

A medio camino entre dictador, dictadura y dualidades: *La metamorfosis de Su Excelencia* y *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, de Jorge Zalamea

Robert L. Sims

Virginia Commonwealth University

Este estudio propone la reconsideración de dos obras de Jorge Zalamea a la lupa de una serie de dualidades que se despliegan en su díptico ficcional: doble status genérico de relato/poema novelado, exilio interno/externo, focalización cero/interna, doble temática de dictadura/dictador, monoglosia oficial/heteroglosia humana y oralidad/escritura. Estas dualidades no sólo contribuyen a la estructura, la visión y la configuración global de ambas obras, sino que abren nuevas perspectivas analíticas.

Jorge Zalamea escribió *La metamorfosis de Su Excelencia* en Bogotá, en 1949, y *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* en Buenos Aires, en 1952, es decir, durante una de las épocas más violentas de la reciente historia de Colombia, cuando la soga de la censura estaba cada vez más apretada al cuello¹. En este díptico ficcional se pincela el retrato esperpéntico del dictador y de la dictadura, a la vez que se examina la base y la fuente primaria del poder dictatorial: el lenguaje. Ambas obras parecen ubicarse a medio camino entre dos tendencias novelísticas que versan sobre esta temática: por una parte, hasta 1970 dominó la novela de dictaduras, de orientación sociológica y política, más

que psicológica; a partir de la década del setenta aparece la novela de dictadores, que no sólo retrata un régimen, sino que focaliza al dictador en una perspectiva interna.

El doble enfoque del exilio interno (Bogotá) y externo (Buenos Aires) también influyó en la creación de las dos obras. El espacio limitado y cerrado del despacho de *Su Excelencia*, en el primer texto, se expande considerablemente en el segundo para incorporar la dimensión sociopolítica de la dictadura. En cuanto a *La metamorfosis de Su Excelencia*, Alfredo Iriarte explica que, si bien la obra fue aprobada por los censores de la revista *Crítica*, "los de más arriba vieron claro y percibieron en toda su magna dimensión esta terrible metáfora del presidente solitario asediado por un hedor insufrible" (*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, 18). En cuanto a la segunda obra, Zalamea describe su perspectiva bifocal de exiliado en Buenos Aires en una carta a Germán Arciniegas (1952): "Es posible que haya llegado a ti alguna noticia indirecta de mi voluntario y melancólico exilio. Hace ya ocho meses —cuando en Colombia me era imposible hacer ya nada contra la infamia y el crimen, cuando la vida se me había hecho

¹ En un texto del 4 de marzo de 1949, "Estrictamente personal", Zalamea se refiere al sistema de justicia absurdo que lo persigue a raíz de los trágicos acontecimientos del 9 de abril de 1948 en Bogotá:

Se produce entonces el más insólito de los fenómenos: clandestinamente se organiza un tribunal contra Zalamea. Sus inominados fiscales se dan a la tarea sin pausa de acusarlo en las tertulias, de buscar gratuita u onerosamente testimonios en contra suya, de someter a una vigilancia extralegal su vida pública y privada, de asediar a la autoridades militares para que ordenen su detención y su castigo sumario, de promover en determinados sectores sociales una especie de boicot que llevará a tristes cretinos a las más extravagantes posturas (*Literatura y arte*, 742).

prácticamente invivible— decidí venir acá e intentar rehacer una casa y una vida" (77). La expansión espacial de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto* coincide con la distancia que Zalamea necesitó para escribir el relato, y su doble enfoque contribuye a los cambios de focalización que se examinarán más adelante².

En términos bajtinianos, se libra una batalla entre las fuerzas centrípetas de la monoglosia (los discursos de la censura, la represión y la voz de la autoridad) y las fuerzas centrifugas de la heteroglosia (la multivocidad humana y su expresión en diferentes géneros escritos, como el periodismo, el relato y la novela). Como explica Tony Crowder, la monoglosia es una condición imposible para Bajtín:

La monoglosia es ahora el resultado de circunstancias históricas que pueden ser cambiadas, en vez de una etapa pura del lenguaje. Su representación como una versión del lenguaje adánico puro, en que el mundo y la palabra se encuentran, es el resultado de un deseo de pureza en lugar de exactitud histórica ("Bakhtin and the History of Language", 73; traducción mía).

