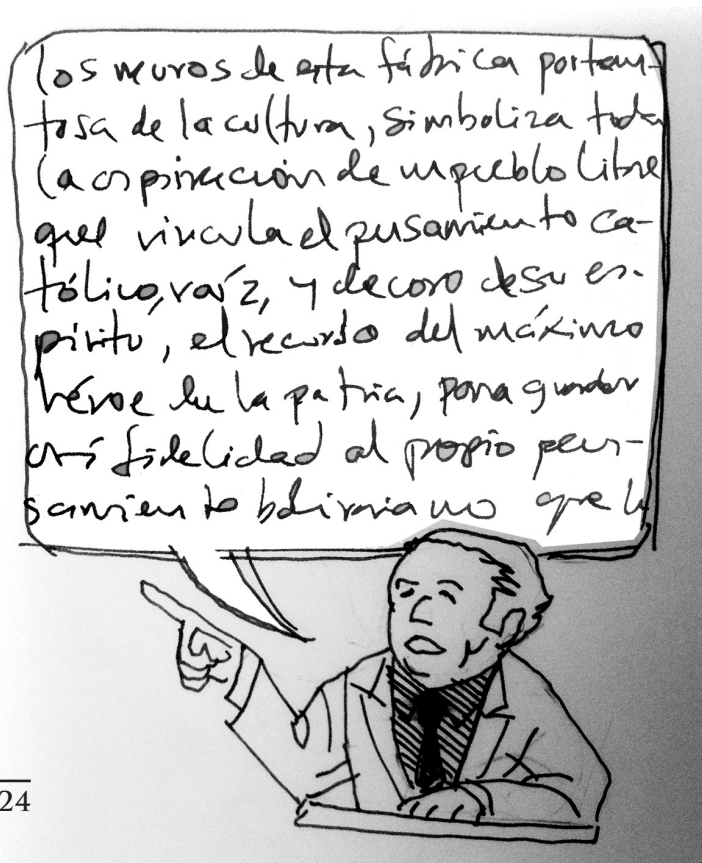


LOS LÍMITES DE LA LETRA: PALABRA/IMAGEN EN EL PROYECTO LIBERAL DE JORGE ZALAMEA



BOUNDARIES OF THE LETTER:
WORD/IMAGE IN THE LIBERAL
PROJECT OF JORGE ZALAMEA

OS LIMITES DA LETRA: PALAVRA/
IMAGEM NO PROJECTO LIBERAL
DE JORGE ZALAMEA

Luis Henao Uribe¹

Estudiante

The Graduate Center, CUNY (New York, EU)

lhenao_uribe@gc.cuny.edu

Resumen: Como parte del proyecto del liberalismo colombiano, Jorge Zalamea (Bogotá, 1905 - 1969) fue un duro crítico de la posición de poder que ocupaba la palabra en la política colombiana de la primera mitad del siglo XX; para él, el partido Conservador se había ocupado de *decir* y no *hacer*, controlando los saberes de la elocuencia como herramienta de distinción y exclusión. El proyecto editorial de Zalamea cuestionó la centralidad y los límites de la palabra a través de publicaciones que recurren a distintos medios y artes con el objetivo de reconfigurar los espacios de representación de lo nacional. Este trabajo explora la relación entre fotografía y texto en *La metamorfosis de su excelencia* (1951), así como la construcción de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) como texto impuro.

Palabras clave: Liberalismo colombiano, Jorge Zalamea, foto-texto, fotografía, Siglo XX, impureza.

Abstract: As part of the Colombian liberal project, Jorge Zalamea (Bogotá, 1905 - 1969) was fierce detractor of the position of power held by the media in the early 20th century. According to him, the Conservative party was engaged in saying a lot but not doing anything, controlling the rhetoric as a tool of distinction and segregation. Zalamea's editorial project questioned the centrality and boundaries of the word through publications that employed different means and arts to re-configure the spaces of the representation of the national affairs. This work explores the relationship between photography and text in *La metamorfosis de su excelencia* (1951), as well as the composition of *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952), as an impure text.

Key words: Colombian Liberalism, Jorge Zalamea, photo books, photography, 20th Century, impurity.

Resumo: Como parte do projeto do liberalismo Colombiano, Jorge Zalamea (Bogotá, 1905 - 1969) foi um duro crítico da posição da imprensa na política Colombiana da primeira metade do Século XX. Para ele, o partido Conservador tinha-se ocupado de *dizer* mas não *fazer*, controlando a retórica e a eloquência como ferramentas de distinção e exclusão. O projeto editorial de Zalamea questionou a centralidade e os limites da palavra através de publicações que empregam diferentes meios e artes visando reconfigurar os espaços de representação nacional. Este artigo explora a relação entre fotografia e texto em *La metamorfosis de su excelencia* (1951), assim como a composição de *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952) como texto impuro.

Palavras-chave: liberalismo Colombiano, Jorge Zalamea, foto-texto, fotografia, Século XX, e impureza.

