

Manuel Abreu Adorno: puertorriqueñidad transatlántica

Benjamín Torres Caballero (Western Michigan University)

RESUMEN

Mediante un análisis a fondo de *Llegaron los hippies* y *No todas la suecas son rubias*, el presente artículo busca caracterizar a Manuel Abreu Adorno, primero, como figura de transición en las letras puertorriqueñas entre los escritores de la década del 70 y los de las décadas más recientes, segundo, como precursor del Crack y de McOndo, y finalmente como escritor con una clara visión transatlántica.

Palabras clave: Crack, McOndo, frontera, zona de contacto, transatlántico

ABSTRACT

By means of a close textual analysis of *Llegaron los hippies* and *No todas la suecas son rubias* the present article looks to characterize Manuel Abreu Adorno, firstly, as a transitional figure in Puerto Rican letter between the writers of the seventies and those of more recent decades, secondly, as a precursor of the Crack and McOndo, and finally as a writer with a clear transatlantic vision.

Keywords: Crack, McOndo, borderland, contact zone, transatlántico

Manuel Abreu Adorno: puertorriqueñidad transatlántica

Benjamín Torres Caballero (Western Michigan University)

Me propongo colocar la obra publicada de Manuel Abreu Adorno, sobre todo su novela *No todas las suecas son rubias*, bajo la óptica transatlántica. Primero intentaré determinar el lugar de Manuel Abreu dentro de las letras puertorriqueñas, y evaluar su posición como precursor de la nueva onda literaria latinoamericana. Concluiré identificando aquellos elementos del discurso transatlántico presentes en la escritura de Abreu Adorno.

La hora de la muerte le llega a Abreu Adorno de manera repentina en París, en 1984, a la edad de 29 años. Ya en ese momento había publicado la colección de relatos *Llegaron los hippies* (1978) y contaba a su haber tres manuscritos inéditos, a saber, dos novelas y un poemario. La editorial de Instituto de Cultura Puertorriqueña publica póstumamente *No todas las suecas son rubias* (1991) y el poemario, *Sonido de lo innombrable* (1992). La otra novela, *Elegía para Eleanor Rigby* permanece inédita hasta el día de hoy.

Tanto Efraín Barradas en *Apalabramiento* (1983) como José Luis Vega en *Reunión de espejos* (1983) reconocen el talento y la promesa del joven escritor y cada uno incluye dos relatos de Abreu Adorno en sus respectivas antologías. Barradas (al igual que Yurkievich en su “Prólogo” a *No todas las suecas son rubias* (9)) hace hincapié en la “precocidad artística” de Abreu Adorno, la cual le permitió acortar el período de aprendizaje literario (186). Los narradores incluidos por Barradas y por Vega pertenecen a lo que se ha designado en Puerto Rico como la Generación del 70, y entre éstos Abreu Adorno (n. 1955) sería el más joven en comparación con las figuras consagradas: Carmen Lugo Filippi (n. 1940), Carmelo Rodríguez Torres (n. 1941), Rosario Ferré (n. 1942), Magali García Ramis (n. 1946), Ana Lydia Vega (n. 1947), Manuel Ramos Otero (n. 1948), José Antonio Ramos (n. 1948) y Edgardo Sanabria Santalíz (n. 1951). Barradas y Vega incluyen asimismo a Luis Rafael Sánchez (n. 1936), cuya colección de relatos *En cuerpo de camisa* (1966) clausura “la solemnidad realista del discurso sociológico y existencialista” de la generación del 40 (o del 50) para dar paso a una narrativa caracterizada por “el humor, entre lírico y grotesco” y “la riqueza de una lengua narrativa atenta a los moldes dialectales del habla urbana puertorriqueña” (Vega, 22). Si se toma en consideración la fecha de publicación de las primeras obras narrativas de los escritores de la Generación del 70, *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) de Edgardo Rodríguez Juliá (n. 1946), *Cinco cuentos negros* (1976) de Carmelo Rodríguez Torres,

Papeles de Pandora (1976) de Rosario Ferré, *La familia de todos nosotros* (1976) de Magali García Ramis, *Démosle luz verde a la nostalgia* (1978) de Juan Antonio Ramos, *Delfia cada tarde* (1978) de Edgardo Sanabria Santaliz, *Virgenes y mártires* (1981) de Ana Lydia Vega y Carmen Lugo Filippi, sólo Manuel Ramos Otero con su *Concierto de metal para un recuerdo y otras orgías de soledad* (1971), se anticipa sustancialmente a la publicación de *Llegaron los hippies*. De hecho, la primera gran novela de Luis Rafael Sánchez, *La guaracha del Macho Camacho*, obra de un escritor ya maduro, se publica en 1976, dos años antes de la colección de Abreu Adorno. En fin, la precocidad literaria de Abreu Adorno resulta incuestionable.

En su “Prefacio” a *Apalabramiento* Efraín Barradas propone enfrentar la nueva narrativa que se comienza a publicar en los años setenta con la narrativa de la Generación del 40, pero sin postular la existencia de una nueva generación literaria, pues “se hace muy difícil encontrar una ruptura tajante y central entre los dos grupos” (xv-xvi) y añade que “hay rasgos y elementos narrativos introducidos y aclimatados por los autores del primer grupo que se mantienen vivos y útiles entre los cuentistas más jóvenes” (xvi). En *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña* Luis Felipe Díaz concuerda con Barradas en lo que concierne a la práctica de distinguir entre generaciones literarias. Afirma Díaz que para proceder a distinguir la promoción de escritores de la década de los 70 de los que emergen en la década de los 80 y los 90 como una generación literaria postmoderna (designada por otros críticos como la Generación del 80 o del 85, la Generación Invisible, la Generación Soterrada, la Generación Finisecular, la Generación X o la Generación de los *Nuevos Caníbales* (213)) habría que primero determinar “si estamos entonces ante una nueva gestión grupal dentro de una no tan diferente generación o si se trata más de un deseo de oposición (por razones de matices) que de un discurso literario de ruptura con la identidad propia” (214). Se pudiera argüir que en realidad Manuel Abreu Adorno es una figura de transición, y que muchos aspectos de su escritura lo aproximan más a autores que comienzan a publicar en las décadas de los 80 y los 90 que a los de la Generación del 70.