Los discursos de la censura y de la represión política pretenden instaurar su monoglosia como un lenguaje adánico, puro y unitario, que silenciará la verdadera heteroglosia humana, que "hablará por el pueblo" en nombre de los valores tradicionales de la dictadura, como el honor, el patriotismo, el sacrificio, la patria, las futuras generaciones y la seguridad nacional. Dado el esfuerzo de la dictadura por asimilar la plurivocidad humana a la voz de la autoridad, los escritores se ven obligados a buscar nuevas vías para expresar su oposición a la represión.

En la carta a Germán Arciniegas, Zalamea, refiriéndose a *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, señala una estrategia que combina la oralidad y la escritura:

En primer término, por haber salido de mis manos, inconscientemente, una forma híbrida de relato, poema y panfleto que no puedo saber yo cómo sonará en los oídos de la gente. Examinando la obra *post facto*, me parece que, en su aspecto puramente formal, responde a la oscura necesidad que yo sentía de encontrar una nueva fórmula retórica que restableciese el contacto, perdido a mi entender, entre el escritor y el pueblo (*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, 78).

La nueva forma retórica que busca Zalamea se relaciona con la forma híbrida de su obra, que considera como un "relato, poema o sátira" (78). Cree también que *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, "más que leída, debe ser recitada, declamada, ante las masas a las cuales se dirige" (78).

La forma híbrida de la obra zalameica combina la oralidad primaria con el papel imprescindible del hablador o recitador de las culturas orales y la oralidad secundaria con el papel del poeta y la escritura de las culturas quirográficas. La oralidad secundaria pertenece al residuo cultural en que una práctica tradicional (la oralidad primaria) sigue vigente en una forma alterada, como explica Walter J. Ong:

Al mismo tiempo, con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad secundaria". Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente e incluso su empleo de fórmulas. Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso, los cuales resultan imprescindibles tanto para la fabricación y operación del equipo como para el uso (*Oralidad y escritura*, 134).

El concepto de *oralidad secundaria* resulta clave para comprender la importancia de la obra de Zalamea porque combina y sintetiza *lo tradicional* (la novela de dictaduras), *lo residuo* (la continuación de la novela de dictaduras en el presente) y *lo emergente* (la novela de dictadores y la doble perspectiva interna/externa del dictador). Al igual que la oralidad secundaria en la sociedad moderna, las obras de Zalamea ocupan una posición ambigua dentro del género de la novela de dictadores en plena ebullición.

La metamorfosis de Su Excelencia abre *in medias res* con una frase de discurso narrativizado: "Su Excelencia se levantó del escritorio" (*La metamorfosis de Su Excelencia*, 45). El relato no sólo comienza *in medias res*, sino que establece la identidad genérica del dictador al llamarlo "Su Excelencia". Los acontecimientos se suceden sin hacer referencia a ninguna cronología, porque Zalamea quiere situar al lector

2 Las obras de Zalamea también se sitúan dentro del periodo de la Violencia y del creciente control de la censura, es decir, la monoglosia oficial. En los días siguientes al Bogotazo, el 9 de abril de 1948, el Decreto 1271 impone la censura, el Decreto 3521 de 1949 establece la censura previa, el Decreto 3526 designa 37 censores militares para 16 publicaciones de Bogotá, y el Decreto 3580 crea la Oficina de Censura Previa. Los decretos siguen multiplicándose hasta el Decreto 271 de 1957, que levanta la censura previa (*La prensa en Colombia*, 79-80).

dentro de la atemporalidad del poder, que se convertirá paulatinamente en un infierno olfativo: "Y otro día, acaso al día siguiente, tal vez el mismo día, las narices de Su Excelencia descubrieron que el cuerpo del señor Ministro de Gobierno [...] olía" (50). El autor logra crear un doble espacio interno (el despacho de Su Excelencia) y externo (el poder infinito) que conecta el olfato: dentro del espacio ilimitado del poder, el tiempo se disuelve, se dilata o se contrae de acuerdo con los caprichos y las fantasías de Su Excelencia, mientras que él se va aislando y encarcelando cada vez más en la putrefacción del poder.

