

La narrativa de los sesenta en Venezuela, una nueva propuesta de escritura



Carmen Virginia Carrillo

Universidad de Los Andes. Núcleo Universitario Rafael Rangel
Trujillo- Venezuela

RECIBIDO: 22-08-07 • ACEPTADO: 05-11-07

Resumen

En este trabajo mostramos que *Al sur del Ecuaniil* (1963) de Renato Rodríguez, *País portátil* (1968), de Adriano González León, *La mala vida* (1968) de Salvador Garmendia y *El osario de Dios* (1969), de Alfredo Armas Alfonzo constituyen una muestra representativa de las propuestas estéticas subversivas y rupturales que, en la década de los sesenta, instauran nuevas formas de narrar que responden al proceso de transformación histórico-cultural de la década.

Palabras clave: Narrativa, década del sesenta, innovaciones, ruptura, subversión.

THE NARRATIVE OF THE SIXTIES IN VENEZUELA, A NEW OFFER OF WRITING

In this paper we demonstrate that Renato Rodríguez's Al sur del Ecuaniil (1963), Adriano González León's País portátil (1968), Salvador Garmendia's La mala vida (1968) and, Alfredo Armas Alfonzo's El osario de Dios (1969), constitute a representative sample of the subversive aesthetic proposals that, in the Sixties, offer new forms of narrative which respond to the of historical-cultural transformation process of the decade.

Key Words: Narrative, sixties, innovations, rupture, subversion

Abstract

E

n la década de los sesenta del siglo XX, en Venezuela la literatura busca romper con la tradición tanto en sus aspectos formales y estilísticos, como en su visión del mundo. La insurgencia política, la irreverencia ciudadana y el desencanto forman parte de una actitud de rechazo de los valores burgueses; esta nueva actitud se proyecta en la literatura y la renovación de la palabra se convierte en un arma de combate.

Las nuevas tendencias dejan atrás a las corrientes realista y naturalista tradicionales y dan paso a procedimientos textuales más cónsonos con las transformaciones sociales y culturales que vive el país. Algunos narradores asumen una postura contestataria y producen la llamada “literatura de la violencia”, otros se ocupan del ciudadano enfrentado con la urbe, de sus obsesiones; de la mediocridad de un individuo que ha pasado a ser antihéroe, mientras que un tercer grupo se dedica a renovar, con nuevos procedimientos textuales, la matriz semántica tradicional de la oposición ciudad-campo. La subversión se convierte en la nueva propuesta estético-ideológica y ésta pasa a ser la dominante de la época¹.



Al sur del Ecuani (1963) de Renato Rodríguez (1927), *País portátil* (1968) de Adriano González León (1931-2008) y *El osario de Dios* (1969) de Alfredo Armas Alfonzo (1921-1990) son algunas de las obras más significativas de esta década, en ellas observamos proposiciones de escritura rupturales que responden al proceso de transformación histórico-cultural de la década.

Ya desde los años cincuenta, en la narrativa venezolana se pueden apreciar los primeros intentos por superar el paisajismo que había prevalecido en las décadas anteriores. Autores como Ramón Díaz Sánchez con *Cumboto* (1950), Julio Garmendia con *La tuna de oro* (1951), Guillermo Meneses con *El falso cuaderno de Narciso Espejo* (1953), Miguel Otero Silva con *Casas muertas* (1954) y Oscar Guaramato con *La niña vegetal* (1956) ofrecen planteamientos novedosos que se convierten en antecedentes de los cambios alcanzados por la narrativa en los sesenta.

La dictadura de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) generó un clima de hostilidad que se propagó hacia todos los sectores incluyendo los culturales. En este contexto, los escritores se orientaron hacia dos tendencias fundamentales, aquellos que se comprometieron políticamente produjeron una literatura subversiva, de denuncia; otros comenzaron la experimentación a nivel discursivo fundamentalmente, llevando a cabo una serie de transgresiones formales que marcarían la pauta de la nueva narrativa.

Los procesos de modernización del país produjeron un desarrollo acelerado y en oportunidades anárquico de los centros urbanos. Este cambio drástico, que inevitablemente afectó las estructuras sociales, produjo reacciones encontradas: para unos la ciudad pasó a ser el espacio privilegiado; para otros la rememoración nostálgica del

pasado rural funcionó como vía de escape de una actualidad que se rechazaba.