En *Literatura y narrativa puertorriqueña* Mario R. Cancel considera que los autores de la década de 1980, al igual que los de los años 50, 60 y 70, consolidaron su escritura en medio de una situación de crisis. Mientras que éstos últimos pueden verse como “los testigos de la transformación de un país agrario en un país industrial”, los primeros “vivieron la transición hacia una desigual era postindustrial” (5). Cancel asevera que hay ciertas “continuidades discursivas” entre los escritores que maduraron durante los 80 y los escritores de décadas anteriores. No obstante, hace hincapié en que:

Por encima de las continuidades discursivas, alrededor de los años 1980 maduraron discursos alternos de una riqueza inusitada. La revisión de las posiciones emblemáticas de la escritura previa, la del 1970 en especial, promovió la radicalización de ciertos procedimientos escriturales. En otros casos implicó que la mirada creativa se dirigía hacia espacios que el setenta había obviado. Al cabo algunos de estos autores entran en el proceso de reevaluación de las interpretaciones de los autores que les precedieron y con ello establecieron las bases necesarias para una ruptura parcial que no maduró en lo inmediato. (7)

Cancel designa al “olvidado” Manuel Abreu Adorno como una “pieza central en un proceso de transición cuyas consecuencias nunca pudo ver” (7). Lo compara con Manuel Ramos Otero, y considera que la muerte temprana de ambos “los convirtió en los grandes desconocidos de la literatura puertorriqueña” (7). Para Cancel, Abreu Adorno representa “el punto de conexión de las letras puertorriqueñas con la rebelde generación de los beatnicks estadounidenses y con las experiencias del *realismo sucio* y el *minimalismo* de la lírica callejera que caracterizó a un grupo de autores estadounidenses del 1970” (7-8).

Los relatos de *Llegaron los hippies*, como señala Cancel, incorporan “artefactos de la cultura pop y el mundo de los medios de comunicación” (8). El relato que da título a la colección gira en torno al festival de música rock, “Mar y Sol” celebrado del 1 al 3 de abril en la playa de Los Tubos en Vega Baja: “No me pregunten por qué pasó. No tengo la menor idea de por qué lo celebraron allí en primer lugar. Tampoco recuerdo exactamente cuándo comenzaron a llegar como hordas del norte” (11). Así abre el cuento. En adelante, con excepción del último párrafo, el narrador utiliza exclusivamente el verbo “llegar” en el pretérito. El primer párrafo, que se refiere al arribo de los jóvenes norteamericanos, cierra así: “Llegaron los hippies a Vega Baja” (11). El segundo párrafo, el cual está en primera persona, y se refiere al arribo del narrador al festival, cierra de este modo: “Llegué a las seis de la tarde a Vega Baja” (12). El tercer párrafo, compuesto de frases sin verbos conjugados, sugiere que el festival representa el ocaso de la contracultura estadounidense de los años 60: “Mar y Sol y la añoranza de la generación de Woodstock. Mar y Sol y ya Joplin y Hendrix estaban muertos. Mar y Sol y los Beatles se habían separado” (12). Se alude a músicos (Jim Morrison), a intelectuales de la contracultura (Timothy Leary, Abbie Hoffman, Eldridge Cleaver), a figuras políticas (Martin Luther King, Bobby Kennedy), a acontecimientos históricos (la Convención Demócrata en Chicago, la masacre de Mi Lai) asociados con la cultura contestataria de fines de los 60 y principios de los 70. El cuarto párrafo está construido en base a la repetición de dos estructuras:

llegaron + para+ infinitivo (-s) o llegaron + y + verbo conjugado. Se utiliza la primera de estas estructuras para hablar de los “hippies”: “Llegaron para cantar y amar” (12). La segunda describe los efectos de esa llegada en los habitantes de Vega Baja: “Llegaron y los habitantes del pueblo los miraron con extrañeza” (12). En el quinto párrafo el narrador vuelve a la primera persona y utiliza las susodichas estructuras para referirse a los músicos que había venido a escuchar “Llegué para escuchar a Rod Stewart y a B.B. King” (15) o para describir sus experiencias “Llegué y compré L.S.D., Purple Haze. Llegué y me tomé la tableta de ácido” (14) o “Llegué y la chica rubia se llamaba Kathy” (15). El párrafo final cambia de verbo. Reescribe las oraciones del primer párrafo, empleando “se fueron” en lugar de “llegaron”. Es decir, el cuento cierra así: “Se fueron los hippies de Vega Baja” (16). Sin embargo, algunas de las oraciones del primer párrafo “Llegaron haciendo la señal de la paz con los dedos en v. Llegaron con las palabras Peace and Love en los labios” (11) asumen ahora un carácter negativo: “Se fueron sin hacer señales con los dedos. Se fueron sin las palabras peace and love en sus labios” (16). Carmen Dolores Hernández afirma que el relato “introduce el amplio mundo de la cultura contestataria de los jóvenes, ya globalizada, dentro del muy estrecho marco isleño” (Hernández, *Manuel Abreu Adorno*. 6). Y luego añade: “Los efectos desestabilizadores de la ‘invasión’ y la manera en que el narrador se inserta en la ‘acción’, quedan en evidencia. La partida desoladora de los ‘hippies’, por otra parte, subraya el insularismo” (6). En otras palabras, la lectura de Hernández hace hincapié en aquellos elementos del texto de Abreu Adorno que establecen lazos con la generación del 70, sobre todo en términos del diálogo con el discurso pedreirista. Esa perspectiva “nacionalista”, por así decirlo, resulta perfectamente legítima y podría argüirse que queda validada por el hecho de que los jóvenes del pueblo son los que salvan al narrador de morir ahogado. No obstante, quisiera proponer otra lectura que complemente la interpretación de Hernández. Se trata de abordar el festival como una frontera o *borderland*, al decir de Gloria Anzaldúa, un espacio en el que entran en contacto dos o más culturas, clases sociales, idiomas, etc., para influirse mutuamente (Anzaldúa, *Preface*). Se trata, como bien indica Hernández, de una cultura ya globalizada (anterior al internet), que el narrador conoce bien y de la cual se ha formado un imaginario. No cabe duda que la presencia de los jóvenes norteamericanos tiene un efecto “desestabilizador” en el mundo provinciano como afirma Hernández. El narrador describe cómo en algunos casos esa presencia foránea redundaba en una actitud de rechazo (“Llegué y vi como unos chicos del pueblo le propinaban una golpiza a unos muchachos rubios”. (14)), mientras que en otros la reacción parece ser más bien positiva: “Llegaron y Rafael, el cartero, se puso a beber y a escribir poemas. Llegaron y Elisa, la

