

**Del esperpento valleincliniano a una estética de lo atroz: la relación literatura e historia en las obras
La risa del cuervo (1992) de Álvaro Miranda y *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perozzo**

Ricardo Contreras Suárez

*Quando las sociedades, al igual que los individuos,
contemplan sus heridas, sienten una vergüenza que prefieren
no enfrentar. Pero el olvidar... trae consecuencias
importantes: significa ignorar los traumas, que de no ser
resueltos permanecerán latentes en las generaciones futuras.
Olvidar significa permitir que las voces de los “hundidos
(Levi) se pierdan para siempre; significa rendirse a la historia
de los vencedores”
Michael J. Lazzara¹*

En los años 1992 y 1993 irrumpen en el campo de la literatura colombiana dos novelas que, por su distanciamiento de la propuesta literaria garciamarquiana, y por su ímpetu de renovación estética, merecen ser analizadas y discutidas más a menudo en encuentros como el que nos convoca hoy. Se trata de *La risa del cuervo* (1992) de Álvaro Miranda y *El resto es silencio* (1993) de Carlos Perozzo. De estas dos novelas se puede afirmar que, aparte de lo mencionado anteriormente, hay un tratamiento particular de la relación entre Literatura e Historia que por sus características, puede ser entendido desde la propuesta valleincliniana de la estética del esperpento. Por lo anterior, el objetivo de esta presentación es analizar la relación entre Literatura e Historia en las novelas *La risa del cuervo* y *El resto es silencio* a partir de la estética del esperpento. El resultado, como se verá en el análisis, es que la propuesta estética de estas novelas apunta a una denuncia de unas prácticas de violencia institucional que ha permeado a la sociedad y que como se han ensañado tanto en la atrocidad se han naturalizado hasta hacer parte de una “estética de lo atroz” (Barrera: 2011).

En consecuencia, para iniciar esta presentación procede señalar que el concepto de esperpento al que nos acogemos en este análisis tiene su origen en la obra literaria de Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) y consiste en una propuesta estética que deforma lo que tradicionalmente se ha considerado bello para dotarlo de otro sentido. Por lo anterior, el esperpento propende por una transgresión sistemática de las normas clásicas de belleza que da como resultado lo absurdo y lo grotesco de la vida misma (Álvarez:

¹ Michael J. Lazzara. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, octubre de 2007, p. 34

2000: 36). Para el desarrollo del concepto de esperpento hemos tomado especialmente dos novelas de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia* (1920) y *Los cuernos de Don Friolera* (1921). En estas dos novelas se encuentran los planteamientos fundacionales de la estética del esperpento.

Ahora bien, al estudiar la obra de Valle-Inclán, la atención, según Anthony Zahareas (1965), se ha centrado principalmente en los elementos meramente estéticos y los cambios que el autor les introduce a través del tiempo. Sin embargo, cuando se vuelve la atención a algunos de sus postulados, se puede notar que una de sus grandes preocupaciones fue establecer las bases conceptuales sobre las cuales fuese posible pensar en una estética del esperpento como el resultado de una íntima relación entre lo literario y lo histórico.

En este sentido, podemos afirmar que lo que Valle-Inclán se propone en sus esperpentos es hacer literatura de la historia. Sin embargo, su propósito no es reflejar los hechos tal cual ocurrieron, sino recrear y deformar lo que se escribe para que aquello que queda deformado, es decir, la obra literaria, se parezca cada vez más a lo grotesco de la historia. Es así como en *Luces de Bohemia* se puede leer que Max Estrella, el poeta ciego protagonista de la obra, afirma que: “la deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas” y luego añade “[...] deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”. (Valle-Inclán, 2000: 163).