En oportunidades los ambientes urbanos resultaban más atractivos que los escenarios rurales, sin embargo el telurismo seguía teniendo vigencia para algunos escritores en los años cincuenta y sesenta. La recurrente presencia del paisaje nativo, aun en los períodos en los cuales la ciudad constituye el eje temático de la mayoría de los textos, forma parte de una tradición de marcado sentimiento americanista que se inicia en el siglo XIX con la “Silva a la agricultura de la zona tórrida” (1826) de Andrés Bello. El gran aporte de los escritores que se mantienen fieles a esta matriz está en la experimentación que realizan a nivel discursivo. Las transgresiones se produjeron en lo formal, en la relación que se establece con el lenguaje y particularmente en la intencionalidad de la obra. A su vez, la propensión a romper con los cánones llevó a una nueva estructuración de los textos, de esta manera surge una forma de abordar el telurismo que rompe con la representación tradicional del mismo.

En este período histórico, caracterizado por las confrontaciones sociopolíticas y la violencia, las respuestas culturales que los artistas y escritores ofrecieron poseían un marcado carácter subversivo. Algunos escritores produjeron textos en los cuales denunciaban una realidad que rechazaban y diseñaban una solución simbólica en un futuro utópico erigido por la revolución socialista. Los escritores que fundaron su producción sobre la base ideológica de la revolución, intentaron aliar la ideología a las renovaciones estéticas neo-vanguardistas y ofrecieron un nuevo modelo con el cual se distanciaban de la tradición.

Luis Britto García considera que “las corrientes estéticas son expresiones sensoriales del paradigma cognoscitivo imperante en la época en que se desarrollan” (Britto García, 1996: 37). En la Venezuela de los años sesenta la insurrección política inspiró la estética de la subversión y el sistema canónico² fue confrontado por un grupo de escritores que asumieron la transgresión como un valor. La aparición de nuevas posibilidades estilísticas y el desgaste de algunas formas orientaron las búsquedas de los nuevos narradores. La ruptura con las formas canónicas se materializó de maneras diversas y el compromiso estético y político se convirtió en un

valor y en el eje sobre el cual se articularon las transformaciones del arte y la literatura.

Ganadora del premio Biblioteca Breve (Barcelona) de 1968, la novela *País portátil*, de Adriano González León, está constituida por una serie de fragmentos de monólogos; voces que rememoran la historia de la familia Barazarte se van alternando con la acción del protagonista, Andrés Barazarte, quien se desplaza por la ciudad de Caracas para cumplir una misión de la guerrilla urbana. El pasado rural de la provincia se contrapone al presente urbano de la capital, escenario del fracaso del protagonista, último eslabón de la decadencia de una familia que pasó de la gloria de unos ancestros latifundistas y poderosos a la ruina económica y moral de su descendencia. La acción de la novela transcurre en menos de veinticuatro horas, durante este tiempo Andrés tiene que solventar una serie de dificultades; mientras recorre la ciudad va reconstruyendo la memoria del pasado vivido y del heredado. La saga familiar se desintegra a medida que Andrés se acerca a su trágico final.

Caracas y Trujillo son territorios geográficos determinantes en el texto, lugares cuya carga simbólica alcanza connotaciones vinculadas a la experiencia personal y colectiva de los personajes; estas dos ciudades a su vez representan la totalidad de un país que se debate entre la estructura socio económica latifundista agraria y rural y la gran capital, cuyo crecimiento y progreso abruma a sus habitantes.

La denominación de “ciudad portátil” que el cronista Oviedo y Baños le diera a Trujillo le sirve a González León para dar título al libro y la convierte en metáfora de un país que pareciera estar mudando su identidad a partir de los procesos de modernización. Cabe mencionar los tres epígrafes que abren la novela:

... pero fue tan desgraciada esta ciudad en sus principios, que sin hallar sus pobladores lugar que les agradase para su existencia, anduvo muchos años, como ciudad portátil, experimentando mil mudanzas...

José Oviedo y Baños

Venezuela is rolling. And it's rolling in cars and trucks made in Venezuela. Chrysler is rolling along in step with the progress of a great democratic nation.

Chrysler Corporation

¡Este país es una vaina muy seria!

