a los que tenían manchas en su origen, les permitió que abozalaran a los limpios; a los que vivían en la zozobante espera de una condena, les ofreció su

⁴⁷ Emilio Rabasa *La Constitución y la dictadura, Estudio sobre la organización política de México*, México, tip Revista de Revistas, 1972 pp 80-82

remisión en el crimen; a los fracasados, les deparó la fría venganza contra los cabales. (p 39)

Zalamea debió ser un excelente conocedor de las artimañas del dictador para corromper voluntades y allegarse de cómplices. Hay un pasaje que nos hace evocar la célebre frase de Álvaro Obregón sobre el fenómeno de la corrupción: “no conozco un general que resista un cañonazo de cincuenta mil pesos”. Zalamea parafrasea lo anterior diciendo que el Gran Burundún persuadió a los políticos de que “vale más una emisión de billetes que una emisión de principios” y siguiendo el ejemplo de Díaz:

A los militares les enseñó la estrategia del contrabandista y la táctica del cuatrero [] a los financistas no tuvo que manejarlos: lo manejaban ellos (¡Y el Burundún-Burundá creía no saberlo!) A los intelectuales... bueno, más adelante se hablará de esos postillones de la pluma. (pp 39-40)

La obra de Zalamea, como ya ha sido señalado con anterioridad, apunta contra la dictadura de Laureano Gómez, quien basó su mandato en las ideas de “el orden” y “la autoridad” como necesidades fundamentales para mantener la estabilidad social. Los conservadores colombianos consideraron necesario el autoritarismo para implantar el orden en un país que se enfrentaba a la violencia. El caudillo esperado fue Laureano Gómez, hombre aferrado al autoritarismo estatal y a la tradición católica española. Simpatizó con la ideología del falangismo y exaltaba a España, católica e imperial. “Cuando preparaba al país para imponer una constitución de carácter autoritario y fascistoide, los militares se rebelaron e implantaron la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla”.⁴⁸

⁴⁸ Javier Ocampo López. *Op. cit.* p 86

Sin embargo, el personaje de Zalamea, no refleja específicamente a un determinado oligarca sino que, en su creación, el autor ha logrado resumir la forma en que se ejerce el poder en los sistemas dictatoriales. En Burundún encontramos los abusos de Somoza, las crueldades de Manuel Estrada Cabrera, la prepotencia de José Gaspar Rodríguez de Francia, las estrategias de Porfirio Díaz, la personalidad de Juan Vicente Gómez y de tantos otros Jefes de Estado que pregonan la práctica democrática, aunque en el fondo sea sólo simulación. El personaje creado por Zalamea alcanza la altura de símbolo universal de la dictadura

¿Por qué elige Zalamea los funerales de Burundún para desplegar la acción? Porque al morir culmina nuestra vida y nuestros actos, y somos sometidos al juicio de Dios y de los hombres. El poeta, en su carácter de creador, toma la palabra, la juega, la complica, la embellece, la desnuda... para exhibir la vida y obra del dictador y juzgar en la forma más sarcástica e irónica posible sus “grandezas”.

La primera pregunta que surge en torno al protagonista es si le debe considerar héroe o antihéroe. Al respecto el diccionario da cinco acepciones a la palabra héroe: 1. Entre los antiguos paganos al que creían nacido de una deidad y de un humano. 2. Persona ilustre por sus hazañas o virtudes. 3. El personaje principal de todo poema en que se presenta una acción. 5. Personaje de carácter elevado en la epopeya.

Comúnmente se considera héroe al que sobresale por encima de los demás, por su valor, inteligencia, fuerza, destreza, sacrificio y otras cualidades que todo ser humano quisiera poseer; o en un sentido más humano: héroe es el hombre que lucha. De cualquier forma todo héroe logra obtener el reconocimiento y la admiración por sus grandes hechos, hazañas y

virtudes. En el caso del personaje creado por Zalamea, los primeros sentimientos que afloran en el lector son el repudio y el desprecio, porque su personalidad conlleva todos los vicios, defectos, transgresiones, tentaciones y elecciones con los que la adicción al poder envilece a los gobernantes.

El Gran Burundún es la hipérbole de las características del dictador, lo que lo hace surgir como personaje tipo dentro de la línea esperpéntica, que para describir y clasificar a los dictadores latinoamericanos en la literatura, iniciara Ramón del Valle Inclán en *Tirano Banderas*. Burundún es la visión grotesca del poder y su siniestralidad nos mueve al horror:

El estremecimiento se apodera de nosotros con tanta fuerza, porque es nuestro mundo cuya seguridad prueba ser nada más que apariencia. Sentimos además que no nos sería posible vivir en ese mundo transtornado. En el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte, sino de la angustia ante la vida.⁴⁹

En la obra de Zalamea, al igual que en la realidad, la fuente del poder no radica en el Estado o en alguna institución, sino en la persona del gobernante. Él da los cargos, designa a las jerarquías y sugiere los nombramientos de los niveles medios e inferiores.

El poderoso nombra a los secretarios de Estado y asesores, nombra a los titulares de organismos y dependencias, a los rectores de universidades y directores de escuelas. Escoge casi siempre ministros malos para contrastar positivamente, porque ¿cómo va destacar efectivamente si se rodea de buenos? De aquí que los programas para reclutar cerebros en un equipo de gobierno sean una falacia utilizada como propaganda política. Además, el hecho de

⁴⁹ Wolfgang Kayser *Lo grotesco*, Buenos Aires, Nova, 1964, p. 224

rodearse de hombres brillantes iría contra natura, porque en el orden natural sólo debe brillar el sol.

El arma más poderosa del dictador es la palabra repleta de demagogia; pero es a la vez el peligro más inminente de destrucción cuando es utilizada por la oposición. De aquí que el personaje de Zalamea, una vez que se encumbra en la totalidad del poder, acaba con la palabra que en principio es Dios, como dice el epígrafe bíblico, portador de vida y de luz que resplandece aún en las tinieblas. Burundún es el símbolo universal de la represión.

El sentimiento que domina al narrador es la pasión por la palabra; sentimiento que se desborda en la metáfora del sombrío y oscuro panorama político y en la crítica mordaz a las acciones gubernamentales, o la sátira con que censura los defectos, ridiculeces, vicios y crímenes de quienes ejercen el poder y de quienes contribuyen y se benefician de su ejercicio. A esto se debe que en la obra de Zalamea no quede “títere con cabeza”, porque una vez que se extingue la palabra, como portadora de la inteligencia y de todas las capacidades humanas, el sometimiento es total: se quiebran los valores, se prostituye la sociedad y se produce el aniquilamiento de la dignidad.

Ya hemos dicho que Zalamea experimenta en carne propia la persecución de su vocación; se clausura su revista y es perseguido por el régimen dictatorial; se asila en Argentina, y es ahí donde escribe y publica esta obra para encauzar su resentimiento y el dolor de ver a su patria, cuna de grandes humanistas y modelo de democracia, convertida en un foco de violencia por las negras ambiciones de los “gorilas” en el poder.

Uno de los primeros impactos de la obra, es la extensión y ambiente del lugar donde se desarrolla la acción: la “avenida más ancha y más larga del mundo”, sobre la que se cierne

una llovizna que junto con el hedor humano forma un túnel, a manera de galería para exhibir cada una de las piezas del engranaje del poder, que bien podría ser la alegoría del camino al infierno, ancha y extensa porque son más abundantes los pecadores que las almas justas.

En esa galería de engranajes llama la atención la animalidad con que se mueven las fuerzas represoras, como símbolo de la irracionalidad y la injusticia que se padece con la dictadura. Las demás piezas, coadyuvantes en el establecimiento del régimen, reflejan fielmente las artimañas del sistema para comprar conciencias

Otro de los aspectos con que se ensaña la crítica de Zalamea es la alianza del clero con el Estado para seguir gozando de las prebendas que en países, como México, constitucionalmente le han sido arrebatadas. El símbolo de esta alianza es la unificación de las iglesias. Aquí es importante anotar que en la realidad, dentro del mismo catolicismo latinoamericano, existen marcadas diferencias divisionistas sobre los problemas sociales como la pobreza y el desarrollo de los pueblos. Una es la opinión de los Jesuitas, otra la del Opus Dei y otra la de los Legionarios de Cristo. En el relato de Zalamea no sólo se ha logrado la unificación del clero latinoamericano, sino la de todas las sectas religiosas

Sobresale la mudez, pasividad e indiferencia de la ciudadanía, símbolo de la impotencia, pues ante la imposibilidad de dejar oír su voz, se deja arrastrar por el remolino de la ignorancia, porque sabe que el pan es para los que obedecen y la porra, para los que discrepan. Por esta razón los únicos antagonistas que aparecen en la obra son las cosas que hablan de la historia, las tradiciones, los valores afectivos, la memoria colectiva...

La obra de Zalamea es la metáfora de la marginación, la miseria y la injusticia en que se ha sumido a los países subdesarrollados. Nunca aparece la tierra prometida; ni el edén de los bienaventurados, la vida es sólo un patético desfile de peleles.

El caballo es el único personaje tratado con benevolencia y admiración por parte del escritor.

El simbolismo del caballo es muy complejo. Según el *Diccionario de símbolos*:

Para Mircea Eliade es un animal ctónico-funerario; mientras que para Mertens Stienon es un antiguo símbolo del movimiento cíclico de la vida, manifestado por los caballos que Neptuno hace surgir de las ondas marinas [...] simbolizan las energías cósmicas [...] fuerzas ciegas del caos primigenio.

En el plano biopsicológico, el caballo simboliza los deseos exaltados, los instintos...

A causa de su velocidad, los caballos pueden significar el viento y las espumas marinas así como también el fuego y la luz.⁵⁰

Habrá quien identifique al caballo de Burundún con el pueblo; pero el pueblo que aparece en la obra de Zalamea ha enmudecido y un pueblo mudo, es un pueblo castrado. Así lo señala el autor: “millones de vasallos [...] sopesando bajo las vestiduras sus calabacines de castrados” (p.25). El caballo no está castrado y orgullosamente muestra sus genitales: “Se puso vertical sobre las patas traseras, exhibió su casto vientre, puso de relieve sus lustrosas vergüenzas” (p.23). Mas bien, con ese caballo garboso y viril identificamos al escritor; con las funciones que idealmente le atribuye Zalamea:

Tanta risa tenía el caballo de batalla del Gran Burundún-Burundá, que le bajaba de la cabeza altanera al pecho enjuto y de allí se propalaba a las finísimas manos obligándolo, sí, obligándolo en la embriaguez de la alegría, a dimitir de su propia dignidad y belleza para competir con los corceles circenses. Pues cayó en la flor de hacer de sus manos batutas que quisieran dar otro ritmo al desfile. Su propio ritmo (p.23)

⁵⁰ Juan Eduardo Cirlot *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, p. 11.