En 1941, Jorge Zalamea (Bogotá, 1905 - 1969) publicó el libro *Nueve artistas colombianos*. Para Zalamea las artes plásticas en Colombia mostraban “una miseria monda de esqueleto, de árbol sin hojas, de andamio sin industria ni piedra sillar” (p. 12). Ese estado de “mediocridad doméstica” (p. 13) de la escultura y la pintura se debía a “cierto provincialismo del entendimiento, ... la carencia de maestros, ... la fealdad innegable de las formas aparentes de la vida: raza, ciudades, interiores, trajes, costumbres, la dificultad de tener un conocimiento vivo y una relación constante con el arte europeo...” (p. 13). Zalamea se remitía al Renacimiento italiano como gran modelo y desde allí emitía su juicio al adormecido arte nacional; lo que criticaba era la falta de circulación de los conocimientos —en este caso específico, de los saberes relacionados al arte— dentro de una sociedad colombiana anquilosada en sus propias costumbres. Esta actitud de enclaustramiento había levantado una poderosa barrera entre el arte y la vida cotidiana; para Jorge Zalamea, los hombres y las mujeres de aquel entonces tenían un contacto poco frecuente con el arte, lo que terminaba por convertir al artista y a la obra en una rareza: “Es que el arte ha dejado de ser acción espontánea y permanente, para convertirse en contemplación intelectual y transitoria” (p. 11).

Para el escritor bogotano, la crítica de arte se hacía desde la ignorancia, llena de prejuicios y bajo el disfraz del ejercicio de lo que Zalamea llamó “la petulancia de la inteligencia” (p. 12). La construcción de un discurso crítico cerrado se interponía entre la obra del arte y el espectador; de esta forma, para acceder a la obra era necesario pasar por la interpretación que de ella hacía una élite intelectual cuya autoridad estaba cimentada en la palabra: “En Colombia se ha creído que hacer crítica de pintura no requiere cosa distinta al simple talento literario, a la elocuencia, a la riqueza de imágenes” (p. 23).

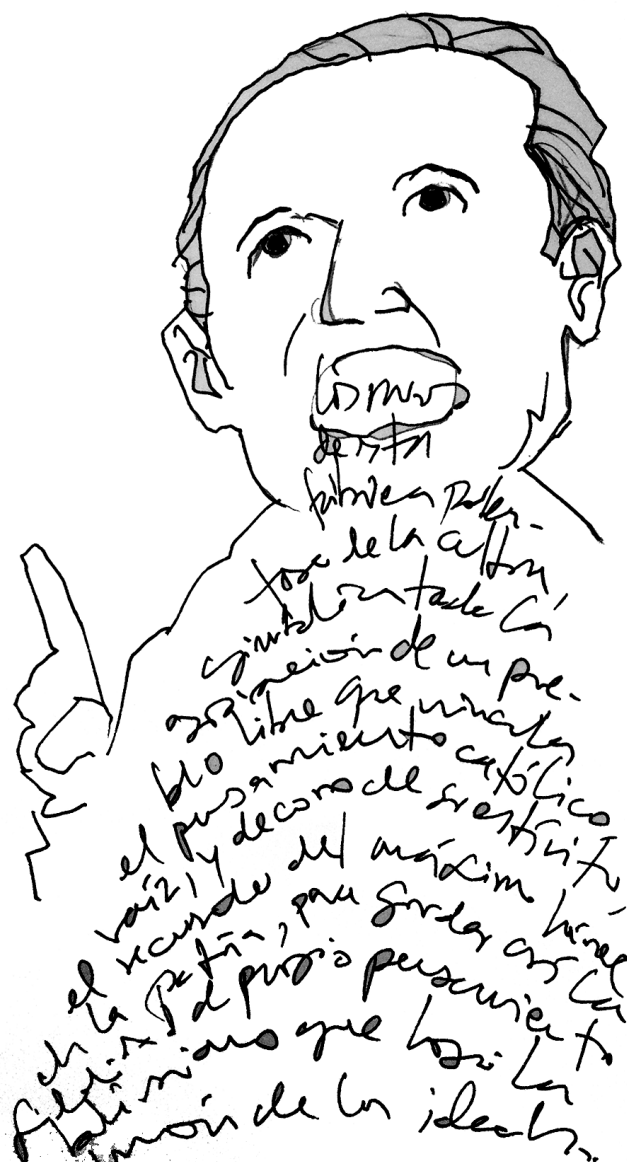
Esta Colombia de la que habla Zalamea venía de un proceso vertiginoso de modernización que se generó durante las primeras décadas del siglo XX. Tras la devastación económica y social que dejó la Guerra de los Mil Días, se establecieron políticas de gobierno de consenso que permitieron una participación minoritaria del partido de oposición, en este caso el Liberal. Estas medidas de inclusión, a pesar de levantar las críticas de los sectores Conservadores más radicales, lograron reducir el número y la frecuencia de los levantamientos armados característicos del siglo XIX. La consolidación del café como producto de exportación nacional, la indemnización que hizo Estados Unidos por la pérdida del Canal de Panamá y la participación de Colombia en los mercados internacionales contribuyeron a la bonanza conocida como la *Danza de los Millones*. El aumento de los recursos se vio reflejado en la construcción de infraestructura de transporte; las poblaciones urbanas se multiplicaron y la amplia brecha entre clases sociales adquirió una nueva visibilidad. A pesar de los esfuerzos de un sector del campo de poder, principalmente de las nuevas corrientes del Liberalismo, el acceso a la educación continuaba siendo limitada, una marca más de la distinción de clases. En la denuncia de Zalamea, *elocuencia y talento literario* no son categorías inocentes: hablar de ellas implica hacer referencia a un conjunto de saberes adquiridos al pasar por ciertas instituciones que ocupan, y se preocupan por mantener, un lugar determinado en el espectro social. El lenguaje aquí cumple la función de exclusión, alejando la sensibilidad del ciudadano promedio de las élites intelectuales que ejercen el monopolio sobre el supuesto sentido de la obra de arte.