De lo anterior, podemos concluir que en el esperpento la posición del autor frente a la historia no es la del que se desea reproducir sistemáticamente lo que ella revela. Para eso está la Historia misma y sus métodos de recolección y registro de hechos y sucesos. A la literatura le compete, respecto a la historia, visualizar los rostros de la tragedia humana que la Historia oculta por su dinámica misma. A la literatura no le interesa contar las cosas tal cual ocurrieron, sino deformar la historia en lo literario a fin de que, al lector acercarse a la obra literaria, pueda visualizar el aspecto grotesco de la historia y de la existencia, es decir, deformar la literatura para que desde ella aparezcan los monstruos que el sueño de la razón trae consigo.

Cabe señalar que, si el esperpento es la deformación de lo literario en función de develar lo grotesco de la historia, en las obras *La risa del cuervo* (1992) y *El resto es silencio* (1993) la evidencia de rasgos esperpénticos es llevada al paroxismo. Estos elementos, analizados con detenimiento, dan cuenta de una estética que si bien deforma, como el esperpento valleinclaniano, esa deformación tiende a evidenciar procesos históricos y sociales que, entendidos desde la psicohistoria, dan cuenta de una sociedad donde lo atroz se ha anidado hasta el punto de hacer de ello una estética, la estética de lo atroz.

Edgar Barrero, en su libro *De los pájaros azules a las Águilas Negras: Estética de lo atroz* (2001), realiza un acercamiento a la psicohistoria de la violencia política y social de Colombia. Para el autor, se hace evidente que, en el país, la atrocidad ha dado paso a un cierto gusto por lo atroz. Así se confirma en la introducción al libro hecha por Marco Eduardo Murueta y en la que se afirma que:

No se trata solamente de considerar al terror como elemento de control y sometimiento de unos por otros, sino de cómo dicho terror se ha convertido en estética social, cómo se puede gozar del sufrimiento de otros, particularmente cuando ese sufrimiento es extremo y es efecto de acciones intencionales: la tortura individual y colectiva (9).

En concordancia, entendemos como estética de lo atroz aquella manifestación en la cual, las élites políticas y sociales de un determinado territorio, neutralizan la subjetividad de sus pobladores a través de: “el gusto y el placer con la muerte y la desaparición física o simbólica de la otredad” (Barrera: 17). En este sentido, la lectura a la que daremos paso busca encontrar cómo, a través de la deformación literaria, rasgo estético de lo esperpéntico, se pueden entender las manifestaciones violentas a las que ha sido sometida la sociedad colombiana a través de su historia y cómo estas prácticas aún perviven en nuestra cotidianidad como elementos de una estética: la estética de lo atroz.

1. *El resto es silencio*: el papel de la Iglesia y del Estado en la radicalización y recrudecimiento de la violencia en la Colombia de mediados del siglo XIX

Publicada en el año 1993, y concebida por el mismo Carlos Perozzo como su novela mejor lograda². *El resto es silencio* cuenta la historia de Jorge Eliecer Altuve Plata, maestro de literatura de un colegio de la provincia de Puerto La Antigua. Altuve es testigo en su juventud de la militarización de la ciudad y la consecuente oleada de violencia que tomará a la otrora tranquila población, producto del asesinato de Jorge Eliecer Gaitán y el disturbio bipartidista que es intensificado por su deceso. En medio de un romance que lleva a Altuve a sufrir de celos y a ser, consecuentemente, inculcado de un crimen que jamás cometió, Altuve es enviado a una cárcel de Bogotá donde vivirá veinte años en medio de un abandono absoluto. Es así como el relato inicia con la salida de Altuve de la cárcel y la consecuente decadencia que vive al tener que

² Afirmación hecha por Carlos Perozzo y consignada en la entrevista hecha por Paula Marín Colorado en su libro: *Acercamiento a la novela colombiana de los setenta: los parientes de Ester de Luis Fayad y Juegos de mentes de Carlos Perozzo. Aproximación sociocrítica*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2010.

enfrentar la vida de habitante de la calle, perdiendo de este modo, paulatinamente, su fe y sus convicciones hasta convertirse en un despiadado asesino que desea volver a su pueblo a vengarse de aquella enamorada que lo traicionó.