Como ya fue señalado, la risa del caballo es su lenguaje, con ella expresa sus pensamientos que le bajan de la cabeza, se llenan de pasión al pasar por su pecho para llegar a sus manos, tentándolo a renunciar a sus principios para ser como los demás “corceles del circo burunduniano” e intentar conducir la marcha.

En el túnel de la niebla, o las tinieblas bíblicas del epígrafe, la risa del caballo “era un berbiquí que lo horadaba todo” (p.23). La palabra del poeta es el berbiquí que penetra y trae la luz, “la luz que en las tinieblas resplandece”.

En el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier se asienta que la creencia generalizada asocia al caballo con las tinieblas del mundo ctónico, del que surge galopando como la sangre en las venas. Es portador a la vez de muerte y de vida. Se le relaciona con el fuego – destructor y vencedor- y con el agua, elemento que alimenta y ahoga.

Chevalier indica que para los psicoanalistas, el caballo es el símbolo del psiquismo inconsciente o de la psique no humana. El de color blanco es el que emerge de las oscuridades, deja de ser ctónico y lunar para convertirse en uránico y solar.

Este caballo blanco celeste representa el instinto controlado, dominado, subimado; según la ética nueva, es la más noble conquista del hombre. Pero no hay conquista eterna y, a despecho de esta clara imagen, el caballo tenebroso persigue siempre en el fondo de nosotros su curso infernal: es tan maléfico como benéfico.⁵¹

En cuanto creencias particulares, Chevalier explica que en los pueblos altaicos la silla y el caballo de la muerte se colocan junto al cuerpo del finado para asegurarle su último viaje

⁵¹ Jean Chevalier. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 208.

Entre los beltir, agrega, se sacrifica al caballo del muerto para que su alma guíe a la del hombre.

Este sacrificio del caballo a su difunto dueño fue una práctica corriente en las civilizaciones primitivas de Asia; también en numerosos pueblos indoeuropeos y en los antiguos mediterráneos. Chevalier cita como ejemplo que en la *Iliada*, Aquiles sacrifica cuatro yeguas sobre la hoguera funeraria de Patroclo para que lo guíen al Hades.

Los caballos ctónicos y lunares son la manifestación de la muerte. Abundan desde la antigüedad griega; son de color negro como las *keres*, genios de la muerte de los griegos. El caballo lunar se asocia al elemento agua. Al participar del secreto de las aguas, se cree que el caballo conoce su marcha subterránea y que tiene el don de hacerla brotar al choque de sus cascos, por esa razón se le considera un auxiliar de la lluvia.

Utilizado en sus dos planos, ctónico y uránico, el caballo se convierte en símbolo de fuerza, de potencia creadora, de juventud, de capacidad sexual y espiritual.

En la obra de Zalamea, la figura del caballo participa de todos esos símbolos: es negro porque es la manifestación de la muerte del tirano en cuyos funerales aparece el elemento agua, en forma de lluvia; pero también es el símbolo de la potencia creadora del escritor, de la fuerza de su palabra, del ímpetu de su juventud y de todas sus capacidades físicas e intelectuales.

En relación con la cultura bíblica del autor, es importante señalar que negro es el color que adquiere el ángel caído de la gracia de Dios por intentar disputarle el poder; atrevimiento que le acarrea la expulsión de la corte celestial y la condenación a los infiernos. Zalamea también cayó en desgracia al atreverse a disentir en su revista *Crítica*, padeció el exilio (del infierno

de la dictadura en Colombia) y se le condenó a que no se difundiera su obra literaria en su tiempo y en su patria.

El caballo cierra la historia de Burundún con tanta risa que no le cabe en el pecho, y a Zalamea se le puede aplicar el refrán: “el que ríe al último, ríe mejor”, porque a pesar de no haber disfrutado del éxito en su momento, con su obra ha dejado un legado que, sin duda, ya está siendo reconocido por la posteridad.

¿Y por qué resucita el dictador en la figura de un papagayo? Porque ese animal se caracteriza por tener una cola muy larga en comparación con el tamaño de su cuerpo poco esbelto, más bien achaparrado; pico fuerte y curvado; tarsos delgados con los dedos muy largos y un plumaje de colores brillantes y llamativos. En sentido figurado la palabra “papagayo” se aplica a quienes dicen cosas sin entenderlas; a los que repiten lo que otros dicen, o simplemente a los que hablan mucho.

Según Chevalier, los indios bribi de Colombia utilizan un loro rojo como guía de los muertos, y los bororó de Brasil “creen en un ciclo complicado de transmigración de las almas en el curso del cual, éstas reencarnan temporalmente en un papagayo”⁵².

El papagayo en el que renace Burundún es “el de la fábula”, dicho así anafóricamente, para dar por entendido que ya se sabe de qué fábula habla, la de los indios bribi, o esa otra de todos conocida: esa ficción artificiosa con que se encubre una verdad; el engaño que se repite en cada sucesión presidencial, como una fatalidad cíclica de nuestra historia. El pueblo asiste a sufragar en la esperanza de progresar, pero siempre el sucesor resulta peor que el anterior.

⁵² *Ibidem*, p. 179

En la historia –dice Samuel Ramos- cada momento tiene su fecha y no vuelve a repetirse jamás, pero en nuestra vida –cita a García Calderón- “hay un *ricorso* que vuelve a traer, por sucesivas resoluciones, los mismos hombres con las mismas promesas y los mismos métodos. La comedia política se repite periódicamente; una revolución, un dictador, un programa de restauración nacional”⁵³. El papagayo en que resurge Burundún es el símbolo del sucesor: tiene una cola más grande que le “pisen”, unos dedos más largos y hábiles para el saqueo y unos colores muy vistosos que lo hacen aparecer más carismático. El papagayo es el símbolo del embaucador. También el papagayo puede ser la figura ridícula de los “pájaros” creados por Gómez para controlar al pueblo a base del terror. Su sucesor es uno más de sus secuaces.

Con el largo desfile de los funerales del Gran Burundún queda el mensaje de que los dictadores deben ser ya basura para la historia y que si se les conserva en la memoria, queden sólo como un mal recuerdo, como una pesadilla que acosa y lastima.

⁵³ Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM-SEP, 1987 (Lecturas Mexicanas, núm 92), p 25

2. El discurso

a) Estructura

Por el desarrollo de los acontecimientos, *El Gran Burundín-Burundá* tiene una estructura lineal. El hilo conductor del relato es la recreación de los signos y los actos del dictador. Todo sucede en una larga procesión, en la que desfilan los representantes del poder político-militar; los integrantes del poder jurídico, los que detentan el poder cultural, los miembros del poder religioso, los grupos de poder económico y, por último, el pueblo.

El tiempo de la procesión abarca de las dos a las seis de la tarde. La continuidad temporal es interrumpida cuatro veces: la primera para relatarnos la matanza de ánades para probar la invisibilidad de la policía del cielo; la segunda, cuando se nos describe al caballo de Burundún; la tercera y más extensa se refiere a la descripción física del protagonista, los prolegómenos de su ascenso al poder y su "hazaña" más importante; la cuarta y última es una prosopopeya de las cosas que portan las huellas del hombre.

La estrategia en que el narrador presenta el discurso es indirecta, porque cuando relata lo dicho por los personajes lo hace sin parlamento alguno:

[...] le cayó sobre la frente cancerosa la centella de la revelación: si las bestias son más dóciles y más felices que los hombres, es porque no participan de la maldición de la palabra articulada. Si se quiere, pues, hacerles dichosos y mansos, es menester extirpar de sus costumbres la más vana y peligrosa: la de hablarse entre sí, la de comunicarse sus cobardes temores, sus ineptas imaginaciones, sus torpes ideas, sus enfermizos sentimientos, sus engañosos sueños, sus inciertas aspiraciones, sus imperdonables quejas y protestas, su torpe sed de amor.

Que chillen si tienen hambre; que tosan si tienen frío; que bramen si están en celo; que gorjeen si están dichosos; que ronquen si dormidos; que cacareen si despiertos; que rebuznen si entusiastas; gañan si codiciosos y gruñan su coléricos (p.31)

La perspectiva del narrador o modo de entender y describir a sus personajes y circunstancias, es omnisciente. Al respecto, Adriana Sandoval anota: “La procesión parece estar descrita por un testigo ocular, a la manera de un merolico. El narrador es de hecho la tercera persona omnisciente”.⁵⁴

Sobre la perspectiva del narrador, Luz Aurora Pimentel señala que éste puede “narrar desde su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra, fuera de toda conciencia”.⁵⁵

Señala la especialista citada, que Genette con su “teoría de la focalización” elabora una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador. La focalización es el filtro por el que se hace pasar la información narrativa que se da en el discurso. La focalización puede ser de grado cero o no focalización, interna y externa.

En el caso de *El Gran Burundún-Burundá* se trata de un relato no focalizado, la perspectiva del narrador es independiente de los personajes, incluso llega a ser antagónica porque constantemente los ironiza y denuncia sus actitudes.

En la obra se ataca la abolición de la palabra articulada, por esa razón los personajes no hablan, sólo aparece la voz del narrador. La excepción es el caballo que ríe y ya se dijo que la risa es el lenguaje del caballo, y al caballo lo relacionamos con el escritor. El narrador de Zalamea llega en ocasiones a convertir la narración en monólogo. Ejemplos de esto lo

⁵⁴ *Ibidem*, p. 46.

⁵⁵ Luz Aurora Pimentel *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998, p. 98.

tenemos en la letanía de refranes que se utiliza como propaganda política, y en la descripción de la marcha triunfal del Estado Mayor.

b) El lenguaje: recurso retóricos.

A la diversidad de significaciones que se les pueden dar a las palabras, dentro del mensaje poético se debe la dificultad para descifrar e interpretar los significados que el poeta tiene en mente al construir su texto; sin embargo, la comunicación se logra porque el lector también posee capacidad para generar significaciones a partir de la lectura del texto. En la medida en que el lector comparte con el escritor una lengua, una cultura y una sensibilidad, sus connotaciones o interpretaciones lo pueden acercar a lo que el poeta quiso decir. Y es que la poesía tiene la particularidad de expresar sentimientos y emociones que aunque no se logren comprender intelectualmente, sí se pueden compartir.

