

*The Puerto Rico Review*

**No. 1**

# Número 1

<i>Editores</i>	Cristina Pérez Díaz Jorge Lefevre Tavárez
<i>Dirección de arte y diseño de portada</i>	Gonzalo Menevichian
<i>Diagramación</i>	Cristina Pérez Díaz
<i>Distribución en Nueva York</i>	Topos Press

The Puerto Rico Review es una revista bianual publicada por Cristina Pérez Díaz y Jorge Lefevre Tavárez, University Gardens Cll 8 J1, Arecibo, PR 00612. Vol. 1, No. 1, junio 2017. Impreso en Puerto Rico. Copyright 2017, The Puerto Rico Review. Esta revista se publica sin fines de lucro, el dinero recuperado se utiliza exclusivamente para la elaboración e impresión de los números siguientes, ni los editores ni los colaboradores son remunerados. The Puerto Rico Review acepta colaboraciones no solicitadas, pero no se compromete a su publicación. Para colaboraciones e información escribir a [review@thepuertoricoreview.com](mailto:review@thepuertoricoreview.com)

<b>EDITORIAL.....</b>	7
<b>NARRATIVA</b>	
Rojo Robles, <i>Los ajustes</i> .....	79
<b>POESÍA</b>	
Cristina Pérez Díaz, <i>Yo busco riachuelos</i> .....	51
<b>ENSAYO</b>	
Sergio Gutiérrez, <i>José Luis González, autor de ciencia ficción</i> .....	11
Rojo Robles, <i>Visiones de Manuel Abreu Adorno</i> .....	23
Luis Othoniel Rosa, <i>Los cuentos antes que las cuentas</i> .....	37
Francisco Fortuño, "Muchedumbres infelices" .....	65
<b>PORTAFOLIO</b>	
Mariela Pabón, <i>Turistas</i> .....	33
<b>INVITACIONES A LA LECTURA</b>	
Jorge Lefevre, <i>Volviendo a Lloréns</i> .....	123
Cristina Pérez Díaz, <i>Desde un teléfono público, Pedro Pietri</i> .....	137
<b>PROYECTOS LOCALES</b>	
Entrevista a Beta-Local .....	143
<b>ARCHIVO</b>	
De Angelamaría Dávila para Pedro Pietri .....	132
<b>COLABORADORES.....</b>	159
<b>PORADA Y CONTRAPORTADA</b>	
Héctor Arce Espasas, <i>Dancers</i> , 2016, porcelana	

familiar". Más allá del valor implícito de sus memorias, no puedo sino pensar que fue en esta movida que González sacrificó lo que bien hubiese podido ser su obra más arriesgada. Sin embargo, quizás también sea posible interpretar la decisión autobiográfica de González como síntoma de esa falacia que vino a explotar en las décadas siguientes, esa falacia que estipula la superioridad del material autobiográfico por sobre el material especulativo, que construye el terreno imaginativo de la literatura hasta dejar a su paso un delgado hilo endeble. Quizás, a modo de escapar de la estrecha imaginación crítica y política de cierta narrativa puertorriqueña contemporánea, cautiva de una visión estática tanto del pasado como del presente, sea necesario regresar con mirada especulativa a José Luis González—al José Luis González del 11 de enero del 1981, ese que aún hoy se tambalea en el horizonte de lo ya escrito y lo que ha de ser.

## *Visiones de Manuel Abreu Adorno*

ROJO ROBLES



Luego de 30 años agotada, en 2012 la editorial independiente 7Vientos (Chicago) reeditó la colección de cuentos *Llegaron los hippies* del escritor puertorriqueño Manuel Abreu Adorno (1955-1984). Originalmente publicados en 1978 por Ediciones Huracán, los cuentos de Abreu Adorno se adelantan a grupos finiseculares latinoamericanos como McOndo y Crack. Tal como estos grupos de alta visibilidad, Abreu Adorno generó una narrativa que aborda la seducción de la cultura de las imágenes y habla de una modernidad enrevesada, tanto puertorriqueña como latinoamericana. En la década que corre, la crítica ha ligado al escritor con una poética compleja que tensiona el diálogo con la cultura audiovisual (Arana 2010; Pacheco 2015) y con unos espacios intelectuales alternativos. El libro se presenta ahora como una edición bilingüe. *Llegaron los hippies* no solamente es recobrado para un público lector hispano y diáspórico, sino que es presentado por primera vez a lectores anglosajones, lo cual permite conectar su narrativa con movimientos como el Avant-Pop. Con un prólogo del escritor dominicano Rey Andújar y una traducción del puertorriqueño en la diáspora Rafael Franco-Steeves, el texto se inserta en un panorama transcaribeño y unas poéticas reevaluadas y hasta celebradas de lo marginal.

