

EL GRAN BURUNDÚN-BURUNDÁ HA MUERTO

· R E L E C T U R A S ·

EL GRAN BURUNDÚN-BURUNDÁ HA MUERTO

JORGE ZALAMEA

Prólogo de María Mercedes Andrade

Universidad de los Andes
Panamericana Editorial
Universidad EAFIT
Universidad Nacional de Colombia

Zalamea Borda, Jorge, 1905-1969

El gran Burundún-Burundá ha muerto / Jorge Zalamea; prólogo de María Mercedes Andrade.
Bogotá: Panamericana: Universidad Nacional de Colombia: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes; Medellín: EAFIT, 2016.

78 páginas; 14 x 21 cm.

ISBN 978-958-774-323-4

1. Zalamea Borda, Jorge, 1905-1969 2. Novela colombiana - Siglo XX 3. Novela política colombiana I. Andrade, María Mercedes II. Universidad de los Andes (Colombia). Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura III. Tit.

CDD C863.4

SBUA

Primera edición: Imprenta López, Buenos Aires, 1952; Colombia Nueva, Bogotá, 1966

Esta edición: abril del 2016

© Fernando Zalamea Traba y Patricia Zalamea Fajardo

© María Mercedes Andrade, del prólogo

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,
Departamento de Humanidades y Literatura

© Panamericana Editorial Ltda.

Calle 12 n.º 34-20

Bogotá, D. C., Colombia

www.panamericanaeditorial.com

© Universidad EAFIT

Carrera 49 n.º 7 Sur - 50

Medellín, Colombia

© Universidad Nacional de Colombia, Vicerrectoría de Investigación,
Editorial Universidad Nacional de Colombia

Avenida El Dorado n.º 44A-40

Hemeroteca Nacional Universitaria, primer piso, ala oriental

Bogotá, D. C., Colombia

Ediciones Uniandes

Calle 19 n.º 3-10, oficina 1401

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 3394949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

infeduni@uniandes.edu.co

ISBN: 978-958-774-323-4

ISBN e-book: 978-958-774-324-1

Corrección de pruebas: Alberto Ramírez

Diseño de cubierta y páginas interiores: Neftalí Vanegas

Impresión:

Panamericana Formas e Impresos S. A.

Calle 65 n.º 95-28

Bogotá, D. C., Colombia

Teléfono: 430 21 10

Quien solo actúa como impresor

Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de las editoriales.

CONTENIDO

- IX.** PRÓLOGO
María Mercedes Andrade
- XXI.** BIBLIOGRAFÍA
- XXIII.** CRONOLOGÍA
 - 1.** EL GRAN BURUNDÚN-BURUNDÁ HA MUERTO

Prólogo ¹

María Mercedes Andrade
Universidad de los Andes

Es difícil clasificar un texto como *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, pues se trata de una obra que se resiste a ser encasillada y que cuestiona las fronteras establecidas convencionalmente entre los géneros literarios. El lector que se acerca a esta obra por primera vez podría sorprenderse ante la manera como en ella se mezclan elementos de distintos géneros, así como ante los personajes grotescos que se retratan y el uso del lenguaje que hace el autor. Desde cierta perspectiva se podría pensar en *El gran Burundún-Burundá* como una novela o un relato, ya que se trata de un texto en el cual se narran una serie de hechos relacionados con la vida y muerte del protagonista. Sin embargo es cierto también que la anécdota es mínima y se podría argumentar que en distintos momentos del texto prima la descripción sobre la narración. Por otro lado, el tipo de lenguaje y

1. Quiero agradecerle a Diego Núñez, estudiante del pregrado en Literatura de la Universidad de los Andes quien, en calidad de asistente de investigación, me ayudó en la búsqueda bibliográfica sobre la novela de Jorge Zalamea. Igualmente a Patricia Zalamea, por permitirnos el acceso al archivo personal del escritor.

- [X] los recursos estilísticos del texto parecen acercarlo más a la poesía y su sonoridad es tal que parecería ser una obra escrita para ser leída en voz alta, tal y como señaló en su momento el mismo autor, para quien «más que leída debe ser recitada, declamada» (Carta de Zalamea a Germán Arciniegas, en Robert L. Sims, 33). Como han señalado varios críticos, esta sonoridad de la obra recuerda también la oratoria propia de los discursos políticos, los cuales el texto satiriza, y le imprime incluso un matiz teatral². Por estas razones no resulta sorprendente que su propio autor afirmara que se trata de «una forma híbrida de relato» y que se refiera al texto como un «relato, poema o sátira» (Sims, 33).