Como la intención de comunicación de un poema no es únicamente el intercambio de información, sino el desahogo, la exclamación o la contemplación, el poeta utiliza un lenguaje que se aparta o se desvía de la norma para agregar otras significaciones a las palabras, o bien, integrarlas de tal forma y medida para dar sonoridad, musicalidad y cadencia a la expresión; también puede alterar la construcción sintáctica de las oraciones, así como repetir o eliminar elementos para buscar la belleza artística del lenguaje.

La obra de Zalamea, como bien señala Adriana Sandoval, “no es una novela en sentido estricto, se podría catalogar como un poema satírico”⁵⁶. En lo particular, me atrevo a considerarla como una epopeya sarcástica, por la grandilocuencia con que el autor ironiza, satiriza y parodia a los personajes y el entorno. Utiliza el escarnio en su forma más cruenta para ridiculizar al tirano, presentándolo cual adefesio que domina a un pueblo de muñecos de aserrín, en los que ya no corre sangre por sus venas, sino simple “agua chirle” (p 62)

⁵⁶ *Ibidem*, p. 45.

En un sentido riguroso, epopeya “es la narración poética de una acción grande, memorable y extraordinaria, capaz de interesar a un pueblo y a veces a la humanidad entera”⁵⁷.

La epopeya se vale de las descripciones, los discursos y las comparaciones. Las descripciones se ocupan de lo personajes, costumbres, aspecto, vestimentas, armas, paisajes, etc. y deben tener un fin propio. Los discursos son el medio de narración y deben estar en armonía con las circunstancias y carácter de los personajes. Las comparaciones se utilizan para dar al estilo magnificencia. El estilo de la epopeya debe ser rico y suntuoso.

La obra de Zalamea responde a esas características para magnificar, en tono mordaz, el “heroísmo” de la empresa del “Gran Reformador” y las “benéficas maravillas” de los años de su hegemonía; en pocas palabras, canta “las glorias” del dictador, pero con un sentido inverso.

El estilo de Zalamea es barroco, aunque no tiene la intención de utilizar la complejidad de la expresión como un mero elemento decorativo que sirva para encubrir el tema y las ideas, no, él utiliza las ingeniosidades onomatopéyicas, la adjetivación, los juegos de palabras, las aliteraciones, las enumeraciones, las repeticiones, las metáforas, los símiles, las imágenes, las exclamaciones y las preguntas retóricas para describir e interpretar los vericuetos del fenómeno de la dictadura, para detallar la atmósfera, el color, el olor y el comportamiento de la gente. Zalamea ejerce el barroco a la manera de Severo Sarduy⁵⁸, “como apoteosis del artificio”, como ironía e irrisión de la naturaleza. Cada frase explica o precisa a la realidad, la comenta, la carnavaliza para hacer de ella su doble pintarrajeado; es decir, un “mamarracho”.

⁵⁷ Federico Sáinz de Robles *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1965, p. 360.

⁵⁸ Claude Fell “Severo Sarduy, el barroco como apoteosis del artificio” en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, SEP, 1976 (col. Sep Setentas, Núm. 268), p. 47.

- Los epígrafes

Los tres epígrafes que Zalamea coloca a la cabeza de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, indican la intención del autor al escribir su obra, la esencia de la misma y el deseo de ponerla bajo la protección de autoridades en la materia

La intención o propósito de Zalamea es la reivindicación de la palabra, ese conjunto de sonidos articulados que permiten al hombre no sólo comunicarse con los demás, sino también pensar y adquirir conocimiento.

La máxima exaltación de la palabra se encuentra en la Biblia, en el evangelio de San Juan, que compara a la palabra con Dios, el origen de todas las cosas: “En el estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres/ Y la luz en las tinieblas resplandece; mas las tinieblas no la comprendieron” Con esta parte del epígrafe, el escritor alude, en forma particular a la incomprensión que ha padecido por usar la palabra para criticar, disentir, exaltar, destruir e intentar construir un nuevo orden; y en lo general, Zalamea vislumbra el abandono que la sociedad actual está haciendo de la palabra escrita, como portadora del saber, la cultura y los afectos del ser humano.

Los epígrafes de Shakespeare y Lope de Vega también se refieren al verbo, porque en la obra de Zalamea, todo es verbo, el tema es el verbo, lo que se defiende es el verbo; el verbo como máxima expresión de la libertad, que al restringirse conduce al atrofiamiento del lenguaje articulado

Los epígrafes forman parte del texto. El primero está empleado a la manera de los pasajes de libros sagrados que utilizan los oradores eclesiásticos como lemas de sus sermones. Los dos

restantes sirven de respaldos de autoridad en la argumentación de Zalamea para defender la función del lenguaje como medio de comunicación del pensamiento y sentimiento entre los seres humanos.

- La onomatopeya

En el mundo que gobierna Burundún ha sido abolida la palabra articulada, en respuesta, el escritor recrea un mundo sonoro en el que proliferan las voces onomatopéyicas.

En su *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Sáinz de Robles cita a De Brosses para explicar la onomatopeya: “cuando se conoce un objeto que hace impresión en nuestro oído, con el cual tiene inmediata relación el órgano de la voz, y se trata de ponerle nombre, no se vacila, ni se reflexiona, ni se compara; el hombre canta con su voz el ruido con que sus órganos auditivos han sido impresionados, y el sonido que resulta de esta imitación es el nombre que da a las cosas que quiere denominar”⁵⁹

En la obra de Zalamea, como ya se dijo, al quedar abolida la palabra articulada, los hombres solo emiten sonidos imitando el lenguaje de los animales. Sus voces aparecen descritas con una larga enumeración de verbos onomatopéyicos:

Y cuando su trompetería haya creado el universal, expectante silencio, que se congreguen en torno al féretro los millones de sus vasallos y [...] en bestial coro aúllen, rujan, chiflen, jadeen, ladren, graznen, ronquen, balen, cacareen, relinchen, tosan, berreen, roznen, bufen, croen, zumben, eructen, rebuznen, mujan, verraqueen, chillen, himplen, piten, gruñan, venteen, trinen, mayen, cloqueen, píen, gargaricen, crotoren, gañan, silben, voznen, gangueen, resuellen, pujen, gorjeen, parpen, bramen, y ululen... (p 25)

⁵⁹ *Ibidem*, p. 901

El propio nombre de Burundún-Burundá, según su creador, suena como “el eco de un largo eructo” (p.13), y como se trata de parodiar a la dictadura para ridiculizar la figura del dictador, la mofa comienza desde su nombre que remite a la palabra “Burundanga”, propia del habla de los negros, que Zalamea utiliza con una connotación peyorativa y con cierto dejo racista.

Uno de los pasajes poéticos mejor logrados a base de onomatopeyas es la enumeración con que se describe la caída de los patos silvestres sobre la ciudad:

Cayeron -¡flap!- sobre las tejas verdinosas y las grises terrazas; cayeron -¡flap!- sobre los juguetes olvidados por los niños en los patios; cayeron -¡flap!- sobre los umbrales como encomiendas postales de la pesadilla; cayeron -¡flap!- sobre los bancos y sobre las iglesias como gruesos escupitajos; cayeron -¡flap!- sobre los andenes y en mitad de las calles como desgonzadas víctimas de un vulgar atraco; cayeron -¡flap!- sobre las ancas de bronce de los caballos que trotan, inmóviles, bajo las nalgas de los inmortales y sobre las rodillas de otras estatuas que rumian el orín del tedio. (p 15)

- La Aliteración

La aliteración es un recurso retórico que junto con la onomatopeya es utilizado para dar armonía al lenguaje. En el caso de Zalamea, se trata de una *armonía imitativa* porque no utiliza la repetición de sonidos únicamente para la musicalidad del lenguaje, sino que trata de relacionar la melodía de la expresión con el pensamiento que contiene. En el *Diccionario* de Sáinz de Robles se asienta que “la *harmonía imitativa* se logra imitando sonidos por sonidos; imitando con sonidos el movimiento físico y sensible; imitando con sonidos las pasiones o agitaciones del alma”⁶⁰

⁶⁰ *Ibidem*, p 571.

Uno de los más bellos ejemplos de aliteración con el que el autor logra plasmar en palabras los movimientos y el sonido de la danza del caballo de Burundún, es aquel en que con la intercalación de los sonidos *cro, bre, rep, bre, tre, cri y gra* el lector logra percibir el ritmo de la danza; ya que las consonantes plosivas sugieren el golpeteo de las patas del caballo con el pavimento:

Como finos crócalos, sus breves cascos empavonados repiqueteaban sobre el pavimento; donosamente doblaba las rodillas para mejor trenzar los pasos; su enarcado cuello marcaba el mudo compás de la danza, dibujado también en el aire por el vuelo de las crines y el lujoso vaivén de la peinada cola. Meneaba apenas el anca, pero todo su gran cuerpo luciente danzaba. (p.22)

- La repetición

Ya se dijo que el arma más eficaz de los políticos es la palabra demagógica. En el discurso político se abusa de las repeticiones para insistir sobre las bondades de la causa que se promueve y desacreditar la imagen y acciones de los contrarios. Zalamea conoce el juego de su personaje y lo combate con sus mismas armas: la palabra grandilocuente. Si el político utiliza la oratoria como instrumento de penetración y alienación es porque sabe “hablar a la manera del pueblo” (p.32), y sabe cómo llegar a él; Zalamea la emplea como medio de denuncia y forma de concientización. De ahí repeticiones como éstas: “en la mayoría de los casos, el Reformador es hijo de sus propios vicios”(p.26). “Los grandes reformadores suelen ser hijos de sus propios vicios” (p.30). “Pues todo reformador es parte de sus propios vicios” (p.37); o este otro ejemplo donde utiliza la repetición de la palabra “cosas” para señalar los valores, ideas y sentimientos humanos que se destruyen con la demagogia:

Como hay quienes destruyen con una lima, con una piqueta, con una tea, con una cuchilla, -Burundún destruía con las palabras. Destruía de preferencia, claro está, lo que con las palabras se forma y de ellas

se alimenta: honra, fama, reputación, prestigio. Todas esas cosas, tanto más preciosas cuanto más vulnerables; todas esas cosas de que se nutren los hombres y se visten, y sin las cuales vienen a ser como pobres bestias hambrientas y desarrolladas; todas esas cosas sobre las cuales se asienta el amor, se edifica la paz, se establece la justicia, y se ensancha la vida; todas esas cosas que, en su mismo esplendor, ni son comprobables, ni mensurables, ni comparables ni defendibles. Todas esas cosas... (p. 28)

Se dice que en la sociedad actual el origen de muchas perturbaciones psicológicas, frustraciones y complejos de inferioridad radica en el hecho de que el ser humano ha sido convertido sólo en un número más, dentro del ámbito de una organización que piensa por él y decide por él. A la relación del hombre consigo mismo se le ha dado una orientación mercantil. “El hombre se siente como una cosa para ser empleada con éxito en el mercado. No se siente [...] como el portador de las potencias humanas. Está enajenado de sus potencias. El sentimiento de su identidad no nace de su actividad, como individuo viviente y pensante, sino de su papel socioeconómico”⁶¹.