Locución popular

La mudanza desde el espacio físico rural hacia la capital implica la pérdida de la identidad; por eso Andrés Barazarte se convierte en extranjero, se pierde en los laberintos de concreto, se vuelve anónimo, rueda al ritmo del progreso y, de esta manera, revive el sino trágico de sus ancestros.

La conjunción del pasado revivido a través de la memoria y del presente articula la identidad del protagonista a medida que la novela avanza. Tiempo real y tiempo rememorado se conjugan en la lucha del protagonista por encontrar su destino y liberarse de un legado familiar del que huye desenfrenadamente. Testimonios, inculpaciones, reproches de los antepasados se asoman a la memoria de Andrés mientras el autobús en el que se traslada se desplaza lentamente por las avenidas llenas de tráfico.

En la provincia encontramos la tradición de un país agrícola, conservador y machista, mientras que en la ciudad los procesos de modernización se imponen sin contemplación y producen un efecto de multiplicidad de imágenes y sonidos que se superponen.

Una de las innovaciones más resaltantes de González León en esta novela es el manejo del lenguaje. Ya desde su primer libro de cuentos *Las hogueras más altas* (1957), el autor se había caracterizado por esa particular forma de contar en la que destaca la fuerza de las imágenes y la riqueza de la expresión coloquial; en *País portátil* el autor demuestra la facultad de imprimir al discurso narrativo una variedad de ritmos que resemantizan el asunto tratado, así en la superposición de planos temporales y espaciales encontramos que el pasado rural es evocado con un lenguaje pausado, cargado de matices poéticos, que reproduce el habla coloquial del campesino de Los Andes trujillanos con su particular voceo: “¿Qué te hicites, León Perfecto? ¿Dónde estás vos? Acercáte, acercáte, vos siempre metido entre oscuranas, siempre anduvites en sombras, con

tu sombrero negro y tus bigotes de bagre” (González León, 1980: 187), mientras que el presente ciudadano es descrito de forma cinética, haciendo uso de la enumeración caótica y construyendo una red inter-discursiva que pone a dialogar el habla coloquial del caraqueño común con el habla llena de incorrecciones de los inmigrantes, la jerga política, los clisés publicitarios, las frases de moda en inglés, etc:

Un solo cornetazo largo, eléctrico y la fila de automóviles se comienza a mover. Pasa la venta de trajes. Trajes únicos. Con dos pantalones. Trajes de Dacron, por cuotas. Asegure su porvenir en las Academias Hispanoamericanas. Clases de dibujo y topografía. Bachillerato libre. Inscrito en el M.E. La garganta está seca y las manos recorren el maletín. Allí va. La patrulla de la Policía Municipal se parece a la patrulla de la Policía Judicial, sin escudo, es la patrulla de la Digepol. Y el ford rojo, con esos tres, parece de allá, aunque no lleve antena... La mujer de la cara pintada y la mujer de la cara ocupada por la botella de refrescos. “Venga, goce conmigo”, dicen las letras, pero la otra mujer, la de verdad, sólo ha dejado el trazo de su vestido violeta. Otra vez la cola de automóviles quietos, echados, con el sol estallando en las capotas. Los automóviles bobos, ahogados, ahítos. Larga fila de tortugas o conchas al sol.” (González León, 1980: 12-13)

Con *País portátil*, Adriano González León logra refigurar la tradición literaria del canto al terruño y ponerla a dialogar con la matriz semántica de la gran urbe como el eje de la alienación del ciudadano. En su obra percibimos la conformación de lo regional y lo nacional a partir de la experimentación con el lenguaje. Este trabajo a nivel de la escritura forma parte de las innovaciones que la neo-vanguardia lleva a cabo en los sesenta en Venezuela.

La obra *El osario de Dios* (1969) de Alfredo **Armas Alfonzo** obtuvo el Premio Nacional de Literatura el año de su publicación. El libro está configurado como un tramado de 158 textos muy breves, algunos de ellos con temáticas que se enlazan, por lo que la obra pudiera ser leída como una suerte de crónica del pueblo de Clarines, un gran mosaico de historias mínimas de personajes del oriente del país. Armas Alfonzo repetirá esta estructura

narrativa en textos como *Siete güiripas para don Hilario* (1973), *Cien máuseres, ninguna muerte y una sola amapola* (1975) y *Los desiertos del ángel* (1990).

