

BARATARIA, DE JUAN LÓPEZ BAUZÁ: VIOLENCIA Y CARNAVALIZACIÓN EN MATRIZ CERVANTINA¹

Barataria by Juan López Bauzá:
Violence and Political Carnivalization in Cervantine Matrix

María Elena Fonsalido
Universidad Nacional de General Sarmiento
Correo electrónico: malenafons@yahoo.com.ar

Resumen

A propósito de la novela de Juan López Bauzá, *Barataria* (2012), el artículo se interroga respecto de las condiciones de reescritura que se establecen entre el texto clásico, en este caso el *Quijote*, y el texto contemporáneo. También se pregunta cuáles son los contextos latinoamericanos que propician una lectura política de la novela de Cervantes, y por qué, para novelar acerca de una identidad conflictiva como la puertorriqueña se acude al episodio de la *Barataria* cervantina. Para responder a estos interrogantes, el texto considera el concepto bajtiniano de *carnavalización* y propone distinguir las características de una violencia festiva de las de una violencia represiva.

Palabras clave: Quijote, violencia, política, carnavalización, *Barataria* (Juan López Bauzá)

Abstract

Taking into account the novel *Barataria* by Juan López Bauzá (2012), the article examines the conditions of re-writing established between the classical text, the *Quixote*, and the contemporary text. It also wonders about the Latin American contexts that contribute to a political reading of

¹ Agradezco a Giselle Román Medina haberme facilitado el segundo tomo de la novela que analizo, inhallable en la Argentina.

Cervantes's novel, and why, to write about a troubled identity as the Puerto Rican one, the author turns to the Barataria episode. In order to answer these questions, the text considers the Bajtinian concept of *carnivalization* and suggests that we should differentiate the characteristics of a festive violence from those of a repressive violence.

Keywords: Quixote, violence, political, carnivalization, *Barataria* (Juan López Bauzá)

Recibido: 10 de febrero de 2020. Aprobado: 14 de mayo de 2020.

Introducción

Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación «Filiaciones textuales del clásico: precursores y reescrituras del *Quijote* de Cervantes», radicado en la Universidad Nacional de General Sarmiento (Buenos Aires, Argentina), que dirige la Dra. Clea Gerber. En su transcurso, se han estudiado diversas narraciones hispanoamericanas del siglo XXI que revitalizan la figura quijotesca en los contextos de violencia que azotan el continente (imperialista, estatal, revolucionaria, narco, de género).²

² Algunos de los trabajos producto de este proyecto son: Gerber-Fonsalido, «El *Quijote* y la violencia latinoamericana del siglo XX. La utilización de la figura quijotesca en dos textos de Jorge Franco y Carlos Gamerro» *Imposibilia* N°11, junio de 2016, pp. 54 a 79; Gerber-Fonsalido, «El *Quijote* y la representación de la violencia política en América latina: los casos de Roberto Bolaño y Jorge Franco» Lindsey Cordery y María Ángeles González (eds.). *Cervantes, Shakespeare. Prisma latinoamericano, lecturas refractadas. Reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Universidad de la República, Serie motevideana N° 9, 2017, pp. 123-133. <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/exlibris/issue/current/showToc>; Gerber-Fonsalido, «El personaje lector: un legado quijotesco contra la violencia latinoamericana». *Palimpsesto*, Año XII, Volumen 9, N° 12, agosto-diciembre 2017, pp. 126-139. <http://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/palimpsesto/issue/current>; <http://www.imposibilia.org/>; Fonsalido, «Donde se cuenta cómo una magistral novela española del siglo XVII se aviene a proporcionar materiales para la narración de una cruel dictadura latinoamericana del siglo XX». *Exlibris*, Revista del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N°7, 2018, pp. 204-217; Gerber, «El *Quijote* y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI». *Actas del Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, en prensa; Gerber, «El intelectual revolucionario como figura quijotesca en *El fin de la locura* de Jorge Volpi».

En este caso, el centro de atención es la novela puertorriqueña de 2012, *Barataria*, de Juan López Bauzá (1966). Entre otras muchas preguntas que el texto dispara, selecciono tres que me parecen relevantes. La primera de ellas es el telón de fondo de todo el proyecto de investigación: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico? La segunda se circunscribe más a la relación *Quijote*/literatura latinoamericana: ¿cuáles son los contextos históricos de producción más favorables para una apropiación política del *Quijote* en América latina? La tercera y última está directamente focalizada en el texto de López Bauzá: ¿por qué, para representar una identidad oscilante o «transeúnte», como la llamó Antonio Pedreira (1934) con un gran componente de violencia como es la puertorriqueña, se elige precisamente el episodio de Barataria del *Quijote*?