Jorge Zalamea es consecuente con su denuncia a la preponderancia de la palabra; en *Nueve artistas colombianos*, la letra acompaña a las imágenes porque así lo imponen las convenciones de producción: “Si a las obras se agregan someros comentarios y se las margina con la reproducción de conferencias escritas anteriormente, débese ello a mera exigencia editorial” (p. 14). La presencia de Zalamea, tal como él lo propone, busca más cumplir con las expectativas del medio que critica, y de esa manera permitir que la publicación del libro sea posible dentro de las prácticas de producción del momento, que imponer un sentido sobre la interpretación que de las obras pictóricas hagan los lectores. El libro cuenta con 77 ilustraciones y se le dedica mayor espacio a la reproducción de las obras de cada uno de los artistas que a los textos de Zalamea que funcionan como reseña o presentación.

Zalamea y el proyecto Liberal colombiano

Dentro de la relación palabra y poder, Jorge Zalamea resulta ser una de las figuras representativas del proyecto Liberal colombiano y sus tensiones en las décadas de los treinta y cuarenta. Desde joven se desempeña como periodista y escribe cuentos y reseñas; en su biografía se cruza el ejercicio de escritor con la participación activa en política. Por su posición crítica al ejercicio del poder fundamentado en ciertos usos del lenguaje ilustra el conflicto ideológico entre liberales y conservadores. Zalamea hizo parte del grupo *Los Nuevos* junto a León de Greiff, Germán Arciniegas, Alberto Lleras, entre otros. El grupo *Los Nuevos* fue fuertemente crítico frente a la generación previa, la llamada generación del Centenario, compuesta por un gran número políticos, periodistas, poetas, escritores de narrativa, ensayistas, historiadores, oradores, entre otros (Williams, 1991, p. 40). Durante la primera mitad del siglo XX, la configuración de los distintos proyectos de nación siguió promoviéndose desde un espacio donde el quehacer político y literario convivían y en dónde ambos se afirmaban mutuamente. *Los Nuevos* inicialmente se erigieron como críticos de los centros del poder, pero eventualmente terminaron ocupando posiciones importantes dentro del gobierno nacional. Zalamea mismo llegó a ser Ministro de Educación y secretario de Presidencia durante la administración de su amigo Alfonso López Pumarejo (1934 – 1938).

El partido Liberal colombiano, desde su constitución a mediados del siglo XIX, promulgaba la secularización de la sociedad, fue abolicionista y protegía las libertades individuales. El partido Conservador, constituido también a mediados del siglo XIX, por su parte protegía el lugar hegemónico de la doctrina católica en la cultura y sociedad colombiana y del hispanismo como modelo cultural. Malcolm D. Deas asocia precisamente el interés de la clase intelectual conservadora por el estudio de la lengua, y la defensa de su pureza, con un proyecto político específico: “Me parece que el interés radicaba en que la lengua permitía la conexión con el pasado español, lo que definía la clase de república que estos humanistas querían” (1993, p. 47). Deas, en *Del poder y la gramática*, comenta ampliamente la relación entre poder y la palabra en la construcción de una idea de nación colombiana durante el siglo XIX y analiza la centralidad del lenguaje en la construcción de las élites de poder de la Colombia moderna; figuras como Rufino Cuervo y Miguel Antonio Caro hicieron uso de la gramática como herramienta de distinción y de gobierno.



Los partidos políticos eran más que dos instituciones con ideologías distintas; ocupaban un lugar afectivo en la vida nacional como espacios de pertenencia comunitaria pero también de odios intergeneracionales. Rafael Pardo Rueda sostiene en *La historia de las guerras* que la afiliación de un ciudadano a un partido político no sólo se daba por la correspondencia de valores y de una visión de nación: “Quien participaba directamente o quien perdía a un familiar o propiedades en una guerra quedaba con un resentimiento perdurable contra el bando adversario, resentimiento que se guardaba y se cobraba hasta una década después. . . . Los odios se acumulaban, se transmitían, se heredaban” (2004, p. 456). La relación entre ciudadano y partido político estaba fuertemente influenciada por identidades regionales y familiares y por las posibilidades de acceso al poder gubernamental que se ofrecían y a sus beneficios sociales y económicos. La literatura, y el uso de la palabra como escenario de conflicto entre los dos partidos políticos, no es importante solo como parte de una confrontación ideológica en donde se despliegan enunciados que defienden y atacan posiciones políticas sino también como herramienta que determina la distribución del poder y del poder de representación. Tal como lo manifiesta Jacques Rancière: “. . . la política es un asunto estético, una configuración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible” (2011, p. 198). La literatura, el arte y la fotografía son generadores de sentido público ofreciendo versiones de ciudadanía que limitan y excluyen o que, por el contrario, permiten a nuevos sujetos volverse parte de la comunidad imaginada.

Releyendo las novelas de poder

Si nos remitimos de nuevo a la crítica de la elocuencia que hizo Jorge Zalamea en 1941, podemos encontrar un proyecto escritural e intelectual bien definido que buscaba desterrar a la élite letrada tradicional como única generadora pública de sentido; en la propuesta de Zalamea, esta apertura de los espacios de construcción de la nación era posible a través de otros medios, como la pintura y la escultura en el caso específico de *Nueve artistas colombianos*, así como a través de una reelaboración del lenguaje literario en tensión con otras discursividades y registros para que actuara ya no como herramienta de diferencia sino como lugar de inclusión.