Luego de la apertura con el discurso narrativizado, la perspectiva oscila entre la focalización cero y la focalización interna fija: "Si lograra llegar hasta el ángulo de la biblioteca, entre Su Excelencia y el Ministro se interpondrían una gran mesa y varias sillas" (45). El uso de la focalización interna permite a Zalamea introducir los discursos de la monstruosidad y del olfato, los cuales se vinculan con la creciente locura alucinante de Su Excelencia:

Un estremecimiento de asco le sacudió los hombros y le descompuso el rostro. Se apoyó por un momento contra la biblioteca; sólo por un momento, mientras se ensanchaban las aletas de su nariz en un nervioso husmeo que lo obligaba a levantar y adelantar el rostro con rápidos gestos de bestia en acecho (46).

El olor omnipresente abre el texto tanto al terror y a la violencia de Colombia como al universo monstruoso de la dictadura para crear una perspectiva bifocal del poder despótico: Su Excelencia "sufrió una metamorfosis de inexplicable encanto" en que "los ágiles movimientos de la cabeza y la rápida palpitación de las aletas de la nariz le rejuvenecían, le prestaban la cándida sorpresa y la sutil inteligencia de una bestia que acabara de comunicarse con un mundo misterioso", mientras que sus narices comenzaron "a vivir su

propia vida, a husmear, independientes e impertinentes" (48-49). Esta apertura establece el doble universo en que existe Su Excelencia, es decir, la soledad del poder infinito y la monstruosidad en que el "soso OLOR DE MATADERO" lo envolverá en el doble espacio cada vez más claustrofóbico de su despacho/demencia³.

A partir del momento en que las narices presidenciales comienzan a llevar una vida independiente, el olor reemplaza el tiempo cronológico como principio estructural del relato, se hace cada vez más ubicuo y termina por convertirse en una puesta en abismo polivalente de la realidad horripilante de Colombia y del universo cada vez más hermético del poder. En su frenética búsqueda por escapar del hedor universal del poder putrefacto, a las narices presidenciales "llegó de pronto un fresco olor de pino; de espigas y resinas de pino; de piñas y piñones; un limpio aroma de pineda al sol" (63). Este viaje olfativo lo lleva al pasado, "restituido a su niñez lejana, a la orilla del pozo, entre el pozo y el pinar adonde los padres jesuitas solían llevar, el primer jueves de cada mes, a sus colegiales" (63). La aliteración en *p* ("pino", "piñas", "piñones", "pineda", "pinar" y "pozo") no sólo indica la focalización interna fija, sino que revela la profunda y enloquecida angustia de Su Excelencia por recobrar su inocencia frente al horror cósmico que su poder ha creado. Su meta es el pozo azul que en el simbolismo cristiano se relaciona con la peregrinación y la salvación. La mente atormentada de Su Excelencia, traducida por una sucesión de frases cortas e incompletas, persigue imágenes de pureza e inocencia: "El agua pura y el agua más fría. Fría y pura como si fuese agua de nieve. Agua de la nube más alta, sin contagio de la fiebre humana. Agua bautismal que limpiaba también las almas y las vocaba a la alegría" (65).

Esta analepsis en apariencia externa se convierte en una metalepsis o paso de un nivel narrativo a otro, lo cual constituye una transgresión de la lógica narra-

3 García Márquez parece hipertextualizar la obra de Zalamea en dos artículos de 1950. El aislamiento radical de Su Excelencia se intertextualiza con la imagen del presidente de Colombia en esa época, Mariano Ospina Pérez, a quien García Márquez presenta en una *Jirafa* del 16 de marzo de 1950, titulada "El barbero presidencial".