Al traer este contexto, mi intención es destacar la importancia de la edición de 7Vientos, no sólo por rescatar al pionero Abreu Adorno de la descatalogación, sino porque la edición, desde el video en Kickstarter que generó la financiación, hasta su diseño que incorpora series de fotos de archivo y material visual suplementario como marcadores y postales, permite conceptualizar al escritor en un discurso donde tanto la mercancía cultural como lo audiovisual son esenciales.

A continuación, llevaré a cabo un análisis de los textos “llegaron los hippies”, “para hacer una película” y “la verdad sobre farrah fawcett majors”, enfocándome sobre todo en el juego con los intertextos y las distintas manifestaciones de fenómenos visuales como la fotografía y el cine.

#### PARATAXIS Y PSICODELIA PUEBLERINA

“llegaron los hippies” rememora desde un presente ambiguo el evento controversial Mar y Sol: International Pop Festival, celebrado en la playa del pueblo de Vega Baja en abril de 1972. Como un coletazo ya anacrónico del llamado “summer of love”, el festival ofrecía los mismos placeres hippies de Woodstock (1967) pero en un destino exótico caribeño. Sin embargo, más que una celebración del amor y el placer, Mar y Sol terminó pareciéndose y excediendo al infame Festival de Altamont (1969), donde lo que predominó fueron la violencia y las batallas raciales. Luego de una asistencia de 50,000 personas, la versión puertorriqueña culminó con cuatro muertes, incluido un asesinato y una violación (Arana 77-8). Aparte de este aparente fracaso, el festival significó la primera vez que se ofreció un evento masivo de géneros musicales no hispanos en la Isla. En el texto, se recrea el evento bajo dos perspectivas narrativas: por un lado, una primera persona que participa en un viaje narcótico del festival, y por otro, una tercera persona que describe el choque entre el hippie en tanto Otro y los habitantes del pueblo, quienes reaccionan variablemente ante estas presencias extranjeras. Con el uso repetitivo de los verbos “llegué” y “llegaron” en párrafos paralelos, el narrador, más que un relato comprensivo, compone un montaje utilizando lo que el filósofo Jacques Rancière llama oraciones-imágenes.

Para Rancière, la oración-imagen muestra la porosidad que va surgiendo entre las imágenes y la literatura desde el siglo diecinueve en adelante. Rancière propone que este proceso es semejante a la juxtaposición de la mercancía en el espacio callejero, la intoxicación de los cuerpos, las intensidades sonoras y el dinamismo de las manifestaciones pictóricas y gráficas de la modernidad—elementos todos presentes en el texto de Abreu Adorno. El modo gramatical que describe este fenómeno es la parataxis, o la conjunción de elementos desconectados, nutridos por un poder caótico, sin necesidad de conjunciones subordinantes. Se puede considerar como un cambio de régimen entre dos órdenes sensoriales, o como la combinación de dos funciones: la de la unión conceptual y la del suplemento de lo visual. El decir y el ver entran, según Rancière, en un espacio comunal sin distancia (43-8).

En el cuento de Abreu Adorno hay una cantidad mínima de acciones. La narración progresó conceptualmente por la intercalación de oraciones-imágenes:

Llegaron con sus mochilas y tiendas de campaña. Llegaron con melenas y blue jeans. Llegaron con hash y kif. Llegaron con flautas y guitarras. Llegaron cogiendo pon por la carretera. Llegaron las chicas sin sostén, los chicos descamisados. Llegaron descalzos y portando flores en el cabello. Llegaron con el más reciente de Jerry Rubin bajo el brazo. Llegaron haciendo la señal de la paz con los dedos en v. Llegaron con las palabras Peace and Love en los labios. Llegaron altos y bajos, gruesos y delgados, rubios y morenos. Llegaron los hippies a Vega Baja. (3)

Salvo el verbo “llegar”, nada ocurre en la narración. Lo que se lee es una concatenación de imágenes fijas que describen los atuendos, objetos y sustancias que cargan los hippies. Al juntar las imágenes, el lector puede recrear a la muchedumbre; la serie de oraciones-imágenes produce el mismo efecto que un foto reportaje en una revista o en un documental.

