



Voces de plaza pública...
(Rumor y poder en *El otoño del patriarca* de García
Márquez
y *El gran Burundún Burundá ha muerto* de Zalamea)

Diego Rojas Ajmad

Universidad Nacional Experimental de Guayana
Centro de Investigaciones y Estudios en Literatura y Artes
Puerto Ordaz-Venezuela
diegorojas@uneg.edu.ve

Localice en este documento

Resumen: En el presente artículo se intenta una lectura dialógica acerca de las relaciones entre lenguaje y poder manifestadas en las obras *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez y *El gran Burundún Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea. De esa lectura bajtiniana, logramos destacar la concepción carnavalesca de la realidad presentes en ambas obras y el poder creativo y destronador de las voces de la plaza, de la periferia, que contribuyen a minar las bases de la autoridad.

Palabras clave: poder, rumor, hiperbolismo, García Márquez, Zalamea.

El arte, espejo crítico de la sociedad

La realidad es para muchos concepto prefabricado, noción universal y atemporal que envuelve y determina nuestra existencia. La realidad es para muchos ámbito y reino de la posibilidad y lógica que se halla fuera del límite que traza nuestra retina y epidermis.

Si preguntásemos acerca de lo que es la realidad, de seguro recibiríamos como respuesta un breve recorrido ocular, como queriendo decir ¡pues esto!, restringiendo el concepto a cuerpos presentes en un espacio. Pero el asunto no muere en esas palabras; realidad es interpretación, lectura que hacemos sobre lo que nos circunda. Realidad, como ya nos lo advirtió Foucault, es una suma de operaciones lógicas, un constructo mental, una odiosa cuadrícula cernida por el tamiz de los sentidos. Esta idea podría llevarnos a pensar que existen tantas realidades como seres humanos, que “cada cabeza es un mundo”. Mas el pago y condición *sine qua non* para la convivencia en sociedad es la uniformidad de pensamientos y actitudes, tarea encargada a los aparatos ideológicos que nos marcan con el hierro encendido del comportamiento social y las actitudes “políticamente correctas”. Ya José Martí lo había dicho: “Apenas se nace, nos esperan junto a la cuna las costumbres, la tradición, el amor de los padres, el Estado, la Religión, y nos atan, y nos fajan, y somos por toda la vida un caballo embridado”.

Para aprehender la realidad son necesarios dos anteojos: tiempo y espacio. El tiempo y el espacio son, y lo sabemos desde Kant, representaciones necesarias que subyacen en todas nuestras intuiciones; es decir, son formas innatas, a priori, que nos permiten pensar el mundo y que se constituyen en borde y mediación: borde, porque trazan límites a la razón; mediación, porque es por ellos que aprehendemos la realidad.

Si la representación del mundo se apoya en el caballete del tiempo y el espacio, entonces no ha de extrañarnos que el artista cuestione la realidad problematizando la representación por medio de las transformaciones en la perspectiva, el cuestionamiento del héroe o las variaciones en las concepciones temporales. Así, el arte asume una actitud crítica, distanciada del orden y de las jerarquías, y reclama para sí su soberanía.

Rumores del patriarca

El conocido escritor colombiano Gabriel García Márquez publicó su novela *El otoño del patriarca* en el año de 1975. En ella, nos muestra la historia de un dictador latinoamericano, que puede ser cualquiera de los que ha tenido la historia de nuestros países. Este “dictador sincrético”, como lo llamó Carlos Pacheco (Pacheco, 1987), es presentado bajo la técnica joyceana o faulkneriana del *fluir* de la conciencia. Por ello, en los seis capítulos que conforman la novela, sólo encontramos seis puntos y aparte, puesto que la estrategia de García Márquez es presentarnos un contrapunto de voces y puntos de vista, a la par que altera el orden cronológico de la narración.

Como habíamos dicho, el espacio representa un factor de suma importancia en la conformación de la realidad. Cuando se jerarquizan los objetos presentes en el espacio, cuando se les da un orden, asoma entonces el poder su rostro. En *Hamlet* de Shakespeare el reino (centro) y sus afueras (periferia) presentan un

continuo contraste entre la verdad y la mentira, entre la “versión oficial de los hechos”, que es la verdad del centro, y el “rumor”, que es la verdad subterránea de la periferia. Podríamos leer *El otoño del patriarca* bajo la visión de *Hamlet*: entre el centro representado por la casa presidencial, y el afuera representado por la plaza de armas, se desarrolla una tensión de voces que oscilan entre la verdad y la mentira. Podría decirse eso, que *El otoño del patriarca* es la historia novelada del rumor.