En la edición de un periódico de gobierno apareció hace algunos días el retrato del Exmo. Sr. Presidente de la República, Mariano Ospina Pérez, en el acto inaugural del servicio telefónico directo entre Bogotá y Medellín. El jefe del Ejecutivo, sereno, preocupado, aparece en la gráfica rodeado por diez o quince aparatos telefónicos, que parecen ser la causa de ese aire concentrado y atento del presidente. Por el aspecto de quien hace uso de ellos, parece que cada receptor comunicara con uno distinto de los múltiples problemas del Estado y que el señor presidente se viera precisado a estar durante las doce horas del día tratando de encauzarlos a larga distancia desde su remoto despacho de primer magistrado (*Obra periodística* Vol. I, *Textos costeños* 1, 170).

El sentido del olfato lo describe García Márquez en otra *Jirafa* del 7 de septiembre de 1950, titulada "El infierno olfativo".

El sentido del olfato es un instrumento de tortura, una especie de infierno particular que nos recordará siempre, sistemáticamente, todos los objetos en que para ventura o desventura nuestra hemos introducido las narices. El sentido del olfato es implacable en la individualización de los recuerdos. En ninguno de los cinco sentidos queda mejor marcado el tiempo que en el del olfato. Un día entero no es otra cosa que una vaga sensación de olores (*Obra periodística* Vol. II, *Textos costeños* 2, 344-345).

tiva. Toda esta evocación de la niñez de Su Excelencia se narra en el tiempo iterativo del imperfecto con la única excepción de un verbo en condicional: "Allí tomarían la precaria merienda: una rebanada de queso, un trozo de panela, una naranja. Pero no sin darse antes unas cuantas zambullidas en 'el pozo azul'" (64). El verbo en condicional ("tomarían") indica que la inocente escena se convierte en un fotograma, en un simulacro que subraya el nivel ontológico de Su Excelencia, quien se hunde cada vez más en el soso olor de su poder y su locura.

Engañado por el propio simulacro que su demencia proyecta, Su Excelencia decide volver al pozo azul de su niñez:

Y tuvo un sobresalto de alegría cuando salió a su encuentro el aroma de los pinos, de las espigas y las resinas de pino, de las piñas y piñones de pino: el purificador aroma de la pinada de su infancia. Sus propios pies le hubiesen impedido demorarse bajo los pinos, pues lo arrastraban ya por el sendero que, hacia la izquierda, descendía al pozo azul (69-70).

Esta vez, la misma aliteración en *p* no lo conduce a la pureza sino al infierno olfativo y —como en una de sus anteriores visiones espeluznantes, en que él formaba el livido centro de una monstruosa flor de cuerpos humanos que "se precipitaban todos hacia un nauseabundo piélago de azufradas llamas" (59)— todo comienza a arder cuando él sale del pozo: "Quiso huir entonces hacia el agua. Pero también el pozo ardía: rojas, sus aguas borbollaban como una sangre todavía caliente" (71). Otra vez encerrado en el infierno olfativo, Su Excelencia se metamorfosea en un "nuevo ser en cuyos ojos rodaba la infinita tristeza de las bestias, [que] aullaba a la muerte" (73). El fin del dictador marca la aparente reanudación de la vida humana: "Los hombres, en sus lechos, soñaban con la vida" (73).

La metamorfosis de Su Excelencia no termina de modo convencional porque ya anuncia las diferentes metamorfosis del dictador, el Gran Burundún-Burundá del segundo texto. Además de las múltiples transformaciones del nuevo dictador, se expande el espacio sociopolítico de la dictadura dentro del tiempo ostensiblemente concentrado de lo narrado, es decir, entre las dos y las seis de la tarde. Esta inversión de las dimensiones espacio-temporales corresponde al distanciamiento del exilio externo de Zalamea en Buenos Aires. En cuanto a la focalización del segundo texto, éste vacila entre un narrador no focalizado global y una serie de voces difusas que se expresan en estilo indirecto libre. La doble perspectiva narrativa, así como el inicio de *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*,

nos recuerdan "Los funerales de la Mamá Grande", de García Márquez: "Ninguna crónica de la gloria de sus actos sería tan convincente ante las generaciones venideras como la minuciosa y verídica descripción del cortejo que ponderó su poder en la hora de su muerte" (83).