La sorpresa del lector ante la extrañeza de este texto podría resultar aún mayor si se tiene en cuenta que *El gran Burundún-Burundá ha muerto* fue publicado en 1952 y que por lo tanto se distancia notablemente del tipo de literatura que se producía entonces en Colombia. Se trata de una obra que abre nuevos caminos para la literatura colombiana de la época y que propone vías de experimentación formal que quizás solo hayan tenido eco en décadas posteriores, en textos como «Los funerales de la Mama Grande» o *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez.

Por otra parte, si se tienen en cuenta el momento histórico en el cual la obra fue escrita y el ambiente político de represión y censura que imperaba en Colombia a mediados del siglo pasado queda claro que se trata de un texto provocador y contestatario, con hondas implicaciones políticas. Sin embargo, más allá del cuestionamiento de una realidad histórica específica, la crítica de la violencia física y simbólica de los regímenes represivos que se propone en *El gran Burundún-Burundá ha muerto* continúa siendo pertinente en nuestros días.

2. Véase por ejemplo María Dolores Jaramillo, «Jorge Zalamea y El gran Burundún-Burundá».

A continuación se explorarán el contexto histórico y político en el cual se publica la novela, su entorno literario, así como algunos de los aspectos temáticos y formales de la obra. [XI]

CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICO

Jorge Zalamea publicó *El gran Burundún-Burundá ha muerto* en el año 1952 durante su exilio en Buenos Aires por motivos políticos. Durante los años veinte del siglo veinte Zalamea había pertenecido a «Los Nuevos», un grupo diverso de intelectuales congregados en torno a la revista del mismo nombre. En plena República Conservadora (1880-1930), Los Nuevos manifestaban su interés en oponerse y distanciarse del academicismo y romanticismo de la generación literaria anterior, la llamada «Generación del Centenario», así como en modernizar la cultura del país. Los Nuevos abogaban por una cultura más cosmopolita y al hacerlo cuestionaban el proyecto ideológico de la Regeneración, el cual se había impuesto en Colombia desde las últimas dos décadas del siglo diecinueve.

Tras el comienzo de la República Liberal (1930-1946), y en particular durante el primer gobierno de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), Zalamea colaboró con el liberalismo y ocupó algunos cargos públicos, entre ellos los de secretario del Ministerio de Educación y director de la Comisión de Cultura Aldeana. Durante su primer gobierno, conocido como la «revolución en marcha», López Pumarejo llevó a cabo numerosas reformas para la modernización del Estado y la economía del país, así como la educación y las relaciones sociales, proyecto que tuvo continuidad, si bien a un ritmo menor, en el gobierno de Eduardo Santos (1938-1942). Sin embargo, López Pumarejo se vio obligado a renunciar a su segundo período presidencial (1942-1945) en medio de acusaciones de corrupción, y dado que los liberales se encontraban divididos, el conservatismo alcanzó de nuevo

[XII] el poder con Mariano Ospina Pérez (1946-1950), cuya elección puso fin a la hegemonía que durante dieciséis años había tenido en Colombia el Partido Liberal.

El clima de intolerancia política y de represión, así como las tensiones crecientes entre conservadores y liberales en el campo, desembocaron en el período conocido como «La Violencia» (1946-1966), que eventualmente llevaría al desplazamiento masivo de campesinos hacia las ciudades. El asesinato del político liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 en Bogotá, junto con la rebelión del Nueve de Abril que este acontecimiento desató, agudizaron la situación dado que el gobierno conservador decretó el estado de sitio y adoptó medidas represivas contra sus opositores. Entre ellos se contaba Zalamea, quien había participado de forma activa en la rebelión. Así, la revista *Crítica*, una publicación cultural opositora del régimen que Zalamea había fundado en 1948, estuvo sujeta a la censura oficial. En 1949 Zalamea publicó en la revista el relato «La metamorfosis de su excelencia», una alegoría contra la tiranía que podía ser leída como una crítica contra el gobierno del momento. Por esta razón, en palabras de Alfredo Iriarte, Zalamea se volvió víctima del «acoso brutal y [del] terror» (18). En el año 1950 Laureano Gómez, político conservador simpatizante con los regímenes fascistas de Mussolini y Hitler en Europa, subió al poder (1950-1953) en unas elecciones en las cuales no hubo más candidatos, puesto que los liberales se retiraron alegando que habría fraude. Zalamea cerró la revista en 1951 y partió hacia el exilio en Argentina.