Así como en *Hamlet* el veneno-rumor entra por el oído del rey, en *El otoño del patriarca* el zumbido ensordecedor de la oreja del dictador (“Si Dios es tan grande dígame que me saque este cucarrón que me zumba en el oído” [García Márquez, 1975: 22]) nos hace suponer que los sonidos del afuera, de las guacamayas deslenguadas, los ruidos que entran por la ventana debilitan la realidad del dictador. El rumor es trompeta de Jericó que derrumba todo a su paso: “No tuvimos que forzar la entrada, como habíamos pensado, pues la puerta central pareció abrirse al solo impulso de la voz” (García Márquez, 1975: 7).

En la periferia es donde reside la verdad, por eso el padre Demetrio Aldous, abogado del diablo que investiga la causa para la beatificación de la madre del dictador, Bendición Alvarado, va hasta los confines parameros para conocer a fondo el caso: “Sin embargo, monseñor Demetrio Aldous no se conformó con el escrutinio de la ciudad sino que se trepó a lomo de mula por los limbos glaciales del páramo tratando de encontrar las semillas de la santidad de Bendición Alvarado donde su imagen no estuviera todavía pervertida por el resplandor del poder” (García Márquez, 1975: 151). También en el baño, espacio privado alejado del centro, es lugar de la verdad: “los últimos oráculos que regían su destino eran los letreros anónimos escritos en las paredes de los excusados del personal de servicio, en los cuales descifraba las verdades recónditas que nadie se hubiera atrevido a revelar” (García Márquez, 1975: 190)

En esa contienda verbal se manifiesta un quiebre entre autoridad y autor. Ya la “voz cantante” no es llevada por el sujeto central, sino que la narración es realizada por la suma de voces que habitan la plaza de armas. En este sentido, si el narrador es el colectivo, la masa, entonces los discursos del poder -como el de la historia- se deconstruyen, creando una versión carnavalizada y extraoficial de la historia de América Latina, como la que nos narra García Márquez con la llegada de Colón (García Márquez, 1975: 43-46).

Dos palabras vienen a la mente al leer *El otoño del patriarca*: grotesco luminoso e hiperbolismo superlativo. *El otoño...* es grotesco, no en la concepción kayseriana que lo define negativamente, sino en el sentido bajtiniano del término, según el cual su ambivalencia hace del cuerpo objeto luminoso por el cual, al decir de Ricoeur, habla nuestro ser, y por medio del cual se reafirma en su presente:

A partir de la concepción grotesca del cuerpo, nació y fue tomando forma un sentimiento histórico nuevo, concreto y realista, que no es en modo alguno la idea abstracta de los tiempos futuros, sino la sensación viva que tiene cada ser humano de formar parte del pueblo inmortal, creador de la historia (Bajtín, 1995: 331).

El otoño del patriarca -y diríamos que la mayor parte de la obra de García Márquez- es, a su vez, hiperbólico superlativo por la constante exageración de cantidad, “esto es, por el procedimiento acumulativo de la exageración que, en el tiempo y en el espacio, contorna la excepcionalidad de los personajes” (Molina, 1998: 40).

Allí la evidente relación entre García Márquez y François Rabelais, manifestada explícitamente en *Cien años de soledad* (1967). En el último capítulo de su obra maestra aparece un personaje, Gabriel, que tenía una sigilosa novia llamada Mercedes. Formaba parte -dice el narrador- de un grupo de jóvenes intelectuales, discutidores, compuesto por Álvaro, Germán, Alfonso y él. Habiéndose ganado un concurso en una revista francesa, viajó a París “con dos mudas de ropa, un par de zapatos y las obras completas de Rabelais...”.

Quizás esa propuesta de una historia carnavalizada de América Latina, tenga como eje la visión rabelesiana del mundo al revés. Sobre ello dirá el mismo García Márquez: “la influencia de Rabelais no está en lo que escribo yo sino en la realidad latinoamericana, la realidad latinoamericana es totalmente rabelesiana” (Carreras González, 1974: 64).

Rumores del Gran Burundún-Burundá

El gran Burundún-Burundá ha muerto (1952) del colombiano Jorge Zalamea nos relata una procesión hacia el cementerio en el cual llevan, con todos los honores y con la presencia de la nación en pleno, al dictador. Al final del relato se descubre que todo fue un ardid del Gran Burundún-Burundá, ardid manifestada en la risa constante del caballo que guía el féretro, contenido de un papagayo de papeles impresos.

En este texto se manifiesta el problema del poder y la palabra; hecho que, a semejanza del “cucarrón” del dictador garcáfamarquiano, nos señala el abismo que separa el lenguaje del poder y el lenguaje de la “plaza”: balbuceo cristalizado el primero, instrumento creador el segundo.