dueña de la ferretería fue vista sonriendo por vez primera en quince años. Llegaron y Mildred se puso una falda corta y se fue al festival” (14). En lo que toca al narrador, su imaginación social había sido formada por los medios masivos de comunicación, en este caso, por el cine: “Llegué y pensaba en los festivales que sólo había conocido en películas. Llegué y pensé en el Monterrey Pop, en Woodstock, en Almont”¹ (15). En base a esas imágenes el narrador se ha formado una idea de cómo se desarrollará “Mar y Sol” como experiencia colectiva y también como experiencia personal: “Llegué y pensé en lo mucho que había soñado estar en el festival” (15). En la práctica la ingestión de L.S.D. determina, no sabemos si en mucha o en poca medida, su experiencia, la cual no es, quizás, la que había anticipado:

Llegué y sentí mucho miedo. Llegué y me sentí bien solo. Llegué y me quedé paralizado. Llegué y me estaba ahogando. Llegué y grité colores y formas. Llegué y me sacaron a la orilla. Llegué y vi muchos pies a mi alrededor. Llegué y me habían salvado unos tipos del pueblo [...] Llegué y había tragado mucha agua [...] Llegué entre colores y formas.(15).

El relato cierra con el próximo párrafo. Por otra parte, resulta difícil aseverar cómo afectó el festival a los jóvenes estadounidenses. Sabemos que su partida, como ya indiqué, es caracterizada de modo negativo, en comparación con el arribo: “Llegaron descalzos y portando flores en el cabello” (11), en contraste con “Se fueron descalzos y sin flores en el cabello” (16). Esta última frase, la cual se refiere a la emblemática costumbre de los “hippies” (recuérdese la canción de John Phillips, interpretada por Scott McKenzie “San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair)” (1967)) sugiere el final de una época. No obstante, “Llegaron los hippies” plasma el encuentro entre dos culturas en una frontera, Vega Baja durante los primeros días de abril de 1972. Cuando el pueblito cañero de Vega Baja se convierte en un *borderland*, el aislamiento insularista ya no es posible. El narrador mismo ha participado en un proceso de hibridización cultural. Se trata de una suma positiva y no de una adulteración de la cultura. El narrador no asume el papel del proverbial *pitiyanqui*, sino que adopta otro modo de ser puertorriqueño. El narrador y Vega Baja experimentan en los 70 lo que el resto de los latinoamericanos van a experimentar a medida que progresa la globalización finisecular con cada vez mayor celeridad de los medios de comunicación: la centralidad de la cultura popular y comercial norteamericana. Si contrastamos este relato con *La guaracha del Macho Camacho*,

¹ Abreu Adorno se refiere sin duda al Altamont Speedway Free Festival celebrado el 6 de diciembre de 1969, en que entre otros grupos los Rolling Stones, y que fue marcado por la violencia. Ver el tocado documental *Gimme Shelter* (1970), crónica de la gira de 1969 de los Rolling Stones por Norteamérica.

con el que comparte la repetición casi poética de ciertas frases y estructuras lingüísticas, nos percatamos de que Luis Rafael Sánchez hace hincapié en los usos y abusos de una cultura popular, sobre todo musical, pero cocola y no roquera. Es decir, *La guaracha* dialoga con la sensibilidad de la Generación del 70. “Llegaron los hippies” anticipa futuros interlocutores.

Afirma Carmen Dolores Hernández que en los textos de *Llegaron los hippies* predomina una voz narrativa que caracteriza como “torrencial”: “viene cargada de alusiones, referencias, citas que abarcan una gama amplísima: desde los anuncios publicitarios más corrientes hasta las creaciones de la más ‘alta’ cultura” (6). Añade un poco más adelante que

A la par con el abanico de referencias que construye el marco conceptual de los textos, el contraste (o conflicto) con lo propio provee el otro eje constante de las narraciones. De tal manera estos textos le dan carta de ciudadanía a lo puertorriqueño dentro de los parámetros que definen el mundo contemporáneo. (6).

Así, por ejemplo, en el segundo relato de la colección, “Sentirse, hallarse, ser”, entrelaza lo puertorriqueño con lo no puertorriqueño o con lo que sencillamente no tiene nacionalidad. El relato emplea una estructura que se repite utilizando como variante los tres infinitivos del título. El párrafo que abre el relato alude a triunfos deportivos: “Sentirse un bloqueo de Bill Russell, un donqueo de Wilt Chamberlain, una patada de Pelé, una brazada de Spitz, una anotación de Orr” (19). El segundo párrafo sigue el tema, con la variante del infinitivo: “Hallarse en entrevistas a Kid Gavilán, a Clemente y a Fittipaldi” (19). El tercero sigue el tema y vuelve al infinitivo inicial: “Sentirse los diez segundos de un nocuat” (20). El próximo párrafo, ahora con “hallarse”, relata la historia de un individuo, llegada la medianía de edad, 56 años, cuya vida ha sido un fracaso. Las razones son varias (“Hallarse divorciado y con scotch [...] hallarse sin un diploma universitario en la pared [...]” (20)) pero la que más duele lo conecta y contrasta con los párrafos anteriores: “hallarse junto a las fotos autografiadas de atletas que cuelgan en la sala [...] hallarse con esa rodilla lastimada, que nunca sanó, que impidió que jugara con el equipo de la secundaria, hallarse sin un solo trofeo o medalla” (20). El párrafo siguiente repite el anterior, ahora con “sentirse”. El relato concluye con un párrafo en “ser” sobre triunfos atléticos: “ser la respiración de Abebe Bikila, ser el pulso de Emil Zapotek” (23). Incluidos en las tres galerías de deportes, grandes figuras deportivas y momentos memorables en los deportes aparece uno que otro puertorriqueño, por ejemplo, hallarse “en el camerino después de la segunda entre Carlos Ortiz e Ismael Laguna” (19) o ser “la revancha entre Sixto Escobar y Lou Salica” (22). El texto suministra datos que llevan al

lector a suponer que el protagonista debe de ser puertorriqueño: ingresó en la infantería de marina y estuvo en la segunda guerra mundial, y tiene una cuenta bancaria en dólares (20-21). ¿De ser así, cómo explicar que los triunfos no conocen fronteras mientras que el fracaso parece estar confinado a la Isla? ¿Estamos ante el despecho insularista? No, al contrario. El fracaso de este personaje local, anónimo, representa las múltiples vías al fracaso a nivel continental, global. Por eso, la historia del fracaso está apenas territorializada o mejor dicho, casi totalmente desterritorializada. El escenario es genérico. Es una representación de signo diametralmente opuesto a la descripción costumbrista.