Dos de los textos literarios de Jorge Zalamea en donde se exploran los límites de la letra, al someter el sentido del texto lingüístico a una reelaboración a través de su contacto con otros medios, son *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, de 1952, y *La metamorfosis de su excelencia*, de 1951. Ambos textos fueron escritos después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Zalamea hizo parte de la oposición al gobierno conservador y posteriormente tuvo que exiliarse en Argentina. Ambos textos han sido tradicionalmente leídos desde la clave de la novela del dictador, por su evidente denuncia al poder estatal absoluto y a la magnitud de violencia que despliega. Sin embargo, es importante abordar estos textos como continuación, desde la creación literaria, del proyecto del Liberalismo social de reconfiguración del ser colombiano, interrumpido por el conflicto civil bipartidista y sus desastrosas secuelas. El cuestionamiento de la centralidad de la escritura, en oposición a la oralidad, a la

ilustración y a la fotografía, es un cuestionamiento a la centralidad de un poder anclado en una clase social que aún controla el acceso a los saberes de la elocuencia. El objetivo de este trabajo es revisar la relación entre texto e imagen en ciertas ediciones de *La metamorfosis de su excelencia* y *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, así como analizar los mecanismos de desautorización de lo escrito y de lo verbal dentro del relato mismo.

Descentralizando la palabra

El gran Burundún-Burundá ha muerto es una fábula que gira alrededor de la figura de un dictador, personificando al poder central que se extiende a lo largo del tejido social. Jorge Zalamea nos ubica en el desfile funerario tras la muerte del dictador; el cortejo mortuario es el testimonio de la amplitud y la extravagancia de su violencia. El desfile da cuenta de las múltiples instituciones, constituidas unas y afiliadas otras, al servicio del poder, así como de sus prácticas amenazadoras y represivas. El texto está atravesado por un cuestionamiento a los usos de la palabra, evidenciando el conflicto entre oralidad y escritura e incluso entre expresiones orales no verbales.

En una carta escrita a Germán Arciniegas en 1952, Zalamea expresa su preocupación sobre la posible recepción de lo que considera “una forma híbrida de relato, poema y panfleto que no puedo saber yo cómo sonará en los oídos de la gente” (1978, p. 371). El texto tiene un sentido político bien definido y el autor sabe que, para que tenga la repercusión deseada en la escena política colombiana, debe desbordar los límites de circulación de los textos literarios.

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. Desde hace muchos años, la casi totalidad de la literatura se ha dedicado a contar la trágica aventura de los pueblos contemporáneos; pero me parece que lo ha hecho —en la enorme mayoría de los casos— en una forma que no llega al pueblo o en la que éste no se reconoce (p. 371).

Zalamea cierra su carta asegurando que *El gran Burundún-Burundá ha muerto* “...más que leída, debe ser recitada, declamada, antes las masas a las cuales se dirige” (p. 372). Recurrir a la oralidad como estrategia de circulación es reconocer el problema de la escritura como práctica útil restringida a aquellos círculos definidos por su cercanía al poder o por su función en el ejercicio de éste. El gesto de Zalamea difiere del proyecto liberal latinoamericano del siglo XIX. Julio Ramos, hablando sobre la relación de escritura y oralidad en la obra de Domingo Faustino Sarmiento señala que “Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era ‘civilizar’: ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana” (2009, p. 66). Al asumir el lugar de la escritura, Sarmiento se está ubicando afuera de la “barbarie”, en un punto intermedio que busca incorporar lo bárbaro a la civilización y que le otorga autoridad a su proyecto como mediador. En este intercambio, la única manera de participar en la oralidad es como *escucha*: “Oír,

entonces, es la técnica de un ejercicio historiográfico” (p.76). En Zalamea aparece una inversión interesante de los términos: se busca acceder a la oralidad como *hablante*, es decir participar en el acto comunicativo en los términos del “pueblo”.

El lugar céntrico de la palabra como problema en *El gran Burundúm-Burundá ha muerto* está establecido desde sus epígrafes: Un texto bíblico, una cita de Shakespeare y otra de Lope de Vega. Si bien en los dos primeros la palabra aparece relacionada al origen -“En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios” (1973, p. 7) y “Ese tirano cuyo sólo nombre ampolla nuestra lengua” (p. 7)-, el tercero -“Sólo quiero una voz articulada, como la naturaleza concedió a los animales...” (p. 7) -prefigura la renuncia de la verbalidad como acto de rebelión. Aún cuando las tres referencias pertenecen a la tradición canónica literaria y letrada podríamos señalar su carácter teatral o histriónico, pensando también en la misa, la lectura de los evangelios, como un evento de performance público donde la palabra escrita se transforma en enunciado oral.