El párrafo en primera persona utiliza casi el mismo método. A través de las oraciones-imágenes, el lector descubre cómo estaba vestido el personaje, qué objetos trajo consigo, pero también se añaden mínimos

retratos psicológicos, como por ejemplo algunas de sus expectativas sensuales y sensoriales: "Llegué con dinero para comprar L.S.D... Llegué esperando conseguir una buena posición en el escenario. Llegué sonriéndoles a las chicas rubias" (4). Es por medio de estos *snapshots* internos que sabemos de su intención de usar alucinógenos, de conquistar a una extranjera y de experimentar intensamente la música.

En uno de los párrafos, Abreu Adorno pone de relieve el hecho de que el festival alude o explota comercialmente unos significantes de la década de los sesenta ya agotados. Así, señala el destiempo de las gestas culturales en la colonia, con frases como "Mar y Sol y muchas bandas de rock por tres días. Mar y Sol y un insólito festival de rock en el Caribe. Mar y Sol y la añoranza de la generación de Woodstock. Mar y Sol y ya Joplin y Hendrix estaban muertos..." Después, en un nuevo montaje, el narrador habla de la separación de bandas como The Beatles o Crosby, Stills, Nash y Young, de la encarcelación o muerte de íconos de la contracultura como el músico Jim Morrison o los activistas negros Martin Luther King, Malcolm X y Eldridge Cleaver. También enumera eventos históricos mundiales que pusieron en entredicho la utopía hippie, como la masacre de Mi-Lai o los motines de Watt. Acertadamente, María Arana señala que con estas referencias se establece un doble contraste, en el que se presenta la continuidad del pasado en el presente, y luego el choque entre hechos internacionales y el insularismo (83). Un ejemplo de estos contrastes se encuentra al final de este párrafo: "Mar y Sol y los mejores grupos de rock por tres días. Mar y Sol y Marihuana" (4). Estas dos frases dan cuenta de una enajenación promovida por los organizadores, y consumida por un público isleño ansioso de novedad y conexión con el mundo, así como por extranjeros que no han sabido ajustarse a las circunstancias históricas de los setenta mientras intentan repetir experiencias caducas.

En la propuesta de Rancière, el uso de oraciones-imágenes organiza un enfrentamiento que pone de relieve la extrañeza de los elementos mostrados con la misión de revelar un orden diferente (57). Siguiendo esta táctica narrativa, Abreu Adorno muestra los choques entre los vegabajeños y los hippies, tanto desde registros cotidianos como desde

ámbitos socio-culturales macro. El festival implica una apertura moral y cultural para la cual los locales no están del todo preparados y con la que deben negociar. También expone desde un nivel personal cómo las experiencias no llegaron a coincidir con las expectativas: "Llegué y pensé en lo mucho que había soñado estar en un festival... Llegué y sentí mucho miedo. Llegué y me sentí bien solo. Llegué y me quedé paralizado. Llegué y me estaba ahogando" (7). Simbólicamente, esta primera persona está hablando acerca de un estado social. Es la nación puertorriqueña la que sueña también con participar de eventos de relevancia internacional pero, por regla general, lo que logra con sus intentos es constatar su aislamiento e invisibilidad –y aquí hago un guiño a la ensayística de Eduardo Lalo.

#### CINEMATOGRAFÍA Y DISCURSO ASOCIATIVO

El segundo texto, "para hacer una película", aunque no está escrito con la misma técnica de la oración-imagen, refiere derivativamente al montaje cinematográfico como una manera asociativa y conceptual de entender la realidad diaria. En el texto, un joven intelectual puertorriqueño viviendo en Nueva York reflexiona acerca de varios temas que van desde la partida de varias amigas, su malestar en la ciudad, sus intereses en la actuación y la cinematografía, hasta su relación con el panorama político-mediático de finales de los setenta. Es en la unión de estas cortas divagaciones que se construye el retrato de un personaje en crisis. Mientras analiza su día, el joven trae a colación intertextos musicales clásicos (Bach y Satie), de la vanguardia literaria y teórica (Beckett y Eisenstein) y del llamado cine de arte (Welles, Rivette, Bergman y Brando). El narrador procesa su vida urbana por medio de la relación que tiene con discos, libros y películas. Estas conexiones intelectuales dan cuenta de una vida organizada a partir del consumo de la cultura cosmopolita. Si bien lo sónico y la letra afectan las meditaciones del personaje, serán los efectos de la cultura visual la constante del relato.