CONTEXTO LITERARIO

Como señala Nayla Chehade, para apreciar la obra de Zalamea es necesario tener en cuenta que, desde los años veinte del siglo veinte, él y otros escritores de su generación «quisieron ampliar los horizontes ideológicos y culturales del país» en una sociedad que «miraba con desconfianza y se oponía a quienes como él

intentaron crear una atmósfera de intercambio de ideas y debate crítico en un ámbito constreñido por el pensamiento reaccionario» (258). La revista *Los Nuevos*, aparecida en 1925, fue parte de este intento de apertura intelectual, cultural y estética. Alrededor de ella se reunieron, además de Zalamea, escritores como León de Greiff, Luis Vidales y Rafael Maya, futuros políticos tales como su fundador, Alberto Lleras Camargo, ensayistas como Germán Arciniegas y periodistas como Luis Tejada (Chenhade, 260). Como señala Fernando Charry Lara, en la revista se discutían autores como Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry, Hofmannsthal, Tagore, Pound o Maiakovsky, muestra sin duda de este afán cosmopolita (635). Sin embargo cabe resaltar que sus modelos provenían principalmente del simbolismo francés del siglo diecinueve, que la recepción que tuvo este grupo de las vanguardias europeas surgidas después de la Primera Guerra Mundial fue limitada y, por lo tanto, que sus impulsos vanguardistas fueron «muy cautelosos» (Pöppel, 35). Más tarde, a finales de los años treinta surge el grupo de poetas denominado «Piedra y Cielo», conformado por Jorge Rojas, Eduardo Carranza, Carlos Martín, Arturo Camacho Ramírez, Tomás Vargas Osorio y Darío Samper. Este grupo tuvo un contacto mayor con la poesía de su época, en particular con la española, ya que sus integrantes recibieron la influencia de la poesía de Juan Ramón Jiménez y de la Generación del 27. [XIII]

En el campo de la narrativa, la novela colombiana de las primeras décadas del siglo veinte se inscribía aún, a grandes rasgos, dentro de la tradición del realismo o el naturalismo. *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, texto que se relaciona con la corriente de la «novela de la tierra» y que también ha sido asociado con el modernismo, tiene elementos de crítica social que lo aproximan al naturalismo. *Hace tiempos* (1936), la novela autobiográfica de Tomás Carrasquilla y que está ligada a las

[XIV] tradiciones del costumbrismo y del realismo, se caracteriza por dar una visión de la sociedad antioqueña centrada en la cultura popular y campesina. Por otro lado, las novelas de José Osorio Lizarazo publicadas a partir de los años treinta, tales como *La casa de vecindad* (1930) y *Garabato* (1939), se enmarcan dentro de la tradición naturalista y constituyen ejemplos de un tipo de literatura comprometida, de inspiración marxista. *El gran Burundún-Burundá ha muerto* comparte con algunas de estas novelas su carácter crítico de la circunstancia histórica a la cual se refiere. Sin embargo, en cuanto a sus características formales la novela de Zalamea se distancia de la producción nacional de los autores mencionados por su carácter experimental, vanguardista y antirrealista. Tal y como ha señalado María Dolores Jaramillo, es indudable que en *El gran Burundún-Burundá* «Zalamea avanza e innova en el camino de la renovación moderna de los géneros» (598) en el contexto de la literatura nacional.

En el ámbito hispanoamericano existe una larga tradición de novelas sobre el tema del dictador, las cuales tienen sus raíces en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento (1841) y *Amalia* de José Mármol (1851) (Ugalde, 369). Un antecedente más cercano para la obra de Zalamea es *El señor presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias, novela experimental y de gran complejidad formal que constituye uno de los primeros ejemplos del realismo mágico. Otro antecedente de la novela de Zalamea es *Tirano Banderas* (1926) de Ramón del Valle Inclán, texto que narra los abusos de un dictador en un país latinoamericano ficticio. Resulta evidente la influencia que tiene sobre Zalamea la estética del «esperpento» de Valle Inclán, con su deformación de la realidad y el uso de elementos grotescos.