La reducción del hombre a cifra numérica es abordado por Zalamea en la siguiente repetición: “Números, centenares de números, millares de números: una viva aritmética, la suma en marcha de la masa. Impecable isocronía y sincronía de los movimientos, inalterable progresión del paso, exacta marcación del ritmo”. (p.38)

Erich Fromm señala que uno de los problemas más significativos de nuestra cultura enajenada, es el de la *burocratización*:

Los burócratas son especialistas en la administración de cosas y de *hombres*. Debido a la grandeza del aparato que hay que administrar y a la consiguiente abstractificación, la relación de los burócratas con las personas es una relación de enajenación total. Éstas, las personas que

⁶¹Erich Fromm. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1992, p. 112.

hay que administrar, son objetos a quienes los burócratas miran sin amor y sin odio [...] el burócrata-director no debe sentir [...] debe manipular a las personas como si fueran cifras o cosas.⁶²

Agrega el psicoanalista que la enajenación en la sociedad actual es casi total. El hombre ha creado un mundo de cosas hechas por él. “El hombre no se siente a sí mismo como portador activo de sus propias capacidades y riquezas, sino como una “cosa empobrecida que depende de poderes exteriores a él y en los que ha proyectado su sustancia vital.”⁶³

- La adjetivación

Otro rasgo sobresaliente del estilo de Zalamea es la exuberancia de la adjetivación. El adjetivo es empleado de dos formas: una, en sentido figurado para caracterizar al sustantivo que acompaña enfatizando sus cualidades; en el caso de la obra de Zalamea, cuyo propósito es el de satirizar, el epíteto es utilizado en forma irónica y peyorativa, como ya se vio en la lista de sobrenombres utilizados para designar al protagonista.

Otros epítetos ingeniosos por su ironía, son los que describen a los ministros eclesiásticos: “Grandes extorsionadores de la vida terrenal, Grandes empresarios del Infierno, Grandes intercesores del purgatorio, Grandes Parcelarios del Paraíso Ultraterreno y Grandes Parteros del Limbo” (p.21); o los que resumen el desempeño de los periodistas: “Estafetas del chisme, lacayos del rumor, correveidiles de la calumnia, estilistas del ‘se dice’, aurigas del escándalo, husmeadores de sábanas, correos del anónimo. Hijos del moho, bastardos del polvo, duendecillos de la basura, liendres de los poderosos, ladillas de los botarates” (pp.52-53)

⁶² *Ibidem*, p. 109.

⁶³ *Ibidem*, p. 108.

Para Alfredo Iriarte, el barroquismo del estilo de Zalamea se fundamenta en el uso del adjetivo: “Lo prodiga con elegancia, donaire y precisión tales que la riqueza en su empleo es adecuado ropaje que hace resaltar con brillo al sustantivo”⁶⁴

La otra forma de aplicar el adjetivo es en su sentido gramatical, para calificar al sustantivo. El estilo de Zalamea es pródigo en adjetivos, generalmente los coloca en grupos de dos o tres para señalar las cualidades que, en este caso, más bien son defectos de los personajes. El adjetivo es utilizado para describir en forma despreciable a los personajes o escoger las características de los lugares: “la avenida más *ancha y larga* del mundo” (p.9), “el *inesperado, horrendo* y a la vez *cómico* margen de un kilómetro de soledad” (p 21), “un *aleteante y berreante* papagayo de fábula” (p.29), “A *respetuosa y precavida* distancia” (p 42), “Mandíbulas más *sanas y voraces*” (p.43); “*toraceados* de recelos, *mechados* de pavores, *rellenos* de ambiciones, *sajados* por la duda, *roidos* por la codicia” (p 43)

Los epítetos de Zalamea, al igual que en la epopeya griega, sirven para enunciar las características del héroe o del dios en forma sintética y pictórica, suplantando a la descripción. Entre las cláusulas descriptivas que destacan por el colorido de la adjetivación se pueden señalar las siguientes:

Que vengan sus *amarillos* sacerdotes, sus *amoratados* verdugos, sus *verdes* delatores, sus *azules* exatores, sus *blancos* sepultureros...
(p.24)

Y ahora *verdes* de envidia, *amarillos* de despecho, *grises* de miedo, *relegados* en la hora del botín y *relegados* en el orden del desfile, resultaron *idénticos* a sí mismos (p 52)

⁶⁴ *Ibidem*, p. 102

Es importante destacar que Zalamea emplea con tanta precisión y exactitud los adjetivos que éstos, en lugar de abultar la expresión, ayudan, como los epítetos, a sintetizar la descripción.

Desempeñan también una función adjetiva las cláusulas explicativas que van entre guiones o paréntesis, utilizadas para aclarar cualquier duda sobre personajes, situaciones, lugares y acontecimientos; ya que, dada la síntesis de las descripciones, es necesario ampliar la explicación y enfatizar las ideas para no dejar duda del testimonio del autor:

Hay que decir –para que toda la verdad resplandezca- que también la naturaleza se hallaba de luto. Sobre la avenida más ancha y larga del mundo –trescientos ochenta metros de lo primero, ciento dieciséis kilómetros de lo segundo, para ser exactos-, cernióse todo aquel día una incontinente llovizna. (p 9)

(La verdad histórica nos obliga a anotar aquí una inconveniencia: tan repentino, estruendoso y catastrófico fue el derrumbamiento de la casa que el propio Burundún –su demoledor- tuvo un momento de pánico. De tal manera que cuando el papagayo brincó sobre las ruinas, hubo quien observase que las plumas de su cola habían enriquecido sus variados colores en la aceitosa paleta de su propio excremento. ¡Pero las tornasolaba ya el sol de triunfo y pareció una nueva gala la inmundicia). (p 29)

- La enumeración

La historia de Burundún es una sucesión de enumeraciones que dan cuenta de todas las facultades que se arroga el dictador. Zalamea urga en los meandros del poder con la intención de pormenorizar sus excesos y sus formas de sometimiento. Las enumeraciones que aparecen en su obra son, según Sáinz de Robles⁶⁵, de las que en retórica se llaman *distributivas*, porque no se limitan a señalar las partes o características de los objetos, personas, lugares o hechos, sino que además dicen algo afirmativo o negativo de cada caso; es decir, enjuician. Las

⁶⁵ *Ibidem*, p. 347

enumeraciones en la obra objeto de estudio casi siempre van acompañadas de reiteraciones.

Veamos el ejemplo siguiente:

Hablaba como se sufre una hemorragia o se padece un flujo. Hablaba como se vacía una carreta de grava. Como revienta una granizada. Como se vuelca un río en catarata. Hablaba el Gran Burundún-Burundá como su nombre lo indica. (p.28)

Sobre la penetración de la propaganda política aparece la siguiente enumeración:

Y esa voz fantasmal que croa tras las redcillas de tela, de celofán o de plástico de los amplificadores de las radios y berrea por las bocinas de los altoparlantes, se trabó —como en un viejo disco de gramófono— en la repetición de esas mismas palabras. Y se alzaron sobre los campos, en la cima de los alcores sobre el costillar oxidado de las grandes cordilleras, en los claros de las sierras [...] a la linde de los lentos ríos legamosos y a la vera de los caminos [...] Y los pies tropezaban en las calles con las letras de las mismas palabras. Y anidaban los pájaros en árboles cuyos troncos hablaban esas mismas palabras. Y si se levantaban los ojos al cielo, unas nubes cursivas repetían esas mismas palabras sobre el azul acongojado. Y en los cinematógrafos, en las plazas públicas, en los confesionarios exudantes de las iglesias, en los vagones de los ferrocarriles, en los muros de los restaurantes [...] en los salones, en las alcobas color naranja de los burdeles, en los páramos y en el desierto, en alta mar y entre las arenas o las nieves en que por fin cree el hombre estar a solas... en los despintados labios convulsos de las hembras y entre los bolsillos del traje, se encontraban las mimas, escasas, palabras: las palabras suicidas (pp.32-33)

Hay una enumeración con que se reivindica a la palabra articulada y se exalta su uso como forma de redención para los sometidos:

Hubo quienes creyeron [...] y quienes pensaron que una palabra claramente dicha puede rescatar a un niño de los súbitos terrores que le hacen abrir los labios en un grito mudo mientras tiemblan sus lágrimas en las pestañas. Y quienes, a la sombra de un sauce, quisieron convertir el oleaje de su sangre en un tierno susurrar de palabras para que el cuerpo amado se abra con el consentimiento del alma. Y quienes, en la miseria y el despojo, se consolaron hablando

palabras de justicia. Y quienes, queriendo gobernarse mejor a sí mismos, desearon apalabrar un mejor gobierno para todos. Y quienes por amar tanto a la vida, quisieron impedir su corrupción proponiendo palabras de concierto. (pp 34-35)

- El símil

En el *Gran Burundín* los símiles tienen la misma función que el epíteto: caracterizar a los protagonistas en forma directa. Las comparaciones o símiles abundan para destacar en forma exagerada, no sus virtudes, como ocurre en la epopeya clásica, sino sus vilezas y sobre todo, su aspecto grotesco:

Por obra de minuciosa selección, los rostros de los Territoriales eran idénticos entre sí, como cabezas intercambiables: grandes peras sin gracia, lívidas y pecosas; con ojos planos, incoloros y acuosos, como dos leves magulladuras. Narices y boca desaparecían bajo el dispositivo antigás que se desprendía de las ocultas barbillas a manera de una rugosa trompa de paquidermo. (p. 12)

- Metáfora y alegoría

La creación metafórica es un juego del lenguaje que pone al descubierto la capacidad de imaginación de cada época, de sus símbolos, de sus temores, de sus deseos y de los mitos que construyen cada momento de la historia. La capacidad de ver, descubrir o inventar semejanzas es un recurso del que hacen uso todas las culturas, porque la metáfora sirve para encubrir o disfrazar lo que no se quiere decir directamente, o por el contrario, explicar lo que resulta difícil de entender. A esto último ayudan también las alegorías, la representación gráfica de lo abstracto. Con *El Gran Burundín-Burundá* Zalamea construye la metáfora del poder y con la creación del protagonista la alegoría del dictador, dando con ello a su obra, la cualidad esencial del texto literario: su sentido figurado o simbólico.