“Para complacernos” se desarrolla en base a esa “acumulación de intertextualidades” (6) que señala Hernández. Un veterano locutor de música latina le detalla a su esposa el menú musical que había tocado ese día. Se trata de números de la época dura de la salsa. Afirma el locutor que “lo más importante es darle valor a la música nuestra con la competencia de la de afuera” (28). El gerente de la estación, ante la presión de las compañías disqueras, el “payola”, despide al locutor. En el trasfondo del relato hay un país en el proceso de transformación cultural. La música “de afuera”, es el rock norteamericano, muy posiblemente el más comercializado, es decir, el “Top 40”. Se trata de un país Puerto Rico, cada vez más dividido entre cocolos y roqueros. Si aunamos la sensibilidad musical de este relato a la de “Llegaron los hippies”, podemos pensar en individuos como el autor implícito que manifiesta un gusto musical híbrido que los suma: ser cocolo y roquero a la vez.

“Lo que se dijeron él y ella por veinticinco dólares” es un relato bilingüe, en el que el hombre (agente de la C.I.A.) le habla en inglés a la mujer, una prostituta llamada Perla, y ella le responde en español mientras le hace un “trabajito”. Perla apenas si entiende alguna que otra palabra que sale de la boca del “míster”, mientras que éste entiende todo lo que ella le está diciendo. Resulta irónico que este individuo vaya a la prostituta para desahogarse, pero lo tiene que hacer en inglés porque mucho de lo que dice es “classified material” (58). Ella, a su vez, le cuenta sus problemas al cliente, aunque piensa que él no la entiende. Hijo de un general, lleva diez años trabajando para la agencia, primero en Europa, y luego en América Latina:

Enough of that. I have been working for the agency for ten years now. I have not seen my wife and three kids in more than a year. In my last mission I almost got killed. It's getting dangerous now in Latin America. It's not like the old days. Now with all these urban guerrilla groups it's getting too risky. Like for example the last time in Uruguay Bob and I barley escaped from an ambush that was set by the tupamaros in front of the embassy. We were miraculously rescued by the local police to our

surprise. It was never like the easy days in Chile. After a while you kind of wonder ... but it's a job and one of these days when I get really fed up with it I'll send them to hell. (60-61).

Afirma que en el presente su misión es relativamente sencilla, “to get inside the leadership of some of the radical labor unions”, como había hecho anteriormente en la Argentina, sin ser descubierto por algún grupo subversivo (61). Sin embargo, al lector no se le dice explícitamente dónde transcurre el relato. No sabemos el nombre de ese “here” donde el agente estará durante los próximos cuatro o cinco años. Éste le dice a la prostituta: “You're just another whore in another banana republic...” (62). Puede ser que el relato tenga lugar en Puerto Rico, después de todo la transacción entre él y ella se efectúa en dólares, pero el escenario, si es que puede decirse que lo hay, es el más genérico cuarto de hotel de citas. Se trata de otro relato desterritorializado en lo que concierne a escenario. El texto supone además, contrario al monolingüismo de la prostituta quien permanece ignorante de los insultos que el agente le dirige, que el lector es bilingüe e implícitamente favorece el bilingüismo. El relato supone además la inclusión de todos los países latinoamericanos bajo la designación de “banana republics”, y la pertenencia de Puerto Rico en esa comunidad.

“Viajes misteriosos” y “Actualidad de Goethe” son textos situados cada uno en un escenario que explícitamente no es Puerto Rico y marcados por un constante fluir de referencias culturales. Ambos presentan una temática política. El primero de ellos abre del siguiente modo:

créeme Ignacio, lo leí al día siguiente en la primera edición del tele-express. Ya sé que me dirás que son cosas mías, que es esa romántica visión que tengo de los hechos reales, que tiendo a literaturizarlos deformándolos, que tan sólo pasan las cosas así nada más y que luego yo les doy ese orden y significación arbitrarios (75).

La historia que le cuenta el narrador a Ignacio mientras se toman unos tragos es la de un joven saxofonista que había conocido en Barcelona tocando en la Plaza Cataluña. La gente arremolinada en torno suyo tiraba monedas en el estuche de su instrumento. Cuando termina de tocar el narrador lo felicita y se van a conversar sobre jazz al Café Zurich: “era hijo de padres españoles exiliados políticos en estados unidos, en chicago y que visitaba españa por primera vez recorriéndola tocando en las plazas por algunas pesetas [...] se llamaba Marcos” (78). A sugerencia del narrador se unen a una manifestación frente a la zona universitaria a favor de la amnistía total de los presos políticos. La policía anti-disturbios dispersa a los manifestantes con gases lacrimógenos y balas de goma. El narrador

aguarda a Marcos en el Café Zurich, pero éste nunca regresa. Al otro día, en primera plana lee sobre los tres muertos en las manifestaciones del día anterior, uno de ellos extranjero (81). El relato establece un contraste político entre Marcos e Ignacio, quien es cubano, y cuyo padre “colaboró con la CIA en la invasión de playa Girón” (79). Aunque beben juntos, para el narrador él y su interlocutor son “mundos antagónicos que se excluyen” (79). El escenario es “este apartamento de la 118” en Nueva York, quizás cerca de Columbia University.