Si se define una crónica como "el relato de hechos históricos en el orden en que sucedieron", este comienzo la propone con el condicional ("sería"); de hecho, el relato principia por el fin (la muerte del caudillo). Tal recurso permite a Zalamea emplear la forma narrativa en línea quebrada, pues

el autor juega con el tiempo en diversos planos, en una suerte de contrapunto entre el presente y el pasado. Este último no necesariamente en un mismo momento, sino eventualmente en varios. Por regla general, el relato comienza en el presente y luego se remonta a diversos momentos del pasado, volviendo circularmente al presente (*La comunicación impresa*, 132).

El relato se divide en ocho partes. En las dos primeras se detalla el desfile fúnebre; las secciones tres y cuatro constituyen analepsis en que se narra la carrera del dictador, y las últimas cuatro divisiones vuelven sobre el cortejo fúnebre. Ya que éste empieza a las dos de la tarde y termina a las seis, la historia observa cierta cronología. El autor llama la atención del lector sobre la ficcionalidad de su crónica en la segunda parte: "Pero no se seguirá —si se ha seguido— con el debido respeto la lectura de estos anales, mientras no se sepa cuál de entre sus obras eminentes fue la mejor que legitimó su título de Gran Reformador" (*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, 101).

La crónica de la muerte del Gran Burundún-Burundá se convierte en una serie de meta/matamorfosis en que el autor resucita al dictador con sus diferentes disfraces. El relato se dispone en verdad como una serie de cajas chinas, con una estructura recursiva caracterizada por una regresión infinita de las imágenes del dictador que terminan en la nada. Zalamea establece un registro onomástico del dictador, cuyos títulos se conectan como una red de vasos comunicantes: el Gran Brujo, el Gran Destructor, el Gran Matador, el Caudillo de los Difuntos, el Gran Cinegista, el Gran Pesquisante, el Gran Cismático, el Gran Fariseo, el Gran Charlatán, el Gran Reformador, el Elocuente, el Gran Parlanchín, el Gran Extirpador, el Gran Tahúr, el Gran Sacrificador, El Mixtificador, el Gran Precursor y el Gran Ausente. Todas estas imágenes del dictador realmente nacen de la nada, de "su ataúd de plomo" (83), que se introduce al comienzo del relato y en cuyo interior se descubre al final que

yacia un gran papagayo, un voluminoso papagayo, un enorme papagayo, todo él henchido, reenchido y aforado de papeles impresos, de gacetas, de correos de ultramar, de periódicos, de crónicas, de anales, de pasquines, de almanaques, de diarios oficiales (136).

Tanto el texto como el dictador se crean y se aniquilan por el lenguaje, y el autor expone todo al juego genotextual, que "consiste en [presentar] los significantes en su infinita diferenciación" (*Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 401). En teoría, los significantes pueden ir multiplicándose de manera infinita y, como apunta Jonathan Culler, "el 'genotexto' es un concepto vacío, una ausencia en el centro" (*La poética estructuralista*, 347). Para Zalamea se trata, pues, de escribir lo invisible (el dictador), de crear una serie de simulacros que gravitan en torno al vacío materializado en el ataúd de plomo. La autorreferencialidad y la ficcionalidad textuales corresponden a la misma ficcionalidad y al vacío del dictador y de su régimen:

En la insuperable crónica del Gran Burundún-Burundá —finalmente hay que pronunciar su nombre, ¡y que los cielos y los siglos lo repitan como el eco de un largo eructo!— nada superó a la delicada, a la poética escenografía que imaginara para ensayar y probar la invisibilidad de sus policías celestes (88).