La tradición de la novela del dictador tendrá desarrollos posteriores en novelas como *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez, *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El recurso del método* (1974) de Alejo Carpentier. Como ha señalado la crítica (Ugalde, Sims), alrededor de los años setenta se

produce un cambio en la perspectiva narrativa de las novelas de dictador pues aparece el narrador en primera persona, a la vez que se pone mayor énfasis en el lenguaje y en una reflexión sobre este (Ugalde, 369). *El gran Burundún-Burundá* se ubicaría así en el punto de quiebre entre estos dos momentos de la tradición de la novela del dictador, ya que aunque utiliza una perspectiva narrativa en tercera persona y un narrador omnisciente, «anticipa en unos veinte años» (Ugalde, 369) los desarrollos posteriores de la novela del dictador en el terreno del lenguaje. [XV]

ELEMENTOS TEMÁTICOS Y ESTILÍSTICOS DE LA OBRA

La trama de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* es sencilla: la novela describe en detalle el cortejo fúnebre de un dictador, presentando a cada uno de sus miembros y señalando su papel y trayectoria dentro del régimen del tirano. Los eventos relacionados con el entierro del dictador ocupan el comienzo y el final de la novela, mientras que en dos capítulos centrales hay una analepsis o *flashback* donde se cuenta el ascenso del Burundún al poder y su proceso de dominación de la sociedad. La trama no encierra mayores enigmas, y la única sorpresa se reserva para el final de la novela, cuando el Canciller abre el ataúd y desata con ello reacciones imprevistas entre la multitud que conforma el cortejo fúnebre. Dada la sencillez de la trama resulta claro que el interés de la novela no reside tanto en develar un enigma o resolver un misterio. En cambio la atención del lector se centra en la descripción de los personajes que forman parte del cortejo funerario, la figura del protagonista muerto que se va dibujando a lo largo del texto, el significado de sus actos y, como se ha señalado ya, el lenguaje exuberante del narrador.

El cortejo funerario del gran Burundún-Burundá está conformado por los distintos estamentos del gobierno del dictador: el militar, el jurídico, el económico y el cultural. La presentación que hace el narrador de cada uno de estos elementos

[XVI] permite entrever una dura crítica a la manera como los diferentes grupos de la sociedad son cómplices del poder represivo de la dictadura. El narrador hace hincapié en el papel del poder militar, constituido por los Zapadores, los Territoriales, los Autoaviadores y la Policía Urbana y Rural, cada uno de los cuales tiene características físicas propias y les permiten desempeñar su tarea de represión. Sin embargo, a pesar de las diferencias, tienen en común su aspecto inhumano y grotesco. Así, los Zapadores «tenían por rostro una atrufada jeta de cerdo, sin otros ojos que la ciclópea pupila de neón» (8).

De los Territoriales se dice que sus rostros y cabezas eran idénticas: «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» (9). Finalmente, los Autoaviadores están «envueltos en una tripa que participaba a la vez de la ligereza del celofán y la fortaleza del supernylon» (10) y los miembros de la Policía Urbana y Rural visten trajes de civil ajados y apestosos, y tienen ojos «que eran coágulos de pus, o reventones de sangre, o lívidas ostras verdinosas» (14).

Si bien en la descripción de los militares a veces se los presenta en términos animalescos y bestiales, su efecto sobre la naturaleza y sobre el mundo animal es devastador. Los Autoaviadores, por ejemplo, causan estragos en el cielo al disparar contra las aves migratorias y producir «una succulenta lluvia de ánades» (13) que causa pavor entre los habitantes del país. De manera similar, con respecto a los Zapadores se dice que

iban quedando inertes, yertos, a su moroso paso los dulces topos de azulada pelambre, las gordas o escuálidas ratas que también son dulces en su mirada pesquisidora, los acorazados armadillos que son tímidos y

de entraña tan blanda como áspera su apariencia; los
 hurones de aguzado hocico y rosados deditos de niño;
 las golosas mangostas cubiertas de ceniza. (9)