Al iniciarse “Actualidad de Goethe” el narrador se encuentra en un hospital militar en Frankfurt donde lleva dos días en la sala de cuidados intensivos. Recuerda que en el simposio lo habían aplaudido y felicitado por su ponencia sobre Goethe, Schiller y los románticos, en la que yuxtaponía esos tres tipos de creación literaria que habían surgido en Alemania al mismo tiempo. Señalaba que “ningún autor es, ni puede ser, la encarnación de su pueblo” ni siquiera Goethe, y que éste “trasciende hacia el símbolo y lo universal” (97)¹. Mostraba cómo el “culto a Goethe” había llevado a que se le utilizara para bien y para mal, refiriéndose a una edición de sus Obras escogidas publicada en tiempos de Hitler con el poema titulado “Heil dem Führer” (*Saludo al Líder*) en la portada. Terminada la ponencia se marcha para el hotel para recoger su equipaje, pues su avión de vuelta a París salía en pocas horas. En el aeropuerto, mientras esperaba en fila “vio aproximarse a cuatro individuos que súbitamente, sacando armas automáticas, abrieron fuego en dirección a donde el grupo de gente se encontraba. Abrieron fuego y gritaron algo en alemán” (98). Se pregunta:

Y, ¿por qué a él? Si él había estampado su firma en aquel documento en ocasión de la campaña internacional para ejercer presión en pro de la excarcelación de los presos nacionalistas puertorriqueños y nunca aplaudió la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia buscándose así que Moscú lo calificara de ‘persona non grata’, y que se retirara su obra de los estantes de las librerías y bibliotecas rusas, tachándosele de revisionista y escritor de segunda fila [...]. Y, ¿por qué a él? Si en el caso de Padilla había evitado firmar cualquier documento que lo comprometiera y había preferido no mezclarse en la controversia pues consideró que todo el asunto fuera de proporción, inflado, distorsionado y usado propagandísticamente para desvirtuar los auténticos logros del proceso cubano. (94-95).

Un texto escrito por un puertorriqueño no tiene que tener un protago-

¹ Aquí hay un rechazo implícito de lo que Juan G. Gelpí llama el “discurso paternalista” de la Generación del 30, y que Gelpí entiende caracteriza todavía en alguna medida la escritura de Luis Rafael Sánchez y Edgardo Rodríguez Juliá.

nista puertorriqueño, ni escenificarse en Puerto Rico, ni ocuparse de su problemática social, histórica o política. Puede abordar figuras de la literatura europea y universal. Las simpatías revolucionarias a nivel continental de los personajes de Abreu contrastan con la ausencia de una retórica nacionalista¹.

Los dos últimos relatos de la colección son, si se quiere, anti-narrativos. “La verdad sobre Farrah Fawcett Majors” es un juego en que se ordenan y se vuelven a ordenar una serie de palabras hasta que finalmente cobran sentido, formando dos oraciones: “un niño de catorce años se masturba ante la foto de farrah fawcett majors que apareció en la revista ella nunca lo sabrá” (103). La foto a la que se alude tal vez sea el póster que difundió internacionalmente la imagen de la actriz norteamericana. “Jesse James y Billy the Kid” es un diálogo dramático entre los dos famosos bandidos del viejo oeste norteamericano. El lector descubre que se trata de dos niños jugando a los vaqueros. Dice Billy: “Creo que mamá nos está llamando para almorzar. Dejemos las pistolas aquí y vayamos a la casa”. Jesse responde: “Sí, volvamos a la casa que nos llama mamá para almorzar” (111). Otra vez estos relatos de Abreu Adorno giran en torno a la cultura popular norteamericana: las películas de vaqueros, claro, y la más bella de las Charlie’s Angels. Mario Cancel considera que, “a falta de una protesta dura contra el lenguaje mediático me anima a creer que en Abreu Adorno lo que se observa es una apropiación lúdica de ese mundo, acorde con buena parte de la expresión postmoderna” (8).

Desde una perspectiva formal, nos dice Yurkievich en el “Prólogo”: *No todas las suecas son rubias* se basa, en “la pluralidad de perspectivas, abiertas por distintos narradores y diferentes modos de narrar desde puntos de vista dispares” (10). La novela se inicia con sendos monólogos, el primero de Alberto y el segundo de Christina, quienes forman la pareja puertorriqueño-sueca que protagoniza la novela. El tercer apartado consta de un reportaje en forma de entrevista que Alberto le hace a tres latinoamericanos expatriados. El cuarto apartado es la narración en tercera persona de un día en la vida de la pareja transatlántica. La novela cierra con otro monólogo de Alberto en el que alterna anécdotas con observaciones sociológicas.

En la edición online de “La Tercera” Roberto Ampuero recomienda a sus lectores chilenos la literatura de Puerto Rico. Menciona las figuras

¹ Ver el ensayo de Ana Lydia Vega, “Sálvese quien pueda: la censura tiene auto” en *Esperando a Loló y otros delirios generacionales* sobre las obligaciones que enfrenta en Puerto Rico el escritor que asume “el peso de la tradición literaria”: “Ser Conciencia de la Patria Irredenta, Portavoz de la Memoria Colectiva y Mesías de la Cultura en Crisis” (84). Es necesario escribir sobre “el mismo tema obsesivo: la sinfonía de la identidad nacional, con sus dos vertientes melódicas de la lucha anti-imperialista y la lucha de clases” (85). Abreu Adorno asume su proyecto literario desde otras presuposiciones.

consagradas como Luis Rafael Sánchez y Ana Lydia Vega. Entonces aboga por la lectura de un autor menos conocido:

Y quien guste de la denominada Generación McOndo, por oposición al Macondo del realismo mágico y Gabriel García Márquez, le sugiero que corra a conocer a quien es, a mi juicio, el precursor latinoamericano secreto de McOndismo: Manuel Abreu Adorno. Nacido en 1955 en San Juan, muerto en París en 1984, este sorprendente escritor lanza en 1978 un libro de relatos que anticipa en 15 años al McOndismo: *Llegaron los hippies*. Luego consolidará este quiebre en la literatura latinoamericana mediante la novela *No todas las suecas son rubias*. Es urgente reconocer el temprano papel jugado por el puertorriqueño en la formación de lo que en los noventa se tornó un nuevo, refrescante y llamativo referente en la literatura regional.