Como ejemplo de recursos literarios que dan al lenguaje un significado más profundo de lo que literalmente expresa, tenemos las metáforas con que se describe la caída de los ánaes después de la emboscada de la policía del cielo. Los ánaes son el símbolo de hombre que quiere elevarse y cumplir su ciclo, pero que le es impedido por las presiones sociales, políticas, económicas o culturales a que es sometido:

De flecha que era, se convirtió en herido blanco; de viento musical, en sorda lluvia; de alada geometría, en gordo pedrisco.

Pesadas ya, sin gracia, se derrumbaron las aves sobre la ciudad de los hombres. (p 15)

En la cita que a continuación se inserta, aparece la alegoría del mal, que en la tradición judeo-cristiana está simbolizada por el demonio:

Bajo los cráneos estrechos y en las empedernidas entrañas de los hombres sin imaginación ni palabra, se desentumecería la antigua bestia: de sus fauces babosas surgiría otra vez el bramido en que el terror se convierte en cólera y de nuevo el colmillo y la zarpa encontrarían el camino de la sangre. (p 40)

En la risa del caballo de Burundún aparece la alegoría de la esperanza:

En el túnel de niebla y de llovizna urdido sobre el cortejo, esa risa era un berbiquí. Lo horadaba todo. Y por los agujerillos que abría era posible entrever aún un mundo en que las orugas no temiesen a los Zapadores; en que las liebres no tomasen a los Territoriales por rábanos; en que los pájaros no tronchasen sus cuellos contra nubes de nylon; en que las mujeres no pariesen Policías; en que los hombres no pasasen por el rodillo para caer en la escudilla. (p 23)

- Prosopopeya

La prosopopeya es una personificación y sirve para dar una visión patética de la realidad. Es el tropo que humaniza a los seres inanimados o abstractos mediante la atribución de

cualidades propias del hombre. *El Gran Burundún-Burundá* es también una gran prosopopeya en la que, mediante la abolición de la palabra articulada, los hombres callan, las cosas hablan y el caballo de Burundún piensa:

Nuevamente piataba sobre el pavimento y, a pesar de la distancia, de la niebla y de la llovizna, era posible adivinar que se reía pensando en que, finalmente, tras de sus ancas, venía muerto el partero de tantos cadáveres. Y que, de ahora en adelante, acaso fuese posible hundir la jeta golosa en esas pasturas en las que hay que pelear con suaves testarazos la flor del trébol al celoso agujón de la avispa. (p.24)

- La ironía

La palabra ironía viene del griego “eironeia” que significa disimulo. Para la retórica clásica la ironía es un enunciado cuyo significado es lo contrario de aquello que se afirma; se trata, por lo tanto, de una antífrasis. Ferrater Mora sostiene que el concepto clásico de ironía sería “una manera, casi un método de hacer patente algo sin exhibirlo directamente”⁶⁶.

¿Por qué Zalamea emplea en su discurso a la ironía como figura literaria dominante? Ya hemos anotado que para combatir al Gran Elocuente Zalamea utiliza las mismas armas: la elocuencia. La ironía es un tropo muy utilizado en la oratoria; su intención es de burla y de crítica mordaz para poner en duda o descalificar situaciones, actitudes o declaraciones; se trata de un insulto o censura encubiertos por frases laudatorias o de alabanza.

La ironía forma parte de nuestra manera de ser, porque es el recurso que se echa a andar ante nuestra impotencia para cambiar el orden injusto; es una forma de añorar el bien perdido. Ejemplos de la realidad tenemos muchos, pero sólo voy a permitirme citar uno de los más

⁶⁶ José Ferrater Mora “La ironía” en *Obras Selectas*, vol. 1, Madrid, Revista de Occidente, 1967. pp. 267.

recientes: la respuesta en grafitis de la población argentina ante el desastre económico provocado por las malas políticas de sus gobernantes:

“Tenemos los mejores legisladores... que el dinero pueda comprar”
 “Basta ya de realidades, queremos promesas”
 “La deuda que le estoy dejando al país no es externa, es eterna.
 Menem”
 “Algunos nacen con suerte, otros en Argentina”
 “Prohibido robar, el gobierno no admite competencia”⁶⁷

Por medio de la ironía se denuncia el desorden existente, la intranquilidad de la gente y su incapacidad para corregir el rumbo de su economía

En la obra de Zalamea la ironía aparece bajo la forma de expresiones elogiosas y claramente burlonas, que implican un juicio negativo sobre lo que habla y de quien habla. Este aparente elogio encubre una condena y una reprobación latentes. Por esta razón el discurso se colma de frases exclamativas y de imprecaciones que rayan en el sarcasmo:

¡Tan extenso era el poder del difunto!
 ¡Y tan diversos los signos de su mando! (p 9)

¡Cómo no loar al Gran Cismático! (p 20)
 ¡Candidez y vanidad del pobre!(p 21)

¡El partido!
 ¡EL PARTIDO!
 ¡EL PARTIDO! (p.45)

¡Qué gran entierro!
 ¡Qué suntuosos funerales!
 ¡Qué promisoría cosecha! (p 59)

⁶⁷ Enrique Galván Ochoa “Dinero” en *La Jornada*, México, 17 de mayo de 2002, (Economía), p. 27.

Una de las más exquisitas ironías de las que aparecen en el texto, es la construida para describir la gallardía del Estado Mayor:

¡Qué altaneras cabezas!
 ¡Qué henchidos pechos!
 ¡Qué fulgar de estrellas y de cruces y de placas y encomiendas!
 ¡Qué esplendor de bandas y charreteras y entorchados!
 ¡Qué cintilar de galones y botones!
 ¡Qué airones sobre los cascos!
 ¡Qué emblemas en los cuellos y en los puños!
 ¡Qué ondeantes capas a las espaldas!
 ¡Qué llameantes listas en los pantalones!
 ¡Qué luces en el charol de cinturones, guarniciones y botas!
 ¡Qué girar de astros en las espuelas!
 ¡Qué ambición de mahories!
 ¡Qué borrachera de matanceros!
 ¡Qué sueños de dahomeyanos! (p.44)

Esta ponderación que al final adquiere el tinte de ironía, es contrastada luego con la revisión de la valía humana de cada uno:

Otra cosa sería verlos por dentro.
 Ninguno de aquellos negros espantapájaros que echaban las cartas sobre el cadáver del Gran Burundún-Burundá para adivinar su sucesión, sospechaba siquiera la cínica malicia con que el Mixtificador convirtiera a unos presuntos guerreros en viles contrabandistas de ventaja; a unos héroes de profesión en asesinos a sueldo; a unos milites en guindillas; a unos mantenedores del honor en chulos del poder. (p 44)

La ironía aparece también ligada a la sátira y a la parodia. La sátira es la forma literaria que tiene como finalidad corregir ridiculizando los vicios y defectos del comportamiento humano; la parodia es la representación burlesca del hombre. En la figura de Burundún se parodia a los dictadores. En las citas siguientes identificamos, en la primera, la parodia a las huestes de científicos al servicio de Hitler y en la segunda, la personalidad de Trujillo:

[...] tuvieron la genial ocurrencia de convertir los cadáveres de los lenguaraces en ricos depósitos de materias primas: la piel, los intestinos y los músculos sirvieron entonces para hacer hilos y tejidos irrompibles; los dientes, las uñas y los huesos, para plásticos de insospechada resistencia; las grasas, los cartílagos, y los cabellos como insuperable cebos de los superexplosivos; la sangre, en fin, y los residuos intestinales se reservaron para crisma bautismal de los reformistas. (p.50)

A la cabeza de ellos, envitelado, azorrido y magro, el Canciller Hinchido de su propia importancia; regodeándose ya en los excesos de su boda inminente con el Poder [...] celebrando ya la consumación del universal silencio que justificase finalmente su sordera; preñado ya de su propia gloria; otorgándose ya a sí mismo, con graciosa munificencia, los títulos de Prócer, de Pacificador, de Pater Patriae. (p.42)

Con todos estos recursos literarios que caracterizan el estilo de Zalamea queda demostrado que la literatura no sólo se circunscribe al ámbito de la estética, sino también a una postura ética en la sociedad. Al escritor no le preocupa cuidar únicamente la calidad literaria de su obra, sino utilizar la capacidad de ésta para influir en la conciencia y en la cultura del pueblo. Se aprovecha del enriquecimiento del lenguaje para destruir todo lo nocivo de la sociedad y de esta forma, rescatar lo honesto, lo justo y lo bueno como valores que deben regir la vida del hombre civilizado.

c) Intertextualidad

Ya ha sido señalado que *El Gran Burundún Burundá* se inscribe en el género de la sátira y que maneja ésta al grado del sarcasmo: la forma más feroz, amarga e irrisoria de fustigar a la sociedad.

El cariz de la sátira de Zalamea tiene sus antecedentes en las “sátiras menipeas” cuyo autor, Menipo, vivió en el siglo I antes de Cristo, pero a partir del siglo XVI se dio ese nombre a los panfletos de carácter político y religioso. La influencia de la *sátira menipea* aparece en el tono panfletario de la obra, caracterizado por la mordacidad y la intención ofensiva, así como por la percepción carnavalesca del mundo.

Sobre la carnavalización literaria, Mijaíl Bajtín⁶⁸ dice que esta modalidad de la sátira menipea consiste en presentar a la vida fuera de su curso habitual, “al revés”, porque en el carnaval las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal se cancelan. Los hombres, divididos en la vida cotidiana entran en contacto libre y familiar en la plaza del carnaval, porque éste es un espectáculo sin escenario ni división en actores y espectadores; no se contempla ni se representa, simplemente se vive en él.

En los carnavales, la acción principal es la coronación burlesca y destronamiento del “rey del carnaval”, que significa *muerte y renovación*. El fuego es el elemento encargado de aniquilar y renovar al mundo; por esa razón, en los carnavales europeos se utiliza un carro lleno de chácharas al que se le llama “infierno” y que al final es quemado solemnemente.

⁶⁸Mijaíl M. Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.