En estos textos, el autor **construye un** espacio rural que rompe con la representación costumbrista del ámbito campesino y aborda la leyenda, la historia, la crónica y los mitos desde una perspectiva novedosa; ya no es un narrador-espectador el que enuncia, es el *otro* quien se expresa. Los actores sociales menores –el campesino, el mendigo, el loco– no son abordados como objetos de estudio, sino que son sujetos con su propia voz y ritmo. Lo rural se asume como parte constitutiva de una cultura y un espacio nativos fundamentales para entender la identidad del ser venezolano, es también la búsqueda de una lengua y su materialización en el ejercicio de la escritura. Un libro escrito a retazos; a través de pequeños fragmentos el autor realiza la reconstrucción poética de su historia familiar, de las costumbres de los habitantes de Clarines y de las cruentas guerras civiles que azotaron el país hasta principios del siglo XX. La saga de la familia Armas, es a su vez la historia de esa comunidad olvidada y periférica en la que el caudillismo ha dejado su huella de violencia, hambre y endemias.

Un hablante rememora anécdotas de un colectivo que no destaca por sus acciones heroicas sino por detalles triviales del cotidiano acontecer, situaciones en oportunidades descritas con una extraordinaria prosa poética:

“Palelo hablaba y escupía a la gente. A Palelo había que hablarle de lejos.
A Palelo su familia lo tenía siempre de peón, y con eso se economizaban el gasto del peón. Palelo no conoció ni madre ni padre ni hermanos. Palelo es el peón de sus tíos.

...

Palelo es como la polvorosa para nosotros: blando, bueno y dulce, aunque nos llene de saliva.
(Armas Alfonso, 1969:62)

Los cuatro Teclos eran Julián el padre, la madre, los hermanos, los hijos y la tristeza. Dos personas en total, se creía.

El bajo de Cuatro donde vivían se volvía un mar en el invierno y un desierto en el verano, pero esto

último no ocurría casi siempre sino todos los años.

Los Teclos eran una gente despegada del suelo y parecían sostener el cielo como las cumbres el peso de la techumbre. (Armas Alfonso, 1969:4)

Algunos textos evocan las andanzas de ciertos generales de provincia en las revueltas que diezmaron la población, entre ellos se menciona a Zenón Marapacuto, Manuel Itriago Armas alias Veneno y el comandante Bustillos. En estos relatos resalta el rigor de las descripciones y lo escueto del lenguaje:

El comandante Virula, antes que lo beneficiaran, se le escapó al comandante Uriepero degollando un burro, excavándole la parte de atrás y escondiéndose entre la asadura y la cagadera del animal. (Armas Alfonso, 1969:139).

El narrador enfatiza la crueldad y la ignominia de aquellos militares despiadados cuyo paso por el pueblo dejó huellas terribles en sus espacios físicos y sus habitantes. Por otro lado se ocupa de los desvalidos y los desamparados describiendo, con mucho humor, aquellos aspectos de su personalidad que los hacen particularmente entrañables.



La capacidad de comprensión y síntesis son características de estos textos que nos hablan de una subversión social de marcada violencia y que configuran la crónica de un país signado por la barbarie.

Armas Alfonzo libera al lenguaje coloquial de modulaciones ideologizantes y, de esta manera, amplía las capacidades dialógicas del mismo. El uso que hace el autor de la oralidad, como forma expresiva dominante en el texto, constituye un elemento fundamental en la reificación de un imaginario que vincula al hombre con sus orígenes, y que representa una herramienta fundamental en la búsqueda de la identidad nacional que se lleva a cabo a través de la literatura.

La publicación de *El osario de Dios* inaugura un tipo de relato muy corto cuyo único antecedente, en la literatura venezolana, es el poeta José Antonio Ramos Sucre con sus poemas en prosa. A la obra de Armas Alfonzo seguirán *Rajatabla* (1970) de Luis Britto García; *Imágenes y conductos* (1970) de Humberto Mata; los minicuentos de Ednodio Quintero, quienes heredarán la concisión, la brevedad, la condensación de tiempo, espacio y personajes, la instantaneidad de la trama y la fragmentación de los elementos narrativos.