En *El gran Burundúm-Burundá ha muerto* hay dos momentos en que se expresan relaciones distintas del poder con la palabra. El primer momento es el ascenso al poder del dictador y el segundo es su pérdida de la capacidad de hablar y la posterior prohibición de la palabra. Antes de ocupar un lugar de poder, el dictador era caracterizado por su forma de hablar: “Hablabla como se sufre una hemorragia o se padece un flujo. Hablabla como se vacía una carreta de grava. Como revienta una granizada. Como se vuelca un río en catarata. Hablabla el Gran Burundún-Burundá como su nombre lo indica” (p. 28). Las imágenes transmiten la noción de algo que se vierte irreversiblemente, pero no hay ninguna aclaración de si este algo es verbal, es discursivo o si es una cualidad de la voz. En la pequeña reseña biográfica del dictador se evidencia un poco más este proyecto: “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 auditorios se iban a dormir, todavía tenía Burundún que palabrear con el papel... pues también era escribidor el Elocuente” (p. 28). El quehacer del dictador es el de emitir palabras, tanto de forma oral como escrita, pero no se hace referencia a lo que dicen esas palabras. Más allá de *lo que* dice el dictador, aquello que le permite hacerse al poder es *el cómo* se dice, la retórica, un uso del lenguaje verbal que es recompensado socialmente. Nos encontramos ante un personaje con una gran capacidad de reconocer y hacer uso de las normas del buen decir. Nunca aparece el discurso que legitima al dictador porque el discurso ya está inscrito en *el cómo* se dice.

Para Zalamea, las circunstancias que llevan al poder al dictador no son excepcionales, sino más bien un síntoma cuya condición es parte del desarrollo histórico de la nación, como ya lo señalaba en una conferencia dada a estudiantes en 1936:

Si se mira la entraña de nuestra vida en los años corridos del 900 al 930...; si se somete el estilo y tono de esa expresión a un análisis apenas profundo, no tarda en observarse cómo durante esos años vino a establecerse entre nosotros un predominio desmesurado y tiránico



del **decir** sobre el **hacer**, de la palabra sobre la acción, de la expresión sobre la cosa expresada (1941, p. 613).

Este es el proyecto que el partido Conservador retomó a la hora de gobernar, durante las primeras tres décadas del siglo XX. Zalamea ubicó este problema en el centro de la vida política: “La palabra estableció entonces su imperio sobre nuestra vida... para ocultar la ausencia de acción, de fuerza viva que roía al gobierno” (p. 614). Una vez más, la lengua se interpone entre el sujeto y la experiencia: “La realidad colombiana, el cuerpo patrio, esa cosa palpitante formada por la convivencia social y la connivencia laboriosa entre tierra y hombre, desaparecieron por muchos años bajo una gelatina de palabras a través de cuyo espesor se adivinaba nuestro vivir como cosa vaga, lívida, triste y enteca” (p. 614). Si pensamos en la generación del Centenario, cuyos miembros ejercen profesiones que giran alrededor de los usos del lenguaje, podríamos pensar en condiciones similares a las que se dieron en los campos intelectuales latinoamericanos desde el siglo XVIII y a la que Julio Ramos se refiere como *la república de letras*: “En la república de las letras, si bien se proyectaba la especialización... De las tareas y discursos, los intelectuales —médicos, letrados, militares, políticos— compartían una misma noción del lenguaje: la autoridad común de *la elocuencia*” (p. 99).

Una vez en el poder, el dictador pierde su capacidad de habla y empieza a “abominar” la palabra. Esto lleva a una sistemática reducción de lo decible hasta la desaparición del lenguaje verbal. Podemos pensar la elocuencia y la censura como dos operaciones que, si bien funcionan en sentidos aparentemente contrarios —una hacia la regulación del uso y la otra hacia la prohibición del lenguaje—, cumplen una función similar de control sobre la palabra desde el poder. En *El gran Burundúm-Burundá ha muerto* la abolición de lo verbal se da tanto por medio de represión violenta como por medio de un proceso de educación donde se va minimizando el uso del lenguaje verbal hasta su desaparición;

este proceso se gesta desde el Ministerio de Propaganda y es ejecutado juiciosamente también por los legisladores e intelectuales hasta que, en un acto descrito como ‘maestro’, termina implementando los mecanismos de control por medio de los propios ciudadanos.

La metamorfosis del libro

Tanto *La metamorfosis de Su Excelencia* como *El gran Burundún-Burundá* fueron escritos bajo el recrudecimiento de la violencia bipartidista inmediatamente posterior al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Zalamea fundó la revista *Crítica* en fuerte oposición al gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez (1946 – 1950). Allí publicó por primera vez *La metamorfosis de Su Excelencia*, lo que llevó a la clausura casi inmediata de la revista. Ya hemos trazado la crítica a la elocuencia que Zalamea hizo en sus discursos y textos de 1936 y 1941. Ahora nos encontramos con un Zalamea que fue víctima de la persecución política y la censura. ¿Cómo puede pronunciarse el autor si el lenguaje literario y letrado está al servicio de las élites que él critica? ¿Cómo puede no pronunciarse si el silencio es una estrategia más del control del lenguaje por el poder? Al revisar la bibliografía de Jorge Zalamea llaman la atención algunas de sus ediciones: *Der grosse Burundun-Burunda ist tot*, edición alemana de 1957 con quince ilustraciones de lujo de Hans Grundig (1901 – 1958) -declarado por el partido nazi como artista degenerado-; *Velky Burundun Burunda Zemrel*, edición checa de 1962 con cinco ilustraciones de Fernando Botero; una edición fonográfica de *El gran Burundún-Burundá* de 1963, grabada por el autor con ilustraciones de Fernando Botero y fotos de Hernán Díaz; una edición de *La metamorfosis de su excelencia*, de 1963, con fotografías de Hernán Díaz. El proyecto editorial de Zalamea recurre a otras manifestaciones artísticas y a otros medios para, desde estos nuevos objetos, disputar la hegemonía de la letra.