Y es que el lenguaje de la plaza de los burgos o la de armas, tanto en *El otoño...* como en *El gran Burundún...*, se torna arma poderosa que obstaculiza y enreda los hilos del poder.

Para Bajtin,

Las plazas públicas a fines de la Edad Media y en el Renacimiento, constituían un mundo único e integral, en el que todas las expresiones orales (desde las interpretaciones a voz en grito a los espectáculos organizados) tenían algo en común, y estaban basados en el mismo ambiente de libertad, franqueza y familiaridad (Bajtin, 1995: 139).

Por ello, ese “mundo al revés” que es la plaza se transforma en trinchera del “vox populi”, concepto moderno que legitima los modelos democráticos del poder.

Pero sigamos con Bajtin:

Durante los días de fiesta, la plaza pública constituía un segundo mundo dentro del oficial de la Edad Media. Reinaba allí una forma especial dentro de la comunicación humana: el trato libre y familiar. En los palacios, templos, instituciones y casas privadas, reinaba en cambio un principio de comunicación jerárquica, la etiqueta y las reglas de urbanidad. En la plaza pública se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial, y de la lengua hablada por las clases dominantes (Bajtin, 1995: 139).

Por ello quizás el impedimento de hablar del Gran Burundún-Burundá cuando más se acerca al poder es significativo: “Ya un poco antes de su glorioso advenimiento a la escombrera, algo comenzó a marchar mal en el aparato vocal de Burundún” (Zalamea, S/F: 24). Ya no hablaba el mismo lenguaje del pueblo, por lo que su decisión como dictador fue anular la palabra.

En *El gran Burundún-Burundá ha muerto* encontramos la presencia de un caballo que ríe constantemente, con una “risa que no le cabe en el cuerpo”. Si la figura del caballo en la historia del arte ha representado la fortaleza, el valor -pedestal de héroes-, el caballo del Gran Burundún es un caballo festivo que ironiza al sujeto heroico y por consecuencia, hipotetizamos, al discurso histórico: “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” (Zalamea, S/F: 13).

La risa del caballo provoca la alteridad del mundo:

¡Risa!

¡Qué risa!

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 (Zalamea, S/F: 19).

Y en esa alteridad que se avizora como utopía, se nos muestra la risa como conciencia crítica que delata los “horrores” del mundo: “Todo humorismo auténtico esconde el horror o el absurdo, los cuales, para impedirnos el abismo irreparable de la locura, nos tienden siempre -como única y engañosa tabla de salvación- el más benévolo de sus implacables rostros: la risa” (Bravo, 1987: 53).

Leer *El gran Burundún-Burundá ha muerto* supone presenciar una festiva y carnalizada procesión, cuyo hiperbolismo, a diferencia de *El otoño del patriarca*, se muestra de manera acumulativa:

Se inició el desfile varios kilómetros más allá de la Basílica. ¡Tan extenso era el poder del difunto! ¡Y tan diversos los signos de su mando!

[...]

Sobre la avenida más ancha y más larga del mundo -trescientos ochenta metros de lo primero, ciento dieciséis kilómetros de lo segundo, para ser exactos-, cernióse todo aquel día una incontenente llovizna. (Zalamea, S/F: 9).

Entre Zapadores y Territoriales, entre Autoaviadores y Policías, entre éstos y las Jerarquías Eclesiásticas, la separación había sido rigurosa: doscientos metros entre cada sorda masa (Zalamea, S/F: 17).

Si como dijera Vargas Llosa, que existe la probabilidad de que García Márquez escribiera *El otoño del patriarca* bajo la influencia consciente o inconsciente de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea, hemos repasado aquí, a vuela pluma, las posibles semejanzas y diferencias entre uno y otro texto. Sus semejanzas están esbozadas, repetimos, en la concepción carnavalesca de la realidad, en el poder creativo y destronador de las voces de la plaza y en su visión grotesca de los dictadores; su diferencia fundamental es su hiperbolismo, siendo superlativo para García Márquez y acumulativo para Zalamea.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. (1995) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bravo, Víctor. (1987) *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Avila.

Carreras González, O. (1974) *El mundo de Macondo en la obra de Gabriel García Márquez*. Barcelona: Universal.

García Márquez, Gabriel. (1975) *El otoño del patriarca*. Buenos Aires: Sudamericana.

Kayser, Wolfgang. (1964) *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.

Molina Molina, Juan. (1998) *Hendidura e hipérbole del cuerpo. Correspondencias entre Botero y García Márquez*. Mérida: Mucuglifo.

Zalamea, Jorge. (S/F) [1952] *El gran Burundún-Burundá ha muerto*. Bogotá: 1er. festival del Libro Colombiano.

© Diego Rojas Ajmad 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/plazapu.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