En *El Gran Burundún-Burundá*, asistimos a la muerte y resurrección del dictador, sólo que en este caso renace degradado, transformado en un animal. En la marcha fúnebre, atrás del pueblo, en el último lugar de la fila van los carros repletos de cachivaches: una “masa de carruajes [...] furgones de mudanza, camiones, carros rurales, carretillas de mano, plataformas automotores en que se hacinaban las cosas con las cuales [...] el pueblo mudo contribuía, en la muerte del Gran Precursor, a la consolidación de su Reforma” (p 54). Los carros no son quemados pero sí ofrendados. Con la reencarnación de Burundún resurge el caos y el desorden

En la obra de Zalamea no es el fuego, sino la lluvia la encargada de purificar al mundo. El agua, elemento primigenio, símbolo de muerte y de resurgimiento. Se celebran las exequias del tirano, pero también la posibilidad del cambio

La risa carnavalesca, explica Bajtín, se relaciona con la risa ritual de la antigüedad, dirigida hacia las divinidades. Se injuriaba y ridiculizaba al sol, a otros dioses y a las altas autoridades de la tierra para obligarlas a renovarse. Durante la Edad Media, gracias a la libertad legitimada de la risa, surge la *parodia sacra*. La risa carnavalesca es aportada por el caballo de Burundún. Su risa va dirigida hacia la instancia suprema, hacia el cambio de poderes y hacia el cambio del orden establecido. En la risa del caballo se conjuga el destronamiento o muerte del tirano (risa burlona) y la resurrección (risa jubilosa), en “un mundo en que las orugas no temiesen a los zapadores [...] en que los pájaros no tronchasen sus cuellos contra nubes de nylon; en que las mujeres no pariesen policías...” (p.23).

La parodia es otro elemento imprescindible de la sátira menipea y de todos los géneros carnavalescos. En la antigüedad clásica, la parodia estaba vinculada a la visión carnavalesca

del mundo, donde todo posee su parodia, es decir, su aspecto irrisorio. Esta forma de ver la vida, explica Bajtín, resulta de percibirla a través de todo un sistema de espejos convexos y cóncavos que alargan, disminuyen y distorsionan la imagen en grado diferente, creando con ello un mundo grotesco.

Esta representación grotesca del mundo y la descripción de los personajes a la manera de esperpentos, fue iniciada, antes de Zalamea, por Ramón del Valle Inclán, quien en su obra *Luces de Bohemia*, pone en labios de su personaje Max Estrella las bases de la estética del esperpento: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento... las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas”. Valle Inclán asegura que, en adelante, esa estética le servirá para “transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas”⁶⁹. La obra que resume la creación del esperpento de Valle Inclán es *Tirano Banderas*, que trata sobre el problema de la dictadura en Hispanoamérica.

El procedimiento para crear al esperpento en la obra de Zalamea radica, como ya se anotó, en la animalización del hombre y en la humanización de las bestias y las cosas, que da como resultado un mundo desordenado y deformado, cuyo sentido trágico sólo puede plasmarse con una estética deformada como la de Valle Inclán. Vemos desfilar en la obra de Zalamea una corte de farsa, cuya siniestra caricaturización mueve al horror: los zapadores tienen por rostro una “atrufada jeta de cerdo y horadan la tierra con las patadas aceradas de sus cascos”, ellos ocupan el último lugar de la escala zoológica, por eso actúan como autómatas; los territoriales son “idénticos entre sí, como cabezas intercambiables”; sus ojos planos incoloros y acuosos. Los policías del aire son como “fetos destructores”; los sacerdotes son gordos con

⁶⁹ *Diccionario Bompiani de autores literarios*, Volumen V, Barcelona, Planeta-Agostini, 1987, p. 2848

cuellos gallináceos; los juristas, historiadores y académicos coronan sus testas con capirotos de pergamino y cubren su cuerpo con camisolas de bufón, son monigotes de feria; el Partido a fuerza de no pensar, ha convertido a sus miembros en autómatas y el tirano es el más abominable de todos, su aspecto gorillesco concuerda con su actitud. El pueblo es una enorme masa de castrados, muñecos de aserrín, sin sangre en las venas. Son, como describe Bajtín a la masa anónima del carnaval, seres que han perdido, en este caso, no sólo la identidad, sino también su calidad humana. Los animales y las cosas aparecen como los depositarios de la dignidad.

Kayser, al describir algunos de los elementos de lo grotesco, habla de “monstruos, esqueletos humanizados, sabandijas, lo mecánico asociado a lo orgánico, víboras, búhos, murciélagos, vegetales animados, autómatas, marionetas, la locura y ‘el encuentro con la locura’ es, como quien dice, una de las experiencias primigenias de lo grotesco que nos son insinuadas por la vida”⁷⁰

La configuración del mundo que Zalamea ofrece es una mezcla de animal y humano, es una concepción grotesca de tipo satírico, donde aparece destruido el concepto de personalidad y aniquilada la evolución de la historia. Su modalidad grotesca del mundo no tiene una intención cómica, sino de destrucción.

Kayser distingue en lo grotesco dos líneas: la fantástica y la satírica. La primera se relaciona con el mundo onírico; la segunda con un “alboroto” de máscaras. El grotesco satírico cuenta con lo cómico, lo caricaturesco, lo ridículo en general; pero la risa que provoca queda congelada en función del amargor que produce el sentimiento de lo oscuro y extraño. “Lo

⁷⁰ *Ibidem*, p. 224

grotesco es una estructura. Podríamos designar su índole con un giro que se nos ha insinuado con harta frecuencia: lo grotesco es el mundo distanciado”⁷¹.

Según el autor citado, lo grotesco supone un conjuro a lo demoníaco y distingue tres épocas en las cuales se intensifica esta categoría estética, esta visión del mundo y este estilo: el siglo XVI, el período comprendido entre el *Sturm und Drang* y el romanticismo, y la época moderna. Dice que “las representaciones de lo grotesco constituyen la oposición más ruidosa y evidente a toda clase de racionalismo y cualquier sistemática del pensar”⁷².

El aspecto de que lo muerto cobra vida, tiene una gran tradición cultural universal, desde las *Danzas de la muerte* de la Edad Media, en las que aparece la sátira social, hasta las “Catrinas” de Posada o las calaveras de azúcar y los panes que simulan huesos, con que se celebran las festividades del Día de Muertos en México.

En el Siglo de Oro español se destaca Francisco de Quevedo por su peculiar forma de trabajar lo grotesco en su obra titulada *Los sueños*. La influencia de esa obra es palpable en *El Gran Burundín-Burundá ha muerto*, especialmente en el desfile con que se convoca a todas las fuerzas del orden público y a las élites del poder para ser enjuiciadas por el autor, en complicidad con el lector. Esto mismo sucede en *El sueño de las calaveras* de Quevedo, cuando Júpiter llama a los muertos al juicio final, según la profesión que ejercieron en la vida. El desfile da lugar al enjuiciamiento, no de Júpiter sino del autor, a base de acerados comentarios e hirientes sarcasmos.

⁷¹ *Idem*.

⁷² *Ibidem*, p. 229.

La marcha fúnebre del *Gran Burundín*, en “la avenida más ancha y larga del mundo” se asemeja al camino del infierno del sueño de Quevedo titulado *Las zahurdas de Plutón*. En el sueño *El mundo por de dentro*, el autor es conducido por un viejo llamado Desengaño a la mayor calle del mundo que es la Hipocresía, “calle que comienza con el mundo y se acabará con él”. El viejo le muestra y le descubre el interior de todos los paseantes, los nombres de las cosas y los actos de la vida. Esto mismo hace Zalamea, en las honras fúnebres del dictador.

La visión del mundo trastornado de Zalamea nos remite al sueño *La hora de todos y la fortuna con seso*, donde Júpiter cita a los hombres para dar a cada uno lo que se merezca, pero la Fortuna mezcla en una confusión todas las cosas del mundo y provoca la aparición de mutaciones: un azotado se halló alguacil y el alguacil azotado, un hablador queda tartamudo, un casamentero se ve desposado y así se suceden hasta cuarenta mutaciones. En Zalamea se da la mutación de los hombres que emiten sonidos como animales, mientras los animales y las cosas hablan.

La mutación que se da en *El Gran Burundín* no es ajena al influjo de Kafka; influencia que aparece en dos obras anteriores: *La transfiguración* y *La metamorfosis de Su Excelencia*.

En *La transfiguración*, Zalamea trata el tema de la transformación ideológica, mediante la compra de la conciencia social por el sistema. En ese relato presenta al ser humano como un gusano depositado en un gran frasco para ser lavado de todo rastro de su antigua miseria; de su hambre de tierra, acumulada en siglos de lucha y despojo. Una vez purificado de la gleba, el hombre queda listo para entrar al grupo de los favorecidos.

En *La metamorfosis de Su Excelencia* trata el tema de la dictadura. En esta obra Zalamea penetra a la intimidad del tirano y refleja los remordimientos de éste en un misterioso hedor; un hedor a matadero que lo tortura en su inmensa soledad. Compara las quejas de Su Excelencia con el balido de una res abandonada, en un ambiente de desesperanza. El protagonista, podrido por dentro, se convierte en una extraña bestia que tiene un angustioso final.

En *El Gran Burundún-Burundá* el autor hace la crónica de los funerales del dictador, su iniciación como aspirante al poder y la consolidación de éste, sus realizaciones como gobernante, su muerte y resurrección. Hemos dicho que el narrador aparece como un testigo ocular, a manera de merolico, por el tono reiterativo con que expresa su deseo de puntualizar los hechos y escribir la verdad, como afirmaban los cronistas de la Conquista que era su propósito; aunque de todos es sabido que hubo tantas verdades como cronistas.

En la obra de Zalamea, el narrador reitera: “Ninguna crónica [...] sería tan convincente [...] como la minuciosa y verídica descripción...” (p 9). “Pero antes de describir [...] hay que decir –para que toda la verdad resplandezca–”(p.9). “La verdad histórica nos obliga a anotar aquí una inconveniencia...”(p.29). “No tendría término esta crónica veraz...” (p.50)

En cuanto a los recursos literarios que predominan, como la onomatopeya, las aliteraciones, las repeticiones, la adjetivación profusa y todos aquellos otros que sirven para dar sonoridad a la expresión, son reminiscencias de la estética modernista. Recordemos que el propio Rubén Darío confesaba que su creación respondía “al divino imperio de la música, música de las

ideas, música del verbo"⁷³. Por esa razón al modernismo se le consideró literatura de los sentidos. Zalamea echa mano de esos recursos no con fines ornamentales para crear "arte por el arte", sino un arte comprometido que le haga percibir a la gente por todos los sentidos su verdad sobre la realidad latinoamericana. En su estilo asumió también los rasgos del discurso oratorio porque él, además de escritor, fue político y no pudo desligar su vocación artística de su profesión habitual.