Dentro de los enlaces visuales que hace el narrador, uno de los más evocativos, como había adelantado, es el del montaje. Dice:

Nueva York no se desarrolla, no se desplaza, no se manifiesta con simetría ni igualdad, permanece fiel a Eisenstein en su montaje atrozmente veloz pero permanece yuxtapuesto a sí mismo incongruentemente asemejándose a las películas de Rivette, una discontinuidad y sobre imposición tan desesperanzadoras que yo me quedo como la forma mirando al contenido. (84)

En "The Cinematographic Principle and the Ideogram", Sergei Eisenstein define esta técnica cinematográfica como una yuxtaposición representacional de planos neutrales que se vuelven significantes mediante su integración en series. Esta exposición visual compone conceptos abstractos. El cineasta hace un ensamblaje de fenómenos desintegrados en una unidad que busca evocar una propuesta intelectual. Los planos ensamblados no intentan simplemente crear una sucesión, sino mostrar la colisión dialéctica de elementos separados y contrapuestos. La meta del montaje intelectual es la de generar una acumulación de asociaciones en la audiencia. A través de tensiones visuales, el montaje intenta alcanzar nuevos conceptos y puntos de vista.

Si el narrador evoca el montaje de Eisenstein es por su sentimiento de desgano y frustración: "Pero qué podrido estoy" (83). El lector ideal entendería que aunque el personaje en Nueva York mantiene un estilo de vida "atrozmente veloz" y contrastante, ha perdido el poder de los desplazamientos mentales. Se ha estancado, es decir, ya no logra producir nuevos puntos de vista. Por el contrario, la vida se le ha transformado "incongruentemente" en una película de Rivette. Si Eisenstein implica el movimiento del aparato visual en pos de síntesis conceptuales novedosas, aquí la mención de Jacques Rivette señala al plano fijo de larga duración. Las experimentaciones del director francés en los setenta se enfocaron en radicalizar la percepción del tiempo cinematográfico en los espectadores por medio de planos y obras larguísima de poco o ningún movimiento. Por ejemplo, *Out 1*, su película más larga, dura 12 horas y 41 minutos aunque su trama es mínima. El narrador, por lo tanto, percibe un desajuste entre la percepción visual, el paso del tiempo, sus procesos cognitivos y el bienestar interior, quizás como efecto de la partida de sus amigas, pero también por un agotamiento mediático.

En otra sección, el narrador confirma que está cansado de los reportajes de atropellos políticos y de las imágenes de catástrofes. Señala que está "cansado de ser hombre" y de "ver tanto sufrimiento, de soportar tanta bestialidad, de tener que oír y leer sobre la represión, la tortura y las bestias políticas que gobiernan y predominan hoy en el mundo" (85).

En *Regarding the Pain of Others*, Susan Sontag argumenta precisamente que las fotos de víctimas de guerra y otros cataclismos políticos son una especie de retórica reiterativa que busca agitar a los espectadores y vuelve "más real" aquello que los privilegiados quisieran ignorar (6-7). En el texto de Abreu Adorno, el privilegiado es el intelectual que preferiría enajenarse con las artes y los placeres sensuales. Sin embargo, se le hace imposible. El narrador se cuestiona la naturaleza interactiva de estas imágenes y textos. Delibera acerca de su posicionamiento moral y ético ante los testimonios de dolor que recibe en los medios cada día. Propone como posible solución hacer una película autocítica acerca del odio, el vacío y la insensibilidad que experimenta en sí y a su alrededor.

El último intertexto visual hace referencia a la técnica de primeros planos del cineasta sueco Ingmar Bergman. El gusto del narrador por el director está relacionado con las cualidades fotográficas de su cine. El narrador destaca cómo la cámara indaga los rostros de los actores. Bergman, dice, explora "el rostro de una persona casi científicamente, excavando temores, desnudando dolores, secretos, realidades y laberintos; desenterrando el miedo, la cobardía y las debilidades". Según el joven, la cámara, "ese instrumento del siglo 20", en manos de artistas como Bergman, tiene la capacidad de preguntar, especular y de "sintetizar las ansias, las dudas y las esperanzas de muchos" (86). Su identificación con la obra cinematográfica de Bergman está basada en el foco humanista del director y sus estudios de carácter. Si tomamos los intertextos como reflejos del narrador, entonces la misión estética de Bergman confirma el interés de retratar su propia incertidumbre existencial.