Renato Rodríguez, en su novela *Al sur del Ecuánil* (1963), nos ofrece un texto con amplias reminiscencias autobiográficas que narra las peripecias de David, un joven que desea ser “escritor-escritor” y viaja a París en busca de su mentor; tras el encuentro, éste le confiesa que ya no cree en la literatura y la relación entre ellos se acaba, a partir de ese momento la acción da un salto hacia el pasado para relatar el viaje del protagonista por Suramérica y finalmente vuelve al presente en París, tiempo en el que cierra la novela. Los saltos temporales aunados a la presencia de mundos oníricos permiten al autor expandirse hacia situaciones, acontecimientos y personajes inusitados.

La obra funciona como una red interdiscursiva de textos; así tenemos dentro de la novela escrita por Renato Rodríguez 1) la novela que ha escrito David, 2) la novela escrita por Eduardo, el mentor de David, que conocemos a través de los comentarios de su autor, en ella el protagonista aparece metamorfoseado en el personaje Augusto, 3) el guión de cine “La muerte de un vergante (o de un bergante)” que escribe David, transformado en Cirilo, nueva versión del viaje

a París, en ésta Eduardo es asesinado por Cirilo, 4) el relato “El violín de Tacho” escrito por David en su viaje a Santiago de Chile, 5) el relato “Sin título ninguno ¿para qué?” escrito por David con el heterónimo de Niño Uraña.

A su vez, el texto puede leerse como un diálogo de géneros; la autobiografía se conjuga con la novela de aventuras y la novela de formación. El viaje a París en busca de formación y de reconocimiento como escritor y el viaje por Suramérica están cargados de peripecias; viaje a la vez físico y existencial de un antihéroe que permanentemente está mostrando su conflictiva relación con la sociedad y que busca desenfundadamente su identidad como escritor.

El protagonista se nos muestra desde los primeros episodios como un transgresor, un *outsider*, ser solitario de vida bohemia cuya situación llega a alcanzar niveles de indigencia. David considera que su condición va más allá de la soledad, es un estado de “solitariedad” y el *cassoulet* se convierte en “uno de los símbolos de la solitariedad” (Rodríguez, 2004: 126). En su paso por Lima vive en un burdel donde se enamora de una prostituta lesbiana y celebra las bondades de la cocaína a la que califica de “gloriosa” (Rodríguez, 2004:94).

Renato Rodríguez ironiza en torno al sueño de los intelectuales latinoamericanos de ir a París, ciudad que era considerada la Meca de la cultura y por ende pasantía indispensable para alcanzar la condición de artista o escritor. Así dirá el protagonista: “Esto es lo que me arrecha, estoy jodido, jodido pero en París, en París los días pasan y yo voy sobreviviendo, sobrevivir es fácil en París...” (Rodríguez, 2004:146). La estadía en la capital de Francia es condición indispensable en las aspiraciones literarias de David, de ahí que la novela se abra con la frase “Al fin llego a París” (Rodríguez, 2004: 5) y al final cierre con: “Dentro de diez años yo recordaré París, las cosas que han sucedido y las que aún no han ocurrido” (Rodríguez, 2004:147).

En el texto, la reflexión sobre el oficio de la escritura oscila entre imagen idealizada del escritor y la literatura que tiene David y el desencanto de Eduardo, quien tras el fracaso como autor entiende que es más importante asumir la existencia con una gran carga sensorial y pasional que entregarse a la literatura

–Pero, Eduardo ¿No te acuerdas de todo lo que me decías? “Escribir es una obligación, quien es escritor no puede hacer otra cosa y si la hace la paga.”

–Olvídate de esos disparates, al diablo la literatura y su martirio, escribir es una idiotez, habiendo en el mundo tantas cosas buenas, bebe vino y refocílate, como decía el Arcipreste de Hita. Te pones a escribir, publicas tu libro y ¿Para qué? Los críticos hablan si les da la gana, hacen las interpretaciones más peregrinas, sin decir nada desde luego ¿Qué van a decir? Si tuvieran algo que decir serían escritores en lugar de críticos.” (Rodríguez, 2004:8)

El oficio de la escritura pareciera estar reñido con el disfrute de la vida:

“<El falo, el falo, el falo> grita Eduardo en la azotea y se muere de risa mientras asa en la estufa una paloma para comérsela <El falo, el falo, el falo, ahí está la cosa; seguid escribiendo ¡Cabrones! Mientras yo copulo y bebo vino, que os hará mucho bien, pero no pretendáis que yo lo haga, porque no hay quien me pague: todos quieren leerme, todos, pero gratis” (Rodríguez, 2004: 11)