La metamorfosis de su excelencia tuvo un tiraje de novecientos ejemplares. Hernán Díaz (Ibagué, 1931 – Bogotá, 200) alcanzó gran reconocimiento a nivel nacional como retratista. Algunos de sus primeros trabajos, que contribuyeron a darle visibilidad en el campo cultural, fueron retratos de jóvenes artistas como Fernando Botero. También se destacó como impulsor del oficio, por medio de la creación de tiendas especializadas y talleres de fotografía. En 1962 colaboró con Arturo Camacho Ramírez en la publicación de *La vida pública*, seis poemas acompañados de una serie de retratos y desnudos de Fanny Mikey; en 1963, además de *La metamorfosis de su excelencia*, colaboró con Marta Traba en el libro *Seis artistas contemporáneos colombianos*. Insertar las fotografías de Hernán Díaz en el contexto de un trabajo académico escrito presenta el riesgo de imponerles un sentido por medio de las palabras, precisamente el gesto intelectual que Zalamea critica. La intención de Jorge Zalamea es la de brindar al lector/observador la posibilidad de establecer su propia relación con el relato sin la mediación única del texto. Al traer estas fotografías y someterlas a un análisis textual podríamos estar reduciéndolas de su poder y función multireferencial por, adaptando una expresión de Zalamea, ‘la petulancia de nuestra inteligencia’. Ernest Gilman en “The ‘Imperialism’ of Language problematiza estos riesgos: “In the art historian’s practice, then, language

must be curbed in its tendency to replace the picture with a verbal substitute that threatens not only to rearrange or blunt its visual impact but to falsify it" (1989, p. 12). Cualquier descripción verbal de una imagen fotográfica implica una reordenamiento jerárquico de sus componentes, es imponer una linealidad a su lectura y una edición de aquello que se menciona y aquello que se deja por fuera. Lo paradójico de la crítica sobre la obra de Zalamea en un medio como el colombiano, donde unos usos ilustrados del lenguaje han sido cooptados por una clase letrada para su distinción, es que su esfuerzo estético por cuestionar el lenguaje verbal se termina por dar en los mismos términos que critica.

Las fotografías que componen *La metamorfosis de su excelencia* son en blanco y negro. En su mayoría, son imágenes de paisajes genéricos: un par de bosques, un lago, pero también unas casas de madera reflejándose en grandes charcos de agua estancada, un arreglo floral, que bien podría pertenecer a una tumba o no. Hernán Díaz juega con la legibilidad de sus imágenes, muchas de ellas intervenidas por un filtro que 'ensucia' la imagen; esa rugosidad es testimonio de una manipulación del autor, de la presencia de un punto de vista que, con un gesto técnico, distorsiona la mirada.

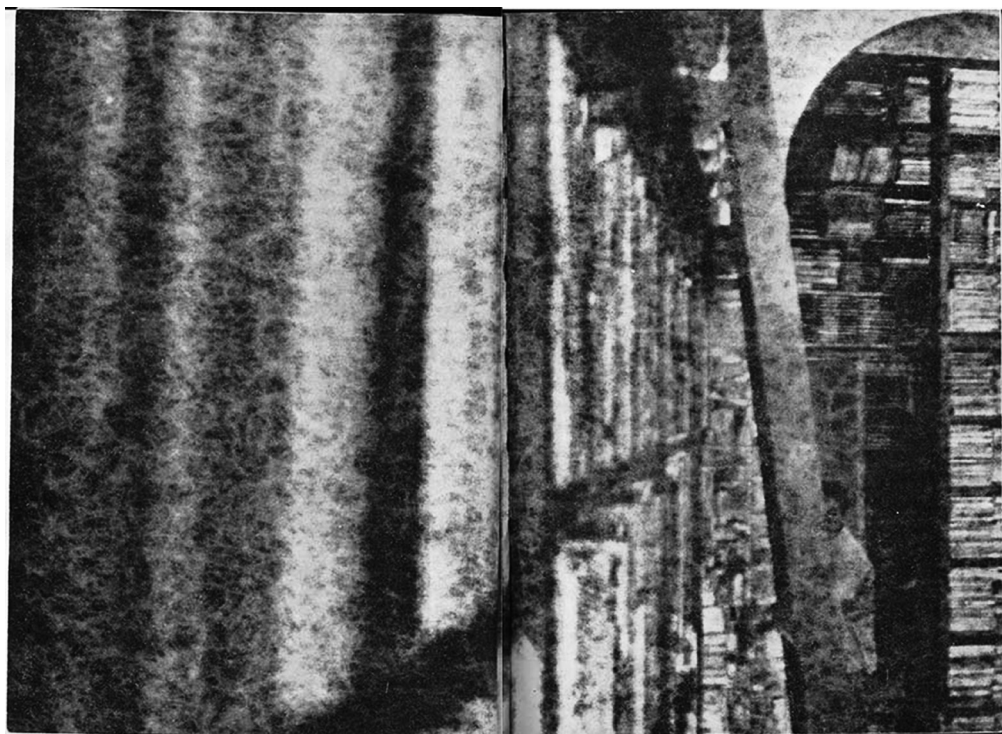


Foto 1

Una de las primeras imágenes es la de una biblioteca; en primer plano tenemos un estante desenfocado que ocupa casi la totalidad de la imagen. Es apenas en un fragmento que logramos reconocer una escalera, alguien mirando, y los lomos de los libros organizados en otros estantes. Al haberse aplicado el filtro, las líneas difusas del primer plano se parten, creando una textura que no debería existir en el estante



Foto 2

original. La celebración de unos niños, el trasero de un caballo caído son imágenes que recurren al mismo efecto de extrañamiento, tanto por el filtro como por la composición: el plano, por la cercanía o distancia al objeto, generalmente deja un margen de duda acerca de lo que vemos. ¿Qué tienen los niños en la mano? Estamos muy lejos para saberlo con seguridad ¿El caballo está muerto? Sólo vemos sus piernas traseras y la mitad de su lomo.