Vale la pena recordar que en agosto de 1996 aparece en México “Manifiesto Crack”, dividido en cinco secciones, cada una firmada por un miembro del grupo: Jorge Volpi, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Ricardo Chávez Castañeda. Un mes más tarde en Chile se publica “Presentación del país McOndo” introducción a la antología *McOndo* editada por Alberto Fuguet y Sergio Gómez (el grupo McOndo incluye también escritores seleccionados para la antología: Rodrigo Fresán (Argentina), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), Santiago Gamboa (Colombia), David Toscana (México), entre otros). Estos dos manifiestos son los heraldos de una nueva generación de escritores latinoamericanos unidos por cronología y por una marcada hostilidad hacia el realismo mágico (exotismo y culto del subdesarrollo. Si bien los escritores del Crack y de McOndo no parecen tener una propuesta estética que los unifique éstos defienden una mezcla creativa entre la cultura alta y la popular, con particular interés en la literatura, cine y música norteamericana, mientras que aquéllos favorecen un regreso a la complejidad del boom, a la novela totalizadora y a una temática europea) coinciden en atacar una política editorial cuyo resultado había sido el dominio del mercado por epígonos mediocres de García Márquez. De manera que los escritores del Crack y de McOndo rechazan las novelas que promueven en Europa y en Norteamérica una imagen falsa de Latinoamérica como una región “mágica”, proclamándose por el contrario como continuadores de cultura y tradición Occidental. Fuguet y Gómez afirman: “Vender un continente rural cuando, la verdad de las cosas, es urbano (más allá de que sus superpobladas ciudades son un caos y no funcionan) nos parece aberrante, cómodo e inmoral” (16). Las experiencias representadas en los relatos del grupo McOndo son las de las clases medias y altas: “En estos cuentos hay más cepillado de dientes y excursiones al campo (bueno,

al departamento o al centro comercial) que levitaciones” (17)¹.

Ahora bien, en vista de que el realismo mágico no tuvo repercusiones en la literatura puertorriqueña, no resulta entonces una virtud particular de Abreu Adorno que este tipo de exotismo esté totalmente ausente de su obra. Eso sí, nada de subdesarrollo y menos de telurismo y jibarismo que serían las formas de “exotismo” que se dan en la literatura de Puerto Rico. En gran medida esto es el resultado de que Abreu Adorno transmite la perspectiva de una clase culta y acomodada, es decir, media alta.

De entre los escritores del boom, no es por García Márquez, sino por Julio Cortázar que Abreu Adorno siente mayor admiración. Hijo de diplomático argentino y de madre judía franco-germana, desde su nacimiento en Bruselas Cortázar se siente culturalmente dividido entre el Nuevo Mundo y el Viejo Mundo (Weiss 81). Esta dicotomía se manifiesta en *Rayuela* cuya alucinante acumulación de referencias a escritores, filósofos, músicos y pintores a ambos lados del Atlántico, deja claro que Cortázar, sin dejar de ser argentino, se considera heredero de la cultura Occidental². Valdría la pena recordar que luego de completar el bachillerato en la Universidad de Puerto Rico, con un año en Barcelona, Abreu Adorno se marcha a París donde hace su maestría (tesis: *La obra poética de Luis Palés Matos*) y el doctorado (tesis: *La novela barroca en Cuba: Alejo Carpentier y José Lezama Lima*, bajo la dirección de Saúl Yurkievich). Como muchos otros escritores hispanoamericanos, una vez en la Meca, se dedica a escribir. En estos años escribe *No todas las suecas son rubias* y su poemario. La novela, nos dice Yurkievich en el “Prólogo”, es autobiográfica, inspirándose en el idilio con una muchacha sueca en París y en Malmö. Además, y esto lo ha visto claro Yurkievich, la influencia de Julio Cortázar, sobre todo de *Rayuela*, en la escritura de Abreu Adorno no se puede subestimar:

Alberto [...] emula existencialmente a Oliveira, así como Abreu se deja influir estilísticamente por la verba de *Rayuela*. Practica, contra el des-

¹ Para la discusión anterior sobre el Crack y McOndo ver “*The Movies of My Life; or, A Bridge to North America*” en el estudio de Juan E. De Castro, *The Spances of Latin American Literature*. 104-28.

² Por la marcada influencia que ha tenido en Abreu Adorno resulta instructivo leer la carta que Cortázar le dirige a Roberto Fernández Retamar. Publicada bajo el título de “Acerca de la situación del intelectual latinoamericano”, afirma Cortázar que:

El telurismo [Y] me es profundamente estrecho, parroquial, y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor ‘de zona’, pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que [...] se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas [...] (35).

garramiento interior, contra la angustiosa insatisfacción, contra la carencia fundamental, un cocktail semejante al de Cortázar: mezcla alcohol, música excitante, París afrodisíaco y babélico, con abundante consumo cultural y erótico [...] multiplicando en el texto las referencias cosmopolitas a los escritores, realizadores cinematográficos, pintores y músicos de su predilección. También registra su modo de vida parisina y su deambulaciones por las zonas atractivas de la ciudad: Saint-Germain, Quartier Latin, Les Halles, los aledaños del Centro Pompidou, el rosario de cafés donde la novela ilusoriamente se escribió. (11-12).

Yurkievich describe a Abreu Adorno como “animal literario hasta la médula, que todo procura convertir en escritura” (11). También para su protagonista, Alberto, la vida es una mina de material “poetizable” (19):

Seguía dramatizando en exceso, representando teatralmente, literariamente mi existencia. Mi vida, mi anecdotario, mis vivencias, mis experiencias, mis circunstancias, mi data biográfica, era siempre transformada, elaborada dentro de su posibilidad novelesca. Por eso jamás había escrito esa novela, porque la vivía; mi vida toda era una caótica antología de innumerables relatos, de infinitos textos, con argumentos, personajes y lenguajes correspondientes. (24)

Yurkievich también describe a Abreu Adorno como “puertorriqueño universal” (11). Esa frase describe perfectamente a su protagonista, Alberto. Como periodista escribe para un importante diario en San Juan artículos de fondo sobre eventos o figuras de importancia cultural, como por ejemplo, el camarógrafo español Néstor Almendros (19), una retrospectiva de Magritte en el Beaubourg (31) y el mismo Julio Cortázar (39). El trabajo de corresponsal asume aquí una función cultural cuya información cruza el Atlántico en dirección al Caribe.

Esa universalidad de Alberto se manifiesta asimismo en su afición por los viajes. *No todas las suecas son rubias* crea una geografía supranacional que incluiría San Juan, París y Malmö. La presencia de Alberto crea, como dijimos antes, fronteras o zonas de contacto o de influencia recíproca entre un puertorriqueño y aquéllos a quienes conoce en su deambular. Y, sí, deambular, porque Alberto es también un *flâneur* en la ciudad que creó los espacios para la *flânerie* o callejeo en la multitud. Esa actividad la lleva a cabo Alberto en los distintos cafés cuyos nombres encabezan las secciones de “Escrituras de café-I” y “Escrituras de café-II” que abren y cierran la novela. Es en un café que conoce a Christina.