¿Será menester detallar aquí las desusadas y desmesuradas empresas del Gran Burundún-Burundá? (100).

El nombre del dictador indica su propio status de simulacro: "Además, aunque ni *burundún* ni *burundá* tienen sentido, ambos vocablos sugieren un tercer vocablo, *burundunga*: una colección de cosas inútiles que no tienen valor" ("Language in Zalamea's *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*", 372; traducción mía).

Todo la espectacularización del poder del Gran Burundún-Burundá se convierte en un gran simulacro especular y el autor se vale de la focalización interna variable para acentuar esta característica. La focalización se presenta de manera efímera en una serie de voces difusas que emanan de la multitud que presencia el espectáculo del cortejo fúnebre:

¡Tan extenso era el poder del Difunto! ¡Y tan diversos los signos de su mando! (84).

¡Como no loar al Gran Cismático, descubridor a través de tantos siglos de desollamiento, de empalamiento; a través de tales husmos de carne hereje; a pesar de tantos aullidos de enrodado, de escaldado, de escalpado, que las múltiples Iglesias podrían unificarse con sólo darles el conjunto monopolio de la escudilla y el rodillo! (96).

¿Qué maestro de ceremonias marcó las distancias? (97).

Cuando la muchedumbre ve el caballo del Gran Burundún-Burundá, para quien se abre "el inesperado, horrendo y a la vez cómico margen de un kilómetro de soledad" (97), se desencadena una serie de comentarios en estilo indirecto libre: "¡Vivo! ¡Bello! ¡Todo él negro! ¡Todo él luciente! ¡Con pronunciadas venas en el cuello y las ingles!" (97). La muchedumbre se asombra frente al prestigioso lugar que el caballo ocupa en el desfile, y el animal "cayó en la flor de hacer de sus manos batutas que quisieran dar otro ritmo al desfile. Su propio ritmo" (99). El caballo, un mero animal, se apodera del espacio del poder y reemplaza al Gran Burundún-Burundá como máximo líder dentro del espacio carnavalesco, que se caracteriza por un continuo proceso de entronización-destronamiento y que corresponde tanto al ritmo como al juego genotextual del relato. El caballo es la contraportada visible de la invisibilidad del dictador: "se puso entonces vertical sobre las patas traseras, exhibió su casto vientre, puso de relieve sus lustrosas vergüenzas y comenzó a manear en el aire como si jugase en él con la verga —¡oh blasfemia!— del Gran Fariseo" (99). El caballo materializa todos los aspectos especulares de la hiperrealidad de la existencia del dictador, en que la imagen es más real que lo real, un gigantesco simulacro compuesto por signos que reemplazan los signos de la realidad.

Toda la red onomástica de los diferentes títulos-imágenes del Gran Burundún-Burundá constituye lo que Wolfgang Iser llama *la ordenación de oposición de las perspectivas*, en que

se suprime la firmeza decisoria operada por la ordenación contrafáctica. En la contraposición, aquella hace diferenciables las normas presentadas en las perspectivas del texto, cuando consigue mostrar lo que le falta a una norma determinada desde el punto de vista de la otra. Si el lector refiere unas a otras las normas dispuestas como oposición, produce entonces su negación recíproca (*El acto de leer*, 170).

Cada título no sólo representa un microejemplo de las negaciones recíprocas, puesto que el adjetivo "gran" se asocia con todos los valores negativos de la dictadura, sino que cada título se ubica en un contexto más amplio para que las negaciones recíprocas vayan anulándose sucesivamente hasta llegar a la negación absoluta del Gran Ausente. Así que los títulos contextualizados hacen parte del juego genotextual a que el autor somete tanto las imágenes como la

invisibilidad del dictador, porque cada uno de ellos niega el anterior, en un proceso de espejos-espejismos, hasta que el dictador y el texto se fusionan al final en la última negación, materializada en el enorme papagayo.