La metamorfosis de su excelencia relata la historia de Su Excelencia, una figura de poder —presidente o dictador— quien vive atormentado por un hedor, “un soso olor a matadero”. Inicialmente adjudica el origen de este olor a sus subalternos, y a todos los hombres, vivos y muertos, pero eventualmente se da cuenta que el hedor a podredumbre viene de él. Su Excelencia, en un acto impulsivo, parte hacia las afueras de la ciudad en busca de un pozo natural que frecuentó en su infancia. El poderoso hombre se desnuda, entra al pozo y al salir se muestra vulnerable ante dos de sus funcionarios. El texto está dividido en varios fragmentos, separados por una pequeña cita (del mismo texto) y una fotografía. Así, por ejemplo, la foto de la biblioteca está precedida por el texto “...HACIA EL RINCÓN DE LA BIBLIOTECA...” que aparece dentro del relato cinco páginas atrás. La fotografía de Hernán Díaz cumple una función ilustrativa con relación al texto de Zalamea: los espacios rurales fotografiados y su disposición durante el libro corresponden a los desplazamientos espaciales de Su Excelencia en el relato. Pero incluso esta función ilustrativa se presta para el análisis de su relación en la construcción de los sentidos del foto-texto.

Si bien las fotografías de Hernán Díaz no se incluyeron en la primera edición de *La metamorfosis de su excelencia* —al igual que las ilustraciones de Hans Grundig y Fernando Botero son posteriores a la primera edición de *El gran Burundún-Burundá ha muerto*— no se deben reducir a un segundo plano, como algo que meramente acompaña la narración, sino que hay que ver su función dentro del texto específico y dentro del proyecto literario y político de Jorge Zalamea. Reducir la presencia de las fotos de Díaz como meras ilustraciones de lugares y momentos que corresponden a lugares y momentos del relato de Zalamea es ignorar las operaciones de extrañamiento que producen las imágenes de Díaz así como de los desplazamientos que desencadenan en el relato: ¿Cómo transforman estas fotografías la experiencia de lectura? ¿Qué tanto afecta a la narración la operación de Díaz de hacer difícil la legibilidad de estas imágenes? ¿El filtro rugoso transgrede las fotografías y llega al texto literario?

Una de las imágenes de *La metamorfosis de su excelencia* es una reproducción fotográfica de un detalle del Juicio Universal de Miguel Ángel. Un hombre oculta su cara en señal de arrepentimiento o de vergüenza, mientras de sus piernas se sostienen dos figuras demoníacas y una serpiente. Esta imagen ocupa el mismo lugar que las otras fotografías, separadas del texto siguiendo las mismas convenciones. No se anota su procedencia ni la autoría de la reproducción. La inclusión de esta imagen del Juicio Universal amplía a su vez el problema de las relaciones entre distintos artes, cuestionando la noción de pureza del medio, como ya lo había hecho el propio Zalamea cuando, refiriéndose a *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, lo llama *forma híbrida*. La imagen del Juicio Universal en este caso permite el acceso a una tradición de la representación no mediada por el discurso de la élite intelectual colombiana ni por el propio Zalamea. Si bien estas imágenes, reconociendo las operaciones de extrañamiento que trascienden al texto, permiten al lector/observador construir un sentido del relato que puede diferir del impuesto por la narración. Estas imágenes minan la posición jerárquica del escritor, retando la exclusividad del sentido que ostenta lo verbal, y terminan por autorizar el proyecto intelectual de Zalamea; de esta forma no sólo modifican la significación de las palabras dentro del texto específico, sea *La metamorfosis de Su Excelencia* o *El gran Burundún-Burundá ha muerto*, sino que amplían el régimen de representación.

Transgresiones

Incluso al revisar la obra de Zalamea como un ejercicio intermedial e interdisciplinario, encontramos que la palabra sigue ocupando un lugar céntrico dentro de sus textos. Someter la palabra a transgresiones, y construir sentidos conjuntos como foto/textos, es revitalizar el texto literario para oponerlo a los modos de producción hegemónicos contruidos bajo el paradigma de la elocuencia. Zalamea, al cuestionar el concepto de pureza que define y delimita los textos y las artes, está produciendo una revolución estética que, en términos de Rancière (2011), significa “la ruina de un arte definido como un conjunto de maneras de hacer sistematizables, con reglas” (p. 202) y la redefinición de las divisiones jerárquicas dentro del arte. Si bien, Rancière se refiere a una jerarquía de géneros, la posición crítica de Zalamea sugiere la existencia de una

jerarquía de artes y de medios y en la hegemonía de la letra sobre la imagen, la música o el movimiento de los cuerpos. La innovación estética en la obra de Jorge Zalamea proviene de su inconformidad con un sistema político, que él asocia con las prácticas e ideologías del Partido Conservador pero que trascienden los límites de afiliación a tal institución. Al echar mano a la literatura como un medio de cambio, de transformación de los mecanismos de representación y de visibilización, Zalamea también inscribe su proyecto en *el cómo* se dice.