De esta forma la novela, dividida en dos partes, presenta como características más relevantes la hondura psicológica de los personajes, los inusitados momentos cargados de poesía, filosofía, humor negro e ironía. Aunque la historia que se narra transcurre en los años que podíamos delimitar desde mediados del siglo XX hasta sus postrimerías, en la novela hay una revisión de la historia de Colombia en tres grandes momentos de la misma: el siglo XV con la llegada de los españoles a América; el siglo XIX con la figura de Simón Bolívar y la conformación de la república; y el siglo XX con el Bogotazo como escenario y su herencia para los sucesos históricos posteriores.

Por la extensión de esta presentación me centraré exclusivamente en aquellos aspectos relacionados con la conformación de la república, siendo tal vez en ellos donde se hace más evidente los rasgos esperpénticos y la configuración de lo atroz en la novela. Estos aspectos, rastreables sobre todo en los tres últimos capítulos de la primera parte (capítulo 8, 9 y 10)³, se puede evidenciar: el papel de la Iglesia Católica en la radicalización de la violencia; y los métodos de tortura y desaparición utilizados por el Estado colombiano durante los tiempos de La Violencia en Colombia.

1.1. El papel de la Iglesia católica en la radicalización de la violencia bipartidista: cuando el diablo viste de sotana

Iniciemos, entonces, con las referencias a la Iglesia católica dentro de la novela, como una de las culpables de la radicalización de la violencia vivida en la nación antes, durante y posterior a los hechos relacionados con el Bogotazo. Un claro ejemplo de ello nos lo ofrece el personaje del sacerdote de Puerto la Antigua quien:

Con una habilidad rayana en lo demoniaco, [...] trazó un cuadro de llamas eternas donde los liberales, se retorcían para siempre, como causantes que eran de todo mal y peligro y cuyos líderes

³ Curiosamente estos capítulos están titulados de forma que recuerdan la Divina Comedia de Dante Alighieri (Puerto la Antigua I –PARADISO, Puerto la Antigua II- LA GEOMETRÍA FATAL y Puerto la Antigua III- INFIERNO).

amorales y ateos, atraían las iras del Creador sobre el país del Sagrado Corazón, por lo cual había que acabar con tan grande peligro para la fe.

-Matar liberales no es pecado- gritó entonces, en el colmo de una ordalía cuya imago (sic) lo igualaba a Fray Tomás de Torquemada, si alguien en Puerto la Antigua hubiera sabido de quién se trataba. (153)

Esto llevará más adelante al narrador a preguntarse:

¿Entonces matar era la regla? Una humanidad cubierta de sangre. Muchedumbres enteras clamando a dioses de sonrisa sanguinolenta para que lloviera sangre sobre sus malditas espaldas. El cura de Puerto la Antigua lo vociferaba entre introibos y avemarias: ¡matar liberales no es pecado! (259)

He aquí el esperpento. La imagen que se nos presentan del papel de la Iglesia en la radicalización de la violencia es grotesca y, se podría pensar, deformada, para llegar a dar un perfil más exacto del grotesco papel jugado por la Iglesia en la exacerbación de la violencia bipartidista antes y después de la muerte de Jorge E. Gaitán. Mas, ¿Qué nos puede decir la historiografía sobre este aspecto? ¿Qué distancia hay entre la imagen que de la Iglesia católica nos ofrece la novela Perozzo y la realidad? ¿Fue la Iglesia responsable de mantener y alimentar las tensiones entre los partidos políticos enfrentados en ese tiempo? Carlos Sixirei Paredes (2011), al analizar los antecedentes históricos del fenómeno de la violencia desde las guerras civiles de mediados del S.XIX hasta 1989 afirma que:

La Iglesia tuvo una enorme responsabilidad en el mantenimiento de esta crispación. La íntima amistad entre el clero y el Partido Conservador (a quien se llamaba también el Partido Católico) condicionó la época. Desde el nuncio papal hasta el párroco de la más recóndita feligresía colombiana, todos los tonsurados terciaban en la elección de candidatos ya fuera para Presidente de la República o para edil de olvidado municipio. Como la cúpula eclesiástica colombiana fue muy estable en todos estos años, se mantuvo durante decenios un discurso inamovible indiferente a los cambios que estaban ocurriendo en la sociedad colombiana y en el propio seno de la Iglesia Católica. La jerarquía y el clero colombianos bebían doctrinalmente del *Syllabus* y del Concilio Plenario de Obispos Latinoamericanos convocado en 1898 por León XIII en Roma. Su posición antiliberal no admitía la menor discusión. El liberalismo era pecado y esta afirmación se extendía de las cátedras a los púlpitos, de las cartas pastorales a los confesionarios sin ninguna matización. (28).

Con lo anterior, lo que podría considerarse deformación, es decir, el papel de la Iglesia en la novela, como en el esperpento, deja de ser un aspecto estético para revelar una realidad histórica que por ser ella grotesca merece ser desfigurada y llevada a lo grotesco en lo literario. En este sentido, si lo esperpéntico es la deformación en lo literario para dar cuenta de lo grotesco de la historia, lo atroz hace su aparición en el texto en la medida en que la novela denuncia el gusto manifiesto de la Iglesia por la muerte y/o desaparición física y/o simbólica de la otredad. Al invitar a los feligreses conservadores a ser asesinos de su contraparte política, es decir, de los liberales, y al tiempo al redimirlos de cualquier pecado si se llegase a matar alguno, la Iglesia promovió desde el púlpito el gusto por el asesinato e incluso lo eleva a la categoría de santidad y/o patriotismo, pues los liberales atraían “las iras del Creador sobre el país del Sagrado Corazón,” por lo cual, su aniquilamiento traería paz al reino de Dios, paz al reino de los hombres.

Por lo anterior, es posible afirmar junto con Barrero (2011) que no somos crueles ni bondadosos por naturaleza. La crueldad tiene sus orígenes y se va instalando en la sociedad a través de dispositivos que la promueven, la promocionan, la encubren o la financian. De esta forma, la novela *El resto es silencio* denuncia el papel de la Iglesia en la radicalización de la violencia de mediados del siglo XIX, señalando, además, su papel de promotora de toda una estética de la atrocidad al promover el asesinato, el aniquilamiento del otro, aún en contra de principios tan fundamentales de su seno como lo son el “no matarás” y el “dar siempre la otra mejilla”.

1.2. Cuando el Estado promueve formas de tortura que perviven aún en nuestros días: los gobernantes visten de corbata

En la novela, la violencia poco a poco se irá tomando la población de Puerto la Antigua hacer de ella un verdadero desfile de sangre y dolor. Así lo narra Altuve, quien aún muchos años después: “nunca pudo postergar lo rojo de las aguas del río sosteniendo en la superficie los cadáveres, su piel descosida a tiros y la lengua por corbata.” (159). Esta imagen se repetirá una y otra vez en el texto, insistiendo en la barbarie perpetrada por el Estado en una cacería sin tregua. Así se puede leer en el texto que:

escuadrones de asesinos diseminados por todas partes, actuaron como figuras de un sueño espeso y viscoso y aventaron semillas del rencor que sembraron el odio y el desprecio por la vida humana en las generaciones posteriores. Sin ninguna resistencia violaron a todas las mujeres, arrojaron niños agonizantes a los ríos y practicaron tiro al blanco con los perros y los hombres. Incendiaron casas

cuyos habitantes se debatían entre morir abrasados o salir directamente hacia la boca de los fusiles. Y ellos reían. (165)

Más adelante se añade que Altuve:

Testigo impotente, vio cómo lo degollaron todo. Primero los hombres, luego las mujeres y los niños, después los animales, los ríos, las montañas. Miles de pueblos ardieron, convertidos por decreto en mataderos humanísticos. Los que lograron escapar llevaban la mirada ajena después de haber visto el crepitar de la sangre que se incrustaba en la memoria con la calidad de lo pegajoso. Ese había sido el resultado del ¡A sangre y fuego! lanzado por el gobierno para fumigar grandes extensiones de peligrosos rojos a nombre de la civilización y la cruz. (19)

Ahora bien, la sola mención de la “lengua de corbata” como símbolo de la crueldad y el horror bastaría para justificar la barbarie ejecutada por el Estado en contra de los ciudadanos opositores, especialmente del gobierno conservador. Lengua por corbata se entiende a una práctica iniciada en el llamado Tiempo de la Violencia colombiana y que ha sido, hasta el día de hoy, uno de los métodos de tortura más utilizados por las partes involucradas en el conflicto colombiano, siendo de especial uso por parte de los ejércitos paramilitares (Uribe: 2004). El procedimiento consiste en una herida realizada con un machete o navaja en la garganta de la víctima por debajo de la nuez. Se extrae la lengua fuera de la herida con los dedos, de forma que queda colgando como una corbata. Con ello, si la víctima está viva cuando es realizada, se ahoga y se desangra lentamente. Es común que esta práctica de tortura sea infringida a la víctima como una forma de decir que ésta ha hablado más de la cuenta.

Nuevamente, lo grotesco literario parece ser minúsculo frente a lo que la historia registra. Aquí es donde el esperpento deja de ser mero estilo estético para dar paso a la denuncia y a la visión crítica de los procesos históricos nacionales. Ahora bien, ¿ha logrado permear esta práctica tanto a nuestra sociedad hasta el punto de que podamos considerarla como parte de una estética de lo atroz? Así parece confirmarlo María Victoria Uribe (2004), quien al analizar este acto de violencia, perpetrado especialmente por los conservadores en contra de los liberales, establece un parangón entre esta herida y otros orificios del cuerpo humano:

En el Corte de Corbata, la lengua era retrotraída y exhibida a través de un agujero que se perforaba por debajo del mentón, a la manera de otra boca. La relación de la boca con el cuerpo no es

ambigua, pero si la boca se aísla del cuerpo y se construyen entidades parecidas a la boca, se crea una gran ambigüedad que se convierte en un potente símbolo. Esto se debe a que el procedimiento establece una analogía clasificatoria con otros orificios corporales. Este corte fue utilizado por los matones conservadores a sueldo quienes eran conocidos como ‘pájaros’ (94).

Es, de este modo, como la novela logra construir un bloque estético en el cuál lo esperpéntico se hace denuncia y posición crítica del autor frente a la historia. En palabras de Rodolfo Cardona y Anthony N. Zahareas, cuando se manifiesta el esperpento como experiencia estética, se acude a esta técnica para “deformar en arte para no deformar en historia (el línea de semejanza con la paradoja cervantina de ‘la razón de la sinrazón’)” (89). Es así como, al trasladar desde la historia a la literatura las calamidades políticas Perozzo demuestra una capacidad inventiva que va de brazo con su compromiso por aquellos sucesos inquietantes de la historia.

2. *La risa del cuervo*: El cercenamiento como metáfora de una humanidad que ha perdido la cabeza

La risa del cuervo (1984), ocupa un lugar especial en lo que se ha denominado “la nueva novela histórica”. Dividida en diecinueve fragmentos, que por razones prácticas llamaremos de aquí en adelante capítulos, aunque no pertenezcan a lo que tradicionalmente conocemos con esta palabra, *La risa del cuervo* corresponde con dos acontecimientos históricos: el comienzo del viaje de Alejandro von Humboldt por Suramérica y algunos episodios de la independencia de las colonias americanas de España. A medida que se avanza en el texto cuatro historias van apareciendo sin un orden establecido. La primera de ellas, y en la que nos centraremos en este análisis, es la historia del general José Félix Ribas, quien corresponde en la historiografía con un militar venezolano prócer de la independencia que fue capturado y desmembrado por los ejércitos realistas.