Si el léxico del modernismo se enriqueció con voces exóticas y resonantes, el léxico de Zalamea incorpora al lenguaje artístico un sinnúmero de términos propios del lenguaje especializado de las diferentes ramas del conocimiento, por ejemplo: "borborismo" (Fisiología), "cinegista" (Derecho), "mador" (Fisiología), "petrógrafo" y "grisú" (Geología), "minio" (Química), "ornitomancia" (Antropología), o "filacterias" (técnica de grabado), entre otros.

Otra muestra patente de la influencia modernista la encontramos en el tono exclamativo de la marcha del Estado Mayor que es muy similar al de "La marcha triunfal" de Rubén Darío, aunque la primera tiene un tono irónico:

¡Qué fulgurar de estrellas y de cruces y de placas y de encomiendas!
¡Qué esplendor de bandas y charreteras... (p.44)

La marcha triunfal

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines ...
¡Tal pasan los fieros guerreros
debajo los arcos triunfales!

⁷³ Citado por Josefina Chorén et al en *Literatura mexicana e hispanoamericana*, México, Publicaciones Cultural, 1993, p 179

También con el uso ponderativo de la frases exclamativas en la marcha del Estado Mayor, Zalamea nos remite al estilo de Jorge Manrique en “Las coplas a la muerte de su padre”, en la parte que se dedica a loar las cualidades del finado:

¡Qué amigo de sus amigos!
 ¡Qué señor para criados y parientes!
 ¡Qué enemigo de enemigos!
 ¡Qué maestro de esforzados y valientes!
 ¡Qué seso para discretos!
 ¡Qué gracia para donosos!

Zalamea, con ese fino tono de exaltación construye una loa para flagelar al Estado Mayor:

¡Qué altaneras cabezas!
 ¡Qué henchidos pechos! ...
 ¡Qué cintilar de galones y botones!
 ¡Qué airones sobre los cascos!
 ¡Qué emblemas en los cuellos y en los puños!...
 ¡Qué girar de astros en las espuelas!
 ¡Qué ambición de mahorías!
 ¡Qué borrachera de matanceros!
 ¡Qué sueño de dahomeyanos! (p.44)

En las repeticiones y aliteraciones de Zalamea se aprecia también el estilo de García Lorca, en el que son muy usuales expresiones como éstas: “verde que te quiero verde”, “noche que noche nochera”, “a las cinco de la tarde /¡Ay! Qué terribles cinco de la tarde! /¡Eran las cinco en todos los relojes! /¡Eran las cinco en sombra de la tarde! Este tipo de repeticiones sirve para dar, además de musicalidad, un tono coloquial al discurso.

En la obra de Zalamea aparecen aliteraciones-repeticiones como ésta:

Nadie, nadie quiso recoger aquellas aves de cuello tronchado; nadie pensó que se pudiera comer de aquellos cuerpos reventados; nadie, nadie concibió que el vuelo se detuviese en el puchero. (p 16)

<p style="text-align: center;">TESIS CON FALLA DE ORIGEN</p>
--

En la misma marcha del Estado Mayor de Burundún existe semejanza con el poema "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías" del poeta granadino:

¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!

Otra semejanza con ese mismo poema, aparece en las exclamaciones con que se cierra la descripción del cortejo de Burundún:

¡Qué gran entierro!
¡Qué suntuosos funerales!
¡Qué promisoria cosecha! (p 57)

En la propaganda política que Burundún aplica para abolir la palabra hay ecos bíblicos. Las conminaciones para convencer sobre las ventajas del silencio son una parodia del sermón de las bienaventuranzas, según San Mateo:

Bienaventurados los pobres de espíritu porque de ellos es el reino de los cielos.
Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán la tierra.
Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados.
Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán consolados.
Bienaventurados los que padecen persecución por la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos.

La parodia de Zalamea dice así:

A los que tienen menosprecio de la inteligencia, se les repetía:
"¡Palabras, palabras, palabras!"
A los que tienen el escrupulo de su integridad, se les repetía:
"En bocas cerradas no entran moscas!"

A los cobardes y tímidos, se les repetía:
 “El silencio es oro”
 A los que son pedantes en la estupidez, se les repetía:
 “A palabras necias, oídos sordos”
 A los que tienen intenciones ocultas, se les repetía:
 “El que mucho habla poco yerra”
 A os que quisieran ser fervorosos, se les repetía:
 “Quemadas se vean tus palabras”
 A los que quisieran tener fe, se les repetía:
 “Vale más el silencio de un necio que la palabra de un sabio”...
 (p 33)

Alfredo Iriarte señala como una influencia decisiva en la temática y estilo de Zalamea, a la obra del poeta francocaribeño Saint-John Perse, de quien fue su traductor y al que no sólo se concretó a traducir, sino a elaborar auténticas recreaciones de sus poemas. Iriarte cita como influencia recíproca entre Zalamea y Perse un fragmento del poema *Los pájaros*:

En la aventura poética tuvieron antaño parte, con el augur y el arúspice. Y helos aquí vocablos sometidos al mismo encadenamiento para el ejercicio, a lo lejos, de una nueva adivinación... En el crepúsculo de antiguas civilizaciones es un pájaro de palo, los brazos en cruz asidos por el oficiante que hace papel de escriba en la escritura mediúmnica, como en las manos del brujo geomántico.⁷⁴

Tanto Adriana Sandoval como Alfredo Iriarte hacen hincapié en la influencia de Zalamea en la literatura colombiana. La primera dice que *El Gran Burundún-Burundá* puede considerarse como un antecedente directo del cuento *Los funerales de la mamá grande* de Gabriel García Márquez:

Ambas obras están construidas alrededor de la figura muerta de la cabeza dictatorial [.] Ambos autores usan repetidamente listas y catálogos con el fin de comprenderlo todo. Los narradores de ambos textos son especies de cuenteros profesionales o merolicos de ferias

⁷⁴*Ibidem*, p. 94.

[...] que insisten continuamente en la verdad y exactitud de su historia.⁷⁵

Por su parte, Iriarte transcribe algunos fragmentos de *Los funerales de la mamá grande*, en los que se puede cotejar la influencia de *El Gran Burundún*. Por ejemplo en el inicio del cuento de García Márquez se anuncia que:

Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande [...] ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores [...] todo el mundo se había acostumbrado a creer que la mamá grande era dueña de las aguas y de los caminos [...] los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre vidas y haciendas.⁷⁶

A las citas de Iriarte se han de agregar otras en que se manifiesta el tono sarcástico e hiperbólico de Zalamea, como sucede cuando la protagonista dicta al notario la lista de su patrimonio invisible:

La riqueza del subsuelo, [...] los colores de la bandera [...] Los partidos tradicionales, los derechos del hombre, [...] las constancias históricas, las elecciones libres [...] los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, [...] la pureza del lenguaje [...] la prensa libre pero responsable, [...] la Atenas sudamericana, [...] el peligro comunista.⁷⁷

O esta otra donde se hace patente el estilo repetitivo de Zalamea: “Horas interminables se llenaron de palabras, palabras, palabras que repercutirán en el ámbito de la República” (p.141)

⁷⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 95-96.

⁷⁷ Gabriel García Márquez. *Los funerales de la mamá grande*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 137.

Y qué decir de las onomatopeyas como ésta: “Se declaraba turbado el orden público, tarrataplán, y el presidente de la república, tarrataplán, disponía de las facultades extraordinarias, tarrataplán, que permitían asistir a los funerales de la Mamá Grande, tarrataplán, rataplán, plan plan” (p.144)

Otra similitud se da en la caravana de los funerales, que al igual que en *El Burundún* adquiere un ambiente de feria

Este ambiente de feria también se da en *El otoño del Patriarca*, por ejemplo, en la descripción de la casa presidencial: “Pues aquello no parecía entonces [...] sino un mercado donde había que abrirse paso [...] El hombre de la casa no sólo participaba de aquel desastre de feria sino que él mismo lo promovía y comandaba”⁷⁸

En esta novela aparece también el tono hiperbólico de Zalamea: “Allí lo vimos a él [...] más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua...” (p 8)

La carnavalización literaria es otra coincidencia entre de García Márquez y Zalamea. El tema del doble, como indica Bajtín, es un fenómeno perteneciente en la literatura carnavalizada, pues son elementos que recíprocamente se parodian al reflejarse y deformarse en los espejos cóncavos y convexos.

En cuanto al contenido de *El otoño del Patriarca* notamos que, al igual que Zalamea, García Márquez aborda el tema del poder cesarista, dictatorial y mesiánico de los hiperbólicos dictadores de América Latina y logra también dar a su personaje una dimensión arquetípica y, por ende, universal

⁷⁸ Gabriel García Márquez *El otoño del patriarca*, México, Diana, 1999, p 11

III. CONCLUSIONES

La frecuencia e intensidad de las dictaduras latinoamericanas, en las décadas de los sesenta y setenta invita a los escritores a utilizarlas como tema de sus obras. Una de éstas es *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea.

En *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* Zalamea crea un personaje arquetipo, que reúne las características del tirano, no sólo de América Latina sino de cualquier lugar del mundo. Con la sátira más hiriente y destructiva el autor reconstruye en la ficción la dolorosa realidad sociopolítica de su época y país.

En toda la obra prevalece un tono de denuncia y condena a los excesos de poder en los regímenes dictatoriales, como el de Colombia durante la época del gobierno de Laureano Gómez; etapa en que se inicia la violencia que aún hoy en día flagela a ese país latinoamericano

Para Zalamea, como lo señala Adriana Sandoval, “una dictadura es un régimen terrible, destructivo e inhumano que aspira a controlar todas las áreas y rincones de la vida social e individual”.⁷⁹ En la obra de Zalamea, el protagonista dispone de fuerzas represoras que controlan el aire, la superficie y las entrañas de la tierra.

En la construcción de su obra, Zalamea utiliza la anécdota de los funerales del dictador para exhibir sus actos y métodos de sometimiento, así como todas las piezas clave de su aparato gubernamental.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 259.

En la corte burunduniana predomina la intolerancia, la violencia, la represión, la imposición, el solapamiento, la complicidad, la corrupción, la manipulación y el engaño, ante la indolencia de la sociedad. Es una visión grotesca del mundo, donde los únicos que tienen posibilidades de salvación son el caballo del tirano y las cosas que hablan de los seres humanos, porque son los únicos que conservan simbólicamente el don de la palabra

La obra de Zalamea es la hipérbole de la dictadura; por esa razón, en la figura de Burundún se conjuntan todas las acepciones que al término *dictador* se le puedan dar. Su personalidad es una combinación de los césares romanos y los dictadores modernos. El tratamiento esperpéntico que Zalamea le da, lo hace aparecer como el más perverso y abominable de todos. En su personalidad se plasman todos los vicios, defectos, tentaciones y transgresiones con los que el poder prostituye a los gobernantes.