### FOTO EN PEDAZOS

El texto con el que me interesa cerrar, "la verdad sobre farrah fawcett majors", lleva la interacción con una fotografía a una experimentación radical. En tres páginas compuestas de innumerables variantes sintácticas, se desintegra una frase sin signos de puntuación que podría leer: "un niño de catorce años se masturba ante la foto de farrah fawcett majors que apareció en la revista ella nunca lo sabrá" (101-3). Como argumenta Arana, este rompimiento del sentido busca recrear la conmoción de un joven en el acto de la masturbación (108). Habría que añadir que la conmoción es consecuencia de la foto de Fawcett Majors. Aunque el texto no especifica o describe la foto, es muy probable que Abreu Adorno estuviera señalando al póster de 1976 en el cual Fawcett aparece vistiendo un traje de baño rojo de una pieza mientras posa sentada con las piernas colgando, sonriendo y mirando a la cámara con un textil a rayas de fondo. Esta foto se convirtió en el póster *pin-up* más vendido de todos los tiempos. La icónica imagen de la actriz se ha vuelto una sinédoque de la década de los setenta. En películas como *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson, y en series de televisión como *That 70's Show* (1998-2006) la han usado para ambientar escenas desarrolladas en esa década. También una muñeca Barbie reproduce el vestuario y fondo de esta foto, y recientemente el Museo Smithsonian de Historia Americana decidió incorporar a su colección el traje de baño.

Esta imagen de la actriz puede considerarse más exitosa y poderosa que la misma Fawcett, quien tuvo una carrera errática en los medios audiovisuales. No se debe olvidar que el título del cuento destaca una verdad a la cual Fawcett misma no tiene acceso. Se puede interpretar que lo que ella desconoce son los efectos concretos de su imagen en los consumidores y en el panorama cultural. Como le ocurre a cualquier celebridad, su relación con el público siempre estará mediada y por tanto será inaccesible. Tan temprano como en los años veinte, Horacio Quiroga, escritor interesado en el cine y sus efectos en el espectador, argumentaba precisamente que las imágenes de actores tenían vida propia, como fantasmas, y los sobrevivían. Como es conocido, Walter Benjamin planteó a su vez que en las fotografías y en los artefactos

reproducidos falta el aquí y el ahora de la obra de arte. La esfera de la autenticidad escapa a toda reproducción. Más tarde en el siglo, el teórico situacionista Guy Debord, por su parte, discutió la elevación del sentido de la vista por sobre los otros sentidos en la llamada "sociedad del espectáculo". Esta organización social, según Debord está conformada por la mediación de las imágenes. El lenguaje del espectáculo está compuesto por signos de los medios capitalistas de producción imperantes. El lazo con la economía capitalista también es resaltado por Sontag. Dialogando con Benjamin y Debord, señala que una de las principales actividades de una sociedad moderna es producir y consumir imágenes. Sontag añade que las imágenes tienen un poder extraordinario para determinar lo que le pedimos a la realidad y se han vuelto un substituto de las experiencias de primera mano. Con la imagen de Farrah Fawcett, se intentaba vender un estilo de vida y unas nociones de belleza y sensualidad ya estereotipadas de la cultura hegemónica blanca. En su foto, hay también una narrativa subyacente que da cuenta de las producciones televisivas y filmicas de la cual ella formó parte y que la convirtieron en un objeto sexual. La foto es una invitación hacia un mundo excitante de supuesto placer blanco.

En el texto de Abreu Adorno, el aspecto fantasmal de la imagen se revela por el acto íntimo de la masturbación: el joven se une sexualmente con la fotografía, no con la persona. Existe también una falta de autenticidad (en el sentido que le da Benjamin a esta palabra), la cual se presenta al lector por medio de la desintegración y repetición de los elementos sintácticos de la frase, por ejemplo en esta variante: "nunca un la foto lo revista ante de años la niño catorce sabrá farrah fawcett majors masturba de apareció que ella..." (101). De la misma manera en que las posibilidades de combinación de esta frase son innumerables, la foto de Fawcett ha sido reproducida, referida, utilizada, apropiada y explotada tanto por los medios como por el público.

## BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Adorno, M. *Llegaron los hippies y otros cuentos*. Chicago: 7Vientos, 2012.
- Andújar, R. "El pecado marginal". En *Llegaron los hippies y otros cuentos* de Manuel Abreu Adorno. Chicago: 7Vientos, 2012.
- Arana González, M. "Manuel Abreu Adorno: Ruptura y liberación en la literatura puertorriqueña". *Pro Quest Thesis and Dissertations*, 2010.
- Benjamin, W. *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Debord, G. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.
- Eisenstein, S. "The Cinematographic Principle and the Ideogram". *Film Theory and Criticism*. Ed. Leo Braudy & Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999.
- . "The Dialectical Approach to Film Form". *Film Theory and Criticism*. Ed. Leo Braudy & Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999.
- Pacheco Lozada, Z. "Manuel Abreu Adorno: El mundo como escenario literario". *Deposit.ub.edu*.
- Rancière, J. *The Future of the Image*. Verso: New York, 2009.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Delta, 1978
- . *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.