En la novela, el relato inicia con este personaje quien tras haber sido decapitado aparece deambulando, con la cabeza bajo su brazo, por un pastizal de los llanos de lo que hoy conocemos como Venezuela. De allí en adelante, en nueve de los diecinueve capítulos que tiene la novela (1, 3, 4, 7, 10, 11, 13, 16 y 18) se narra las particulares circunstancias en la que se ve envuelta la cabeza de Ribas al ser víctima de vejaciones, bien por parte de la naturaleza o por parte de los ejércitos españoles. Estos últimos suelen ser los más crueles pues incluyen dentro de su proceder el prepararla en aceite para que Bolívar la coma, el depositarla en la punta de una lanza durante días, y el estar expuesta en una plaza pública, para escarnio de

los independentistas. La cabeza de Ribas nunca dejará de desear la muerte que no quiere llegar y su cuerpo, que desde el primer capítulo toma otro rumbo, es devorado en parte por jaurías de animales hambrientos.

En este sentido, es válido mencionar que los procesos de independencia de nuestras naciones fueron sangrientos. Básicamente los principios de libertad y soberanía que constituyen las naciones postcoloniales son el resultado de una serie de batallas donde la sangre se dio a borbotones y las prácticas de tortura y de violencia que se practicaron en ese entonces perviven, de alguna forma, aún en nuestros días. Podríamos señalar aquí, como ejemplo simbólico de lo que de esas batallas pervive en nuestros días, la tercera estrofa del Himno Nacional de la República de Colombia, la cual hace referencia a uno de esos encuentros entre independentistas y realistas. Allí dice: “Del Orinoco el cauce/ se colma de despojos; / de sangre y llanto un río/ se mira allí correr. /En Bárbula no saben/ las almas ni los ojos, / si admiración o espanto/ sentir o padecer”. Despojos, sangre y espanto. Palabras claves para entender la historia de nuestro país y nuestro presente. Mas, ¿Qué nos dice la historiografía respecto a lo acontecido con el general Ribas? Alberto Pinzón Sánchez (2003), al trazar el perfil de Simón Bolívar, escribe que, en 1814, tras la persecución de las tropas realistas, el general Ribas “busca refugio desesperado en el alto llano pero es capturado por las tropas realistas. Es fusilado y su cabeza frita en aceite es enviada a Caracas donde permanece tres años expuesta en una jaula puesta sobre el horcón de la picota pública.” (54).

Nuevamente, como se ha demostrado a lo largo de este trabajo, el esperpento literario es apenas una tímida deformación si se compara con la realidad histórica y social a la que hace alusión o a la que recrea. Álvaro Miranda, en este caso, decide negarle la muerte a su personaje para que este siga hablando, para hablar por su voz, que ya no es suya. Con todo esto, ¿Por qué niega la novela la muerte de la cabeza del general Ribas? Igual que en el esperpento valleincliniano, en el cual los personajes de una novela son mirados como meros monigotes, en la novela *La risa del cuervo* la cabeza del general será apenas una caricatura de la escala de violencia que se vivió en la época de la independencia de nuestros países. ¿Por qué una cabeza que es arrancada de su cuerpo no muere? ¿Qué nos quiere o nos puede comunicar el texto respecto a nuestra realidad y nuestras circunstancias históricas? En primer lugar, negar la muerte de la cabeza del general Ribas es prologar, así mismo, su sufrimiento. La tortura consiste en la prolongación e intensificación de un dolor que no necesariamente conduce a la muerte. En este sentido, la cabeza parlante de Ribas es un signo de la tortura.