Para Rancière, “las revoluciones artísticas nacieron en un contexto en el que se intentaba definir al mismo tiempo el marco, los elementos, el entorno de una vida nueva” (p. 204). El proyecto de Zalamea coincide con el de los sectores más radicales del Liberalismo colombiano, en su vertiente más social, quienes buscaban la construcción de una nueva ciudadanía colombiana en donde sectores sociales y regionales que habían permanecido a los márgenes del poder, o que no habían sido contados como parte, fueran incluidos. Los proyectos de expansión de la educación y de la infraestructura de comunicación (carreteras) que impulsó el partido Liberal buscaban, al menos teóricamente, redefinir el paisaje social colombiano y los mecanismos de representación política. La obra de Zalamea es también una propuesta de transformación de un régimen de representación que se construye desde la transgresión que cuestiona las definiciones de las fronteras y que, al proponer un nuevo régimen de representación, hace por fin visible partes no incluidas previamente.

Finalmente, hay que preguntarse hasta qué punto el proyecto de Zalamea logró transformar las estructuras reguladoras de la producción y consagración de los textos literarios y de las artes visuales, si finalmente logró destronar a una élite intelectual letrada de la posición jerárquica de generadora de sentido. ¿Qué tan efectiva es la apertura, o la redistribución de lo sensible, que logran estos textos? Primero, habría que rastrear críticamente la circulación y recepción de estos textos. La edición de *La metamorfosis de Su Excelencia* con las fotografías de Hernán Díaz es de apenas novecientos ejemplares, las ediciones checa y alemanas del texto son de acceso restringido. ¿Lograron estos textos llegar a las masas? La falta de reimpresiones y nuevas ediciones, la existencia de muy pocas ediciones populares, una de 1973 y otra de 1989, donde únicamente aparece el texto literario sugieren que no. Las ediciones con imágenes quedarían restringidas a coleccionistas o bibliotecas, artículos de lujo o al servicio de especialistas.

Sería necesario, también, preguntarse quién podía leer estas imágenes. ¿No se requiere también de cierta *alfabetización visual* para recorrerlas y recibirlas? ¿Qué tipo de saberes se necesitan para distinguir la ‘rugosidad’ de las fotos como un enunciado del autor y no cómo un defecto de la producción? Se da un intercambio de las condiciones de especialización de lectura del texto donde la mera *elocuencia* es insuficiente; estamos ante el surgimiento de una nueva clase intelectual que empieza a reconocer lo que W. J. Mitchell llama ‘the Pictorial Turn’: “It is the realization that *spectatorship* (the look, the gaze, the glance, the practices of observation, surveillance, and visual pleasure) maybe as deep a problem as various forms of *reading*” (1994, p.16). Al darle un lugar a

la imagen dentro del libro, se pone sobre la mesa una tradición y canon pictórico con su propia historia institucional de acceso y exclusión. La reproducción del detalle del Juicio Final que incluyen Díaz y Zalamea en *La metamorfosis de Su Excelencia* es un ejemplo. ¿Cómo opera la lectura del texto si no se identifica esta referencia? La presencia de la imagen allí, le exige al lector el reconocimiento de un archivo visual occidental que puede marcarse como un nuevo signo de distinción.

La preocupación de Jorge Zalamea de expandir los límites de lo literario lo ubica como un pionero de movimientos y cuestionamientos que se generarían en la segunda mitad del siglo XX; la conciencia del carácter político del lenguaje lo posiciona como una voz imprescindible a la hora de repasar la relación histórica entre la palabra y el poder en Colombia. Aunque interrumpido por la tenaz violencia bipartidista de mediados de siglo, Zalamea es gestor y partícipe de un proceso social decisivo que buscaba reconfigurar los espacios de representación de lo nacional y el destronamiento de unas élites que sostenían el control de la palabra y que usaban la palabra como herramienta de control. Sus gestos de transgresión nos obligan también a pensar la historia de la literatura en relación a la historia del arte plástico, la fotografía y la radio en Colombia y cómo, precisamente en los contactos entre artes y medios, se fue gestando una transformación del ser colombiano.

Notas

- ¹ Comunicador social, Universidad del Valle, Estudiante del Programa Hispanic and Luso- Brazilian Literatures and Languages.

Referencias

- Gilman, E. B. (Spring, 1989). Interart Studies and the 'Imperialism' of Language. *Poetics Today*. 10(1), 5-30.
- Deas, M. (1993). *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer mundo editores.
- Mitchell, W.J.T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pardo Rueda, R. (2004). *La historia de las guerras*. Barcelona: Ediciones B.
- Ramos, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Rancière, J. (2011). Política y estética. En *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Amsterdam: Herder Editorial.
- Williams, R. L. (1991). *The Colombian Novel, 1844-1987*. Austin: University of Texas Press.
- Zalamea, J. (1941). *Nueve artistas colombianos*. Bogotá: Litografía Colombia.
- Zalamea, J. (1963). *La metamorfosis de su excelencia*. Bogotá: Editorial Celza Limitada.
- Zalamea, J. (1973). *El gran Burundún-Burundá ha muerto. La metamorfosis de su excelencia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Zalamea, J. (1978). *Literatura, política y arte*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Recibido: septiembre 21 de 2016

Aprobado: diciembre 15 de 2016