Ahora bien, el intercambio cultural recíproco ocurre en más de una zona de contacto (el término es de Mary Louise Pratt) en la novela. La

principal, es la relación entre Alberto y Christina, la cual se desarrolla a nivel intelectual y a nivel íntimo, aunque en ambos casos, se trata de un contagio cultural. Por un lado, entonces, el conocer a la joven de Malmö lleva a Alberto a interesarse por artistas suecos (leer toda la obra de Strindberg, rever todo el cine de Bergman) y escandinavos (releer a Ibsen) (33). En el apartado “A Day in the Life” (referencia a la canción de los Beatles) Christina y Alberto van al Centro Cultural Georges Pompidou (el Beaubourg) (se trata del corazón de la cultura), donde él necesita consultar un libro sobre el cineasta polaco Andrzej Wajda para un artículo que está escribiendo, mientras que ella, al enterarse de que la pintora sueca Lou Laurin se había casado con Wilfredo Lam, quiere consultar libros sobre la obra del pintor cubano. Alberto le dice que ha visto “La jungla” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y añade que “esa mezcla de africano y chino había engendrado una de las experiencias pictóricas más singulares del siglo XX” (124). El texto nos ofrece el punto de vista de Christina en su exploración:

El no sabía que ella descubría la exuberante vegetación tropical, la sofisticada evocación de totémicas representaciones ancestrales, de un Africa mítica y milenaria, todo en síntesis asombrosa de signos gráficos y emblemáticos. Identificaba la violenta serenidad de esa triple conjunción, de ese mestizaje de Oriente, Occidente y Africa, realizada por un pintor del Caribe. (131).

Christina reconoce en Lam la influencia del surrealismo y de la pintura post-cubista de Picasso, pero concluye: “La mirada era propia y buscaba extraer de esa milagrosa conjunción de razas, unas esencias profundas, con el motivo onírico decantado en imágenes fulgurantes y misteriosas” (131). Luego de esta experiencia pictórica siente deseos de escuchar “música percutiente” y solicita escuchar un disco de Arsenio Rodríguez. La curiosidad de Christina compite con pie de igualdad con la de Alberto. De hecho, su hoja de vida a los 22 años resulta impresionante: Graduada de la universidad [de Lund], con una especialización en arqueología medieval escandinava e historia del arte, con experiencia como restauradora de obras de arte, con conocimiento de seis idiomas, sabiendo pintar y tocar el piano [...] (69). Estudia dibujo en Perugia y restauración en Florencia, en cursos internacionales que le permite hacer amistad con estudiantes de distintas partes de Europa y América. Además, en Lund conoce a un negro de Senegal, Leopold, profesor de historia de Africa en la universidad, que se convierte en su amante. Christina es la contraparte sueca de Alberto.

En lo que concierne a su vida de pareja, las labores y los gastos domésticos se dividían por igual, cada uno hacía 50%. Otro tanto ocurre con el

amor. He aquí su primer encuentro sexual:

Yo había tomado la iniciativa, había provocado aquel prolongado y memorable 'clinch', y comenzaba a impresionarme de la forma en que ella exigía que cada caricia, cada beso, cada apretón, fuera igualmente correspondido. Cuando le cogí la mano y se la puse sobre mi miembro erecto, ella tomó la mía y la colocó sobre su húmedo sexo. En ese momento supe que el juego de la dominación, de la posesión unilateral, no tenía atractivo para ella. El intercambio debía hacerse democráticamente, sin dictaduras falocráticas ni toscos machismos tropicales. (25-26)

Era su "primera sueca" y la idea de la "promiscuidad nórdica", "de la liberación sexual de la mujer escandinava" lo "fascinaba" (26). Para Alberto, "Christina no existía, ya lo sabía, solo existía la imagen que yo tenía de ella, en alguna región fronteriza entre la realidad y el mito" (26). Y añade que él era "portador y ejecutor del deseo de tantos. Era el mito popular del amante latino con la belleza nórdica" (26). Y se preguntaba si, a su vez, "¿Estaría Christina acostándose con el mito del 'latin lover'?" (27). El narrador está consciente de que el contacto entre ellos comienza a despejar los estereotipos con una dosis de realidad. De ahí el título de la novela. Las relaciones sexuales son una forma de compenetración y conocimiento cultural. Resulta significativo en este sentido que las otras dos mujeres importantes en la vida de Alberto hayan sido también europeas, su ex-esposa Estefanía, griega, y Maria Lili Goretzki, alemana de ascendencia judía-polaca.

La otra zona de contacto entre Europa y América Latina queda representada en el "Coloquio" o entrevista que Alberto le hace a tres expatriados hispanoamericanos, Marcelo de Argentina, Fernando de Bolivia y Jaime de Chile, quienes llegaron a Suecia por razones políticas, y se conocieron en el campamento de recepción de Malmö. Es en Malmö, pueblo natal de Christina, donde Alberto los conoce cuando va a quedarse unos meses con su amada. La primera consideración cultural es la de las relaciones interpersonales que practican los suecos, tan distintas al modo en que se relacionan los latinoamericanos. Jaime lo ve de este modo:

Sí. Sucede que nosotros nos relacionamos de manera diferente, más abiertamente, nos entregamos más en la amistad, mientras el sueco es mucho más retraído, renuente, receloso de su privacidad, de su intimidad, y todo el tiempo pretende mostrar autocontrol y fortaleza. Por eso, las amistades no son absorbentes, cabales, sino bien superficiales. (90).