Los métodos de control de Burundún son la corrupción de los funcionarios públicos, el otorgamiento de canonjías al clero, el solapamiento de los grupos financieros y la perversión de los intelectuales que ponen precio a sus servicios de transmisión de ideas y conocimientos que al régimen conviene

Los partidos políticos son utilizados por Burundún para simular elecciones libres y democráticas. Zalamea recoge esa reiterada experiencia latinoamericana para denunciar las relaciones que se establecen entre el poderoso y los ejecutores del fraude electoral

Desde el punto de vista ético o moral, la violencia es el elemento articulador de la sociedad burunduniana en la que coexisten la desigualdad social, la intolerancia ideológica y la simulación. La violencia es el recurso y soporte institucional de la clase dominante para

garantizar el sometimiento de la sociedad. Se despliega la violencia a tal grado, que llega a ser considerada como parte del entorno cotidiano.

En el régimen dictatorial de Burundún el poder es absoluto y es reproducido a través de sus organizaciones represoras que mantienen al gobierno a base del terror. El poder no emana de las instituciones sino de la figura del dictador.

La fuerza que impulsa a los personajes allegados a Burundún es la codicia. Al igual que en la realidad, en esos grupos enquistados en el poder, se da una relación de competencia, envidia y temor.

En general, la relación del ser humano consigo mismo y con los otros es antiética. Los únicos que pugnan por una relación de igualdad y respeto al otro, son los escritores que denuncian las atrocidades del régimen; pero, contra ellos se ensañan las fuerzas represoras del tirano, avalado por una sociedad incapaz de manifestarse.

El tirano de Zalamea utiliza como medio de alienación la palabra demagógica. La propaganda política es su principal instrumento para difundir sus falacias e imponer el silencio. Zalamea utiliza la palabra cargada de retórica para combatir con las mismas armas al tirano, y hacer prevalecer la palabra como la máxima expresión racional del hombre. En la obra se denota que la extinción de la palabra articulada conlleva la degradación de los seres humanos.

La más grande innovación del mandato de Burundún fue la abolición de la palabra articulada. Zalamea crea un lenguaje onomatopéyico como réplica a tal medida, como símbolo de la tartamudez que todo régimen represor provoca en los sometidos, al acallar la expresión y manifestación del otro.

El caballo del dictador es el único que mediante la risa ejerce su capacidad de expresión. Su risa revela burla por la muerte del dictador y júbilo por la posibilidad de un cambio.

El papagayo en que resucita Burundún es la prolongación del dictador en su sucesor, sólo que más ridículo y grotesco. El papagayo es el símbolo del gobernante farsante y charlatán.

En cuanto a la forma discursiva, aunque en tono mordaz, la obra de Zalamea asume las características de la epopeya para magnificar en forma grandilocuente, pero siempre irónica, los hechos memorables del dictador.

El Gran Burundún-Burundá es también una gran prosopopeya en la que, mediante la abolición de la palabra articulada, los hombres se comportan como bestias y las bestias como humanos.

La descripción de los personajes se realiza a la manera de esperpentos. El procedimiento consiste en degradar al hombre al nivel animal y en dar calidad humana a las bestias y a las cosas, creando un mundo deformado, cuyo sentido trágico sólo puede darse con la perspectiva de una estética deformada. La perspectiva del narrador es antagónica a los personajes, por el tono con que ironiza y denuncia sus actitudes.

La ironía es la figura retórica que predomina en el discurso de Zalamea y aparece bajo la forma de expresiones elogiosas, pero claramente burlonas, que implican un juicio negativo sobre lo que habla y de quien habla. De aquí que se empleen en abundancia las frases exclamativas, las imprecaciones y las interrogaciones.

Con *El Gran Burundún-Burundá* Zalamea construye la metáfora del poder y con la creación del protagonista la alegoría del dictador, dando con ello a su obra, la cualidad esencial del texto literario: el sentido figurado o simbólico.

No obstante, el carácter metafórico de la obra y su artificio estético, *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* es un verdadero retablo de la realidad política y social de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

1. Zalamea, Jorge. *El Gran Burundín – Burundá ha muerto*, Argentina, Centro Editor de América Latina, 1973
2. _____. *Cantos del alba, del combate, y del atardecer*, Bogotá, Subdirección de comunicaciones culturales, División de publicaciones (Instituto colombiano de cultura), 1975
3. _____. *La poesía ignorada y olvidada*, Cuba, Casa de las Américas, 1965.
4. _____. *La vida maravillosa de los libros. Viaje por las literaturas de España y Francia*, México, Isla, 1945.
5. _____. *El rapto de las sabinas*, Bogotá, Librería siglo XX, 1941.
6. _____. *El regreso de Eva. Ensayo de una farsa dramática*, San José, Costa Rica, Repertorio americano, 1927.

DE REFERENCIA

a) Libros

7. Apuleyo Mendoza, Plinio et. Al. *Fabricantes de Miseria*, México, Plaza y Janés Editores, 1998
8. Ayala Poveda, Fernando. *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Educar Editores, 1989.
9. Bajtín, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986.
10. Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1976
11. Benedetti, Mario. *Letras del Continente Mestizo*, Montevideo, Arca, 1970 (Col. Ensayo y testimonio)
12. Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM, 1986.
13. _____. *Análisis e interpretación del poema lírico*, México, UNAM, 1989.
14. _____. *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1982

15. Bolívar, Simón *Antología General*, México, SEP/UNAM, 1982 (Col. Clásicos americanos).
16. Borneuf, Roland y Ouellet, Réal. *La novela*, Barcelona, Ariel, 1975 (Letras e ideas núm. 9)
17. Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*, Buenos Aires, Nova, 1976 (Biblioteca arte y ciencia de la expresión).
18. Cirlot, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.
19. Cobo-Borda, Juan Gustavo, et. al. *Apuntes sobre literatura colombiana*, Bogotá, Ceiba Editores, 1977.
20. Diccionario Bompiani de autores literarios, Barcelona, Planeta-Agostini, 1978.
21. Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Real Academia Española (Décimonovena edición), 1970.
22. Diccionario Literario, Barcelona, Montaner y Simón S. A., 1968.
23. Diccionario UNESCO de ciencias sociales, México, Planeta – Agostini, 1970.
24. Enciclopedia Salvat, México, Salvat Editores, 1971.
25. Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*, Argentina, Cía general fabril editora, 1970 (Col. Letras de América)
26. Fell, Claude “Severo Sarduy. El barroco como apoteosis del artificio” en *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea*, México, SEP, 1976 (Col. SepSetentas, Núm. 268).
27. Fernández Moreno, César. *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, S XXI, 1972 (Serie América Latina en su cultura)
28. Ferrater Mora, José “La ironía” en *Obras Selectas*, Vol. 1, Madrid, Rev. De Occidente, 1967.
29. Fromm, Erich. *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, FCE, 1992.
30. García Márquez, Gabriel *El otoño del Patriarca*, México, Diana, 1999
31. _____. *Los funerales de la Mamá Grande*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1971.
32. González Casanova, Pablo *La democracia en México*, México, Era, 1976 (El hombre y su tiempo)

33. Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (El libro de bolsillo)
34. Lázaro Carreter, Fernando y Correa Calderón, Evaristo. *Cómo se comenta un texto literario*, México, Cátedra, 1989 (Publicaciones Cultural)
35. Leenhardt, Jacques. *Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI, 1975.
36. Ocampo López, Javier. *Las ideologías en la historia contemporánea de Colombia*, México, UNAM, (Centro de Estudios Literarios. Fac de Filosofía y Letras) 1972.
37. Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, México, UNAM-Siglo XXI, 1998.
38. Piotrowski, Bogdan. *La realidad nacional colombiana en su narrativa contemporánea*, Bogotá, Inst. Caro y Cuervo, 1988 (cuadernos del seminario Andrés Bello).
39. Ponzio, Augusto. *Lingüística y sociedad*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
40. Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, UNAM-SEP, 1987, (Lecturas Mexicanas, 2º serie, Núm. 92).
41. Quevedo y Villegas, Francisco. *Los sueños*, México, Aguilar, 1976 (Col. Crisol literario).
42. Rabasa, Emilio. *La constitución y la dictadura, Estudio sobre la organización política en México*, México, Tip Revista de Revistas, 1972.
43. Rama, Ángel. *Los dictadores latinoamericanos*, México, FCE, 1976, (Col. Testimonios del fondo).
44. Sáinz de Robles Federico. *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar, 1965.
45. Sandoval, Adriana. *Los dictadores y la dictadura en la novela hispanoamericana 1851-1978*, México, UNAM, 1989, (Coordinación de Humanidades).
46. Suetonio, Tranquilo Cayo. *Vida de los doce Césares*, México, Juventud, 1996, (Col. Libros de bolsillo, Núm. 224).
47. Vargas Llosa, Mario. *La fiesta del chivo*, México, Alfaguara, 2000.

b) Artículos

48. Ayala Mora, Enrique. "Gabriel García Moreno y la gestación del Estado Nacional en Ecuador" en *Crítica y Utopía*, Buenos Aires, septiembre de 1981, Núm. 5.

49. Cavallazzi, Gino Luque. "Zalamea Borda Jorge" en *Gran enciclopedia de Colombia. Biografías. Círculo de lectores*, <http://www.banrep.gov.co/blavirtual/lebtra-b/biogcircu/zalajorg.htm>, 5 de enero de 2001.
50. Galván Ochoa, Enrique. "Dinero" en *La Jornada*, México, 17 de mayo de 2002.
51. "Homenaje a Jorge Zalamea" en *Poesía de hoy en el Paraguay*, Bogotá, Instituto de Crédito Territorial, 1969.
52. Iriarte, Alfredo. "Apéndice crítico" en *El Gran Burundún-Burundá ha muerto y La metamorfosis de Su Excelencia*, Toluca, UAEM, (col. Renacimiento núm. 5), 1982.
53. Montoya, Pablo. "La representación de la violencia en la reciente literatura colombiana" en *Estudios de literatura colombiana*, Bogotá, enero-junio de 1999, Núm. 4.
54. Rouquié, Alain. "Dictadores, militares y legitimidad en América Latina" en *Crítica y Utopía*, Buenos Aires, septiembre de 1981, Núm. 5.