Las dos analepsis funcionan como metalepsis que violan los niveles narrativos y crean una *heterarquía*:

Una estructura de múltiples niveles en que no hay un solo "nivel superior". Esto significa que resulta imposible determinar quién es el autor de quién o, por decirlo de otra manera, qué nivel narrativo es jerárquicamente superior o subordinado (*Postmodernist Fiction*, 120; traducción mía).

Las dos secciones constituyen un díptico de negaciones recíprocas: la primera relata la locuacidad del dictador y la segunda el enmudecimiento de la palabra. Primero, la locuacidad:

Durante largos años pareció no tener ambición distinta a la de hablar; ni quiso ocupar otros puestos que los que permiten hablar; ni dio otro testimonio de su vida que el de la palabra; y cuando los auditores se iban a dormir, todavía tenía Burundún que palabrear con el papel (*El Gran Burundún-Burundá ha muerto*, 103).

Cuando "algo comenzó a marchar mal en el aparato vocal de Burundún" y ya no siguió "fluyendo la palabra por la ahora torcida boca del Gran Parlanchín" (105), él llega a la conclusión de que "si las bestias son más dóciles y más felices que los hombres, es porque no participan de la maldición de la palabra articulada" (105). En la segunda metalepsis, el Gran Reformador pone en marcha su plan de "crear los instrumentos de la represión contra los lenguaraces" (114). El Gran Burundún-Burundá logra silenciar a todos hasta que no quedan más que los sonidos animales. Ahora, al destruir la palabra, el mismo dictador no puede dictar sus órdenes y él también pierde la voz de la autoridad.

Los dos textos de Zalamea representan mucho más que una mera etapa intermedia en la evolución de la novela de dictaduras/dictadores. El autor se da cuenta de que, si la voz de la autoridad del dictador pierde su fuerza frente a la heteroglosia humana, también la supuesta *omnisciencia* del narrador no focalizado se vuelve quimérica. Tanto el dictador, sus imágenes y sus voces, como el texto son creaciones efímeras o perdurables que se crean y se destruyen continuamente. El papel del autor en ambos textos se parece al del compilador al fin de *Yo el Supremo*:

Ya habrá advertido el lector que, al revés de los textos usuales, éste ha sido leído y escrito después. En lugar de decir y escribir cosa nueva, no ha hecho más que copiar fielmente lo ya dicho y compuesto por otros (*Yo el Supremo*, 608).

Zalamea también recoge lo ya dicho y escrito sobre la heteroglosia humana y presenta un retrato del dictador y de la dictadura en una perspectiva multitudinaria y heterofónica. En este sentido, sus dos textos no sólo anuncian la moderna novela de dictadores, sino que ya comparten importantes rasgos con ella.

OBRAS CITADAS

- Crowder, Tony. "Bakhtin and the History of Language". En *Bakhtin and Cultural Theory*. Eds. Ken Hirschkop y David Shepherd. Manchester: Manchester University Press, 1989, 69-90.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984.
- Fonnegra, Gabriel. *La prensa en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores, 1984.
- García Márquez, Gabriel. *Obra periodística Vol. I, Textos costeños 1*. Ed. Jacques Gilard. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- . *Obra periodística Vol. II, Textos costeños 2*. Ed. Jacques Gilard. Bogotá: La Oveja Negra, 1981.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. Manuel Barbeito. Madrid: Taurus, 1987.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *La comunicación impresa: Teoría y práctica del lenguaje periodístico*. Caracas: Ediciones Centauro, 1976.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo el Supremo*. Ed. Milagros Ezquerro. Madrid: Cátedra, 1983.
- Ugualde, Sharon Keefe. "Language in Zalamea's *El Gran Burundún-Burundá ha muerto*". En *Hispania* 66:3 (1983), 369-675.
- Zalamea, Jorge. *El Gran Burundún-Burundá ha muerto. La metamorfosis de Su Excelencia*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- Zalamea, Jorge. *Literatura, política y arte*. Ed. J. G. Cobo Borda. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.