Y más adelante añade que "Hay una enorme distancia entre las perso-

nas”. Todos parecen estar de acuerdo con atribuir esa manera de ser a que la vida en Suecia, como señala Marcelo, “está bien regulada, reglamentada, normada, legislada, institucionalizada” (91). De ahí la falta de espontaneidad del habitante, excepto luego de haber bebido mucho. Marcelo propone que el malestar social en Suecia es producto de la acelerada transformación de un país pequeño, relativamente pobre y agrícola en uno industrializado y rico (93). La discusión desemboca en la situación de marginación de los expatriados hispanoamericanos en Suecia. Alberto propone la comparación con “el barrio” puertorriqueño en Nueva York, pero Fernando asevera que más bien es una falta de pertenencia con respecto a Suecia y a los propios países: “Uno no forma parte de ninguno de los dos países, a medida que van pasando los años. Nosotros somos deshechos, despojos, las sobras de un proceso histórico que nos ha dejado fuera, rechazados, quizás para siempre” (95). Además, muchos no regresarían a Latinoamérica porque, “Regresar a un nivel de vida más bajo es impensable” (96). La impresión del lector es que esta entrevista tiene poco o nada que ver con Alberto; la realidad es todo lo contrario. Al igual que estos expatriados, pero en su caso por voluntad propia, ha optado por existir en una tierra de nadie cultural. Puede regresar a Puerto Rico pero prefiere la existencia nómada del viaje como experiencia cultural transformativa. En ese sentido, el giro final de la discusión resulta significativo. Marginados en Suecia, los tres hispanoamericanos se ven forzados a dejar la política y regresar a sus orígenes, a su motivaciones reales: el arte (104-05, 116). Es precisamente lo que Alberto ha decidido hacer con su escritura (y aquí entra en juego otra vez Cortázar) convertirla en un lugar de encuentro para la cultura: popular y culta, puertorriqueña y latinoamericana, sueca y francesa, europea y norteamericana.

Otro fenómeno cultural que comentan los expatriados es precisamente la “americanización de la vida cultural sueca”. Observa Jaime:

Es un fenómeno reciente que se extiende y profundiza. Los jóvenes suecos están bien americanizados; visten como ellos, quieren comer su comida, oír su música, ver sus películas, pensar como ellos, sentir como ellos, actuar como ellos. Hay una fascinación por lo americano que se puede palpar en todas partes. Y no olvidemos que todos los jóvenes suecos hablan inglés también. (102)

De hecho, Alberto y Christina se comunican en inglés, y durante su visita a Malmö ven por televisión la popular serie norteamericana “Dallas” (34).

“A Day in the Life” de la pareja, como vimos, es una zona de contacto, de mutua influencia (ella alguna vez sazona la carne para hacer albóndigas con adobo “Bohío”) (141), y está consciente de la costumbre de Alberto de

tomar agua en lugar de vino con la comida como los caribeños (143). El punto de contacto trasatlántico entre Latinoamérica y Europa iniciado en la entrevista con los expatriados, continúa en “Escrituras de café-II”, en el que, por medio de un discurso sociológico yuxtapuesto a la narración, se discute la presencia de los latinoamericanos en Suecia. Este discurso se coloca entre comillas (citas de un artículo que escribe Alberto) al principio de cada sub-sección. En la narración Alberto reflexiona sobre el efecto de su experiencia en Suecia:

Después de cada viaje [...] yo iba transmutándome, modificándome en metamorfosis interior, ensanchando como si tuviera dentro esos nuevos espacios vistos y pisados. Como hinchado de geografías recién adquiridas; más ancho mi horizonte y más vasta mi imagen del mundo. Quizás por esa razón sentía tanto nerviosismo previo a hacer un viaje. Era una doble sensación; fúnebre y de nacimiento. Algo terminaba, concluía para siempre en el momento de tomar el tren, avión o barco y me transportaba resurrecto hacia lo desconocido, a través del tiempo en mí mismo, el tiempo en movimiento. Presentía que jamás sería la misma persona a mi regreso, que la relación con mi apartamento, mis libros y objetos más preciados, con mis escasas amistades, con mi pasado en la isla, cambiaría inexorablemente. (154-55).

Considera en qué modo ha influido en él el haber conocido a Christina:

El conocerla me incitaba a la reflexión sobre mi vida toda, mi familia, mi educación, mi país. Y si me acercaba más a mí mismo, en este sentido, haciéndome cuestionar mis orígenes, mi formación, mi identidad en tanto que puertorriqueño y hombre, entonces, ameritaba mi más lúcida adhesión. (155).

Estos planteamientos reflejan el particular genio que se ha forjado por medio de sus frecuentes viajes:

[...] yo había desarrollado lo que podríamos llamar un cierto sentido del espacio, de la geografía, una particular noción del mundo que me alejaba de las irrebasables limitaciones del insularismo antillano. Necesitaba viajar y mientras más tiempo permanecía fuera de la isla, mejor me sentía. (164)

Piensa en las palabras de Alejandro Tapia y Rivera, cuando en sus *Memorias* “se interroga acerca de la razones que lo habían hecho nacer y

vivir en Puerto Rico. Se sentía identificado con los más universales escenarios europeos, donde la Historia se vivía diariamente [...] Tapia hubiera querido pertenecer a Europa” (164). Alberto añade, definiendo su propia puertorriqueñidad transatlántica: “Lo que no sabía era que él era Europa, América, y el original producto de ese encuentro” (164).

Bibliografía

Abreu Adorno, Manuel. *Llegaron los hippies*. Río Piedras: Huracán, 1978.

—. *No todas las suecas son rubias*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1991.

—. *El sonido de lo innombrable*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Ampuero, Roberto. "La deslumbrante literatura de Puerto Rico". *La Tercera Online*. <http://www.ciudadseva.com/obra/02/19feb06c/19feb06c.htm>

Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.

Barradas, Efraín (ed). *Apalabramiento. Cuentos puertorriqueños de hoy*. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1983.

Cancel, Mario R. *Literatura y narrativa puertorriqueña. La escritura entre siglos*. Pasadizo: pasadizo2006@yahoo.com, 2007.

Castro, Juan E. De. *The Space of Latin American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Cortázar, Julio. *Textos políticos*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

Díaz, Luis Felipe. *La na(rra)ción en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Huracán, 2008.

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio (eds). *McOndo*. Barcelona: Mondadori, 1996.

Hernández, Carmen Dolores. "Manuel Abreu Adorno, de Vega Baja a McOndo, pasando por París". *El Nuevo Día-Revista Letras*, 16 abril, (2006): 6-7.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

Vega, José Luis. *Reunión de espejos*. Río Piedras: Cultural, 1983.

Torres, Víctor Federico. *Diccionario de autores puertorriqueños contemporáneos*. San Juan: Plaza Mayor (2009): pp. 23-24.

Vega, Ana Lydia. *Esperando a Loló y otros delirios generacionales*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1994.

Volpi, Jorge, et. al. "Manifiesto Crack". *Lateral. Revista de Cultura*. 70, octubre, 2000. <http://www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm>

Weiss, Jason. *The Lights of Home. A Century of Latin American Writers in Paris*. New York: Routledge, 2003.