Ahora bien, está claro que las cabezas cortadas hablan a través del tiempo de brutalidad humana. Si la decapitación es una forma rápida y fulminante de arrancar la vida, usado desde tiempos inmemoriales por el

hombre, pasando por la Inquisición y por varios relatos bíblicos como el de David que logra decapitar a Goliat o el de Juan el bautista que termina siendo asimismo decapitado, en la novela *La risa del cuervo* constituye un testimonio de lo que ha sido parte de nuestra historia que, por la insistencia en procedimientos de asesinato y tortura como este, (se tortura a quién se le obliga a ver una cabeza desmembrada de su cuerpo en una plaza pública) tiene aún mucho por decirnos de nuestro comportamiento y de cómo hemos aprendido muy poco de la historia para no repetirla. Basta para ello recordar algunos eventos recientes como el ocurrido en el municipio de El Salado, en el año 2000, donde fueron asesinadas 66 personas, entre hombres mujeres y niños, por parte de los grupos paramilitares de la zona, en concomitancia con las fuerzas armadas del Estado. Los verdugos jugaban al fútbol con la cabeza de sus víctimas. Basta recordar que ese mismo año a Elvia Cortez, una campesina colombiana, se le instaló un collar bomba en su cuello y se le exigió un dinero para ser desactivado. El collar denotó. Basta recordar que en el 2008 el guerrillero Pedro Pablo Montoya Cortés, alias 'Rojas' asesinó al cabecilla de las Farc 'Iván Ríos', y llevó su mano como prueba para reclamar una recompensa de 5000 millones de pesos ofrecida por el gobierno nacional en cabeza del entonces presidente Álvaro Uribe Vélez.

En vista de estos hechos, no hay que hacer un gran esfuerzo para situar lo atroz de la decapitación y la relación que esta práctica ha tenido con nuestra historia y con nuestro presente. En este orden de ideas se puede afirmar que lo que en la novela *La risa del cuervo* se torna esperpéntico, es apenas reflejo de una realidad histórica que es evidente y palpable aún hoy: la decapitación como práctica de brutalidad llevada a una estética de la atrocidad a través de cientos de años de ser practicada. Lo que esto puede decirnos respecto a nuestro presente es que somos hijos de un pensamiento aniquilador que se ha perpetrado a través de una estética de lo atroz que se evidencia en las distintas prácticas de vulneración física y psicológica que si bien, no poseen un origen concreto, como en el caso de la decapitación, perviven en nuestra realidad cotidiana con naturalidad y algunas veces bajo la promoción de un Estado criminal que no reconoce la otredad y que polariza a la población en una ceguera bélica.

En conclusión, hay en las novelas *El resto es Silencio* (1993) y *La risa del cuervo* (1992) un tratamiento de la historia particular que, visto bajo la luz de la estética del esperpento, da cuenta de procesos de violencia institucional que se han perpetrado a la población civil, especialmente la colombiana, creando con ello una estética de lo atroz que pervive aún en las prácticas políticas y sociales de nuestros días. En este sentido, las novelas analizadas constituyen bloques estéticos que invitan a la reflexión de la historia nacional y de aquellas prácticas de violencia y tortura que la configuran, haciendo visibles aquellas heridas del tejido social que nos compone y que necesitamos, de vez en cuando, revisar para no olvidar, para no repetirlo.

BIBLIOGRAFÍA

Barrero, Edgar. *Estética de lo atroz. Psicohistoria de la Violencia política en Colombia*. Bogotá: Ediciones Cátedra Libre, 2011.

Perozzo, Carlos. *El resto es silencio*. Bogotá: Editorial Planeta, 1993.

Pinzón Sánchez, Alberto. *Simón Bolívar*. Ediciones Paso de los Andes, 2003. Versión Digital.

Miranda, Álvaro. *La risa del cuervo*. Bogotá. Editorial El faro del tiempo. 2006

Uribe Alarcón, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad: un ensayo interpretativo del terror en Colombia*. SC: Norma, 2004.

Valle-Inclán, Ramón del. *Martes de Carnaval, esperpentos*. Madrid: Espasa Calpe, 1989.

_____. *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia: Pre-Textos, 1994.

_____. *Luces de bohemia, esperpento*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.