En contraste con la bestialidad de los secuaces del Burundún, que destruyen todo lo que tocan, en la descripción del mundo animal se resaltan su dulzura y vulnerabilidad, y se lo muestra como víctima inocente de la brutalidad del dictador, de manera que quizás pueda leerse también como una metáfora de los seres humanos bajo el poder del Burundún. Sin embargo en un caso específico lo animal es una instancia de resistencia ante la opresión, a saber, cuando se describe la figura del caballo del tirano, una bestia hermosa a la que «la mano de quien se creía su dueño —si se paseaba morosamente sobre sus duras partes— le causaba fastidio» (18). Este animal irrumpe en el cortejo fúnebre y en medio de la solemnidad de la ceremonia danza y se ríe, con una risa que reta el poder del régimen. El caballo se convierte así en una representación de la resistencia y de un futuro posible después de la opresión.

La figura de los cómplices del dictador ayuda a crear una imagen de la crueldad del Burundún y de su capacidad para la violencia. Esta imagen se completa cuando la descripción del cortejo fúnebre se interrumpe para contar la historia del dictador y de su ascenso al poder. Más que una lista de muertes y asesinatos, el texto se concentra en el aspecto más devastador de la violencia del tirano: su proyecto de destruir el lenguaje. El Burundún comprende el poder de la palabra, pues ha ascendido al poder justamente por medio del lenguaje. En una crítica de la oratoria política nos dice Zalamea que el Burundún «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» (22). El Burundún devalúa el lenguaje,

[XVIII] lo utiliza a su acomodo para dominar, empleándolo sin ningún respeto. Pero luego, una vez ha logrado su objetivo, el tirano comprende que el lenguaje abre la posibilidad de la resistencia y se propone acabarlo.

Nuevamente Zalamea recurre a imágenes animalescas para explicar el proyecto del dictador con respecto a los habitantes del país:

[...] 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 si coléricos, pero que no hagan indecente inventario entre unos y otros de sus deseos ni se estimulen sediciosamente en ellos fomentándolos con palabras (24)

Destruir la palabra, comprende el Burundún, significa reducir al ser humano a sus instintos básicos y destruir la posibilidad de crear una comunidad. Así, tras una intensa campaña de desprestigio contra la palabra, el dictador logra imponer «un vasto silencio de rumiantes» (28) y dominar por la fuerza a los pocos opositores que restan.

Si se tiene en cuenta el proyecto de destrucción del lenguaje del dictador, el tono y el estilo del narrador de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* cobran un nuevo sentido. Algunos críticos han señalado la manera como el texto utiliza recursos propios de la retórica política y la oratoria pública, tales como la reiteración y la enumeración (Jaramillo, 590). También es notable el uso de figuras literarias y recursos provenientes de la poesía, tales como la aliteración, la anáfora, la paronomasia, el paralelismo, la elipsis, la hipérbaton etcétera, así como el uso de ritmo y rima. Para algunos, la exuberancia y dificultad del lenguaje hacen que no

pase de ser un «brillante panfleto» (Araújo, 555). Sin embargo, es posible pensar más bien que, como respuesta al proyecto del dictador de aniquilar la palabra, la voz del narrador del texto se alza como una forma de resistencia y de insubordinación. La riqueza del lenguaje del narrador, su estilo grandilocuente, su vocabulario que mezcla lo culto y lo popular, así como su uso de tropos poéticos, son más bien una invitación a resistirse si se tiene en cuenta que la meta del Burundún es, ante todo, silenciar a los seres humanos. El narrador se atrinchera en el lenguaje y explora sus posibilidades, construye paradojas e ironías y muestra el poder de la ambivalencia, rehusándose a aceptar el silencio al que quisiera reducirlo el tirano. El lenguaje de la novela, un lenguaje consciente, que llama la atención sobre sí mismo y que explora las múltiples posibilidades del acto de nombrar, es una muestra de cómo la palabra no se deja erradicar, de cómo, por medio de ella, la humanidad se niega a la degradación y al silenciamiento que quisiera imponerle cualquier opresor. *El gran Burundún-Burundá ha muerto* es, por lo tanto, un texto que continúa siendo de gran interés no solo por la manera en que pone en evidencia las tensiones políticas de una determinada época de la historia colombiana sino por su propuesta estética y lingüística, así como por la reflexión que suscita en el lector sobre el poder del lenguaje. [XIX]