El narrador nos recuerda que la existencia del hombre es efímera y las vivencias sólo trascienden a través de la literatura, ya que ella permite fijar la memoria de lo vivido; no obstante el escritor tiene la potestad de transformar la experiencia en ficción, alterar el registro de los acontecimientos, versionar las historias, cambiar de identidad, porque en el fondo todo muta; espacios, tiempos y nombres se transfiguran en los relatos. A medida que la novela avanza las atmósferas oníricas se suceden con mayor recurrencia hasta llegar al último de los relatos “Sin título ninguno ¿para qué?” en el cual el absurdo se ha apoderado totalmente de la escena.

Renato Rodríguez, con mucho humor y una ironía a ratos mordaz, nos ofrece un texto irreverente y desenfadado que nos habla de la escritura y de la vida misma con un dejo de frustración. Sujeto en crisis, desarraigado y con una

marcada tendencia al hastío, la actitud nihilista del protagonista, su soledad, la angustia que le produce la imposibilidad de convertirse en escritor conducen a un vacío existencial al final de la novela.

Si bien la narrativa de los sesenta a nivel semántico no rompe radicalmente con la tradición literaria de las décadas anteriores, el tratamiento que se le da a estos temas se distancia radicalmente de la literatura de corte realista y naturalista, así como también de la estética modernista que, en el campo literario, aparecían como *la dominante*. Las novelas transgreden el esquema argumental lineal para incursionar en formas complejas con saltos temporales y multiplicidad de secuencias.

Entre los procedimientos textuales utilizados por estos narradores encontramos la ironía, el humor, el sarcasmo y la paradoja. La ironía se constituye la conciencia crítica que cuestiona y desenmascara los artificios del poder. En el plano elocutivo se insiste en el habla popular, llegando incluso a imponer el uso de las llamadas “malas palabras” como recurso literario. Nos encontramos ante la presencia de un lenguaje polémico, exteriorista, prosaico y en ocasiones crudo que acude a lo conversacional con la intención de liberar al discurso literario de grandilocuencia. Estamos frente a nuevos sujetos literarios: personajes colectivos, revolucionarios, antihéroes, seres opacos, oscuros y desarraigados que tratan de sobrevivir en un mundo que los aniquila y de la marginalidad como escenario narrativo por excelencia.

La economía expresiva de Armas Alfonzo, la actitud nihilista de Renato Rodríguez, quien renuncia a historias con finales edificantes y el particular manejo del lenguaje coloquial de Adriano González León podrían considerarse algunas de las innovaciones fundamentales de la narrativa de esta década. Estos tres narradores cuestionan la sociedad y la tradición literaria y muestran un firme rechazo a los valores pre-establecidos en sus textos; su actitud crítica se deja sentir tanto en los temas tratados y la estructuración de los textos, como en el giro que dan en sus planteamientos estéticos, por todo ello sus obras conformaron una propuesta estética subversiva que llegó a imponerse en los sesenta.

Referencias Bibliográficas

ARMAS ALFONZO, Alfredo. 1969. *El osario de Dios*. Cumaná: Pua.

BRITO GARCÍA, Luis, 1999. "La vitrina rota. Narrativa y crisis en la Venezuela contemporánea", en Kart Kohut, *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Vervuert. (Pp. 37-53)

GONZÁLEZ LEÓN, Adriano. 1980. *País portátil*. Valencia: Vadell Hermanos.

LOTMAN, Yuri. 1996. "El arte canónico como paradoja informacional". En *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (1973) Madrid: Cátedra. Pp. 183-189.

RODRÍGUEZ, Renato. 2004. *Al sur del Ecuánil*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericanos.

TORRES, Ana Teresa. 1999. "Literatura y país: reflexiones sobre sus relaciones", en Kart Kohut, *Literatura venezolana hoy. Historia nacional y presente urbano*. Frankfurt: Vervuert. Pp. 55-65.

Notas

¹ Para Ana Teresa Torres "La subversión del sistema, el fervor que había inspirado la revolución cubana, eran signos de la época", (1999: 58).

² "el arte ritualizado, la estética de la identidad" (Lotman, 1996:182).