La novela que me ocupa es la primera que ha publicado su autor, y ha obtenido el Premio *Las Américas* y el Premio a la mejor novela publicada en Puerto Rico ese año³. El protagonista es Pedro «Chiquitín» Campala Suárez, arqueólogo aficionado y detestado por sus colegas, veterano de Vietnam, a quien su vecino y compañero definirá como «un imán para el obstáculo y el infortunio» (II, 32, 695)⁴ y que se presentará a sí mismo con el falso nombre que representa su adhesión a lo foráneo: «Diego Salcedo»⁵. A este protagonista, «su fanatismo *político* acabó corroyéndole el resto de su entendimiento y derribándole los últimos pilares de cordura» (I, 1, 15, destacado mío). Como pone en evidencia la cita, la locura del personaje no está provocada por la ficción, como en el caso de don Quijote, sino por una cuestión de ideología pura. Chiquitín representa una de las posturas más extremas dentro de la política de Puerto Rico: «Era lo

Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali (eds.). *Don Quijote en Azul II*. Azul: Editorial Azul, en prensa; Fonsalido, «Reescribir la carnavalización. A propósito de *Barataria*, de Juan López Bauzá». Clea Gerber, Julia D'Onofrio y Noelia Vitali (eds.). *Don Quijote en Azul II*. Azul: Editorial Azul, en prensa.

³ El premio mencionado en primer lugar fue otorgado por la Fundación Las Américas y el Festival de La Palabra; el mencionado en segundo lugar lo otorgó el PEN club de Puerto Rico.

⁴ Para citar *Barataria*, sigo la costumbre de la manera en que se cita el *Quijote*: por número de tomo, de capítulo y de página.

⁵ Diego Salcedo es un personaje legendario. Según la leyenda, sería el primer español muerto por los indios taínos, que lo ahogan para comprobar si los invasores eran o no inmortales. El resultado del «experimento» sería la primera sublevación aborigen de la isla.

que él llamaba el Ideal [...] su fijación anexionista [...] lo suyo era una veneración irascible por cualquier cosa que concerniera con la nación norteamericana» (I, 1,15).

Este personaje, pues, parte de su casa con la excusa de buscar el Guanín sagrado, medallón que es «emblemático de potestad máxima del cacique principal de *Boriken*, visto por última vez sobre la caja del pecho de *Agüeybaná II, el Bravo*, hace poco más de quinientos años» (I, 1, 13)⁶. La búsqueda de la joya tiene directa relación con el trauma de veterano de guerra de Chiquitín, acosado por las pesadillas del horror vivido: «desde que empecé a excavar [...] también a mi memoria le ha dado por excavar, y los esqueletos que vamos desenterrando como que me sacan a flote los cadáveres» (I, 1, 12). De este modo, al igual que el paradigma quijotesco en el que se inscribe, el personaje pasa «del mero interés profesional a la obsesión absoluta, a tal punto que comenzó a encontrar señales de aquel desaparecido mundo indígena dondequiera que posaba la mirada» (I, 1, 12).

Chiquitín cuenta con un séquito calcado del de Alonso Quijano aunque adaptado al siglo XXI: una vecina viuda, una sobrina numeraria del Opus Dei, y dos amigos: un «bolitero» y un pastor protestante. La versión contemporánea de su Rocinante es una esperpéntica bicicleta: «era una de las que comúnmente llaman burras, compuesta por un cuadro pesado de hierro colado, sin transmisión ni implementos modernos, con un solo piñón trasero y freno de pedal» (I, 1,19). Chiquitín le amarra una carretilla, le pone el nombre de la princesa boricua gobernante a la llegada de Colón, Anacaona, y sobre ella parte.

Como en la novela cervantina, después de una primera salida desastrosa, el protagonista termina con «el cuerpo poblado de machucos, rasgu-

⁶ La referencia al cacique Agüeybaná II no es inocente, ya que simboliza la postura de reafirmación de lo autóctono. En su fundamental texto sobre la identidad puertorriqueña, *Insularismo*, afirma Antonio Pedreira: «El nombre de este indio, el primero en sublevarse contra los conquistadores, se convirtió [...] en símbolo de redención, con un orgullo provocador nos proclamamos altivamente hijos de Agüeybana, el Bravo, y al par que guerra a los españoles se predicaban a grito herido sentimientos de solidaridad antillana» (1934: 85). Al mismo tiempo, consigna que «el primer puertorriqueño que habló valiente y claramente de separatismo fue un oscuro poeta, Daniel Rivera, autor del canto Agüeybana, el Bravo, publicado en un periódico de Ponce, en el 1854» (85). Según Pedreira, el poeta murió en el destierro a causa de este texto, mientras que su editor, además de ser multado, sufrió que la justicia rematara su imprenta.

ños y tajos abiertos [...] los pantalones y la camisa [...] hechos tiras sucias y sanguinolentas. Le faltaba un zapato y toda su apariencia era la de un sobreviviente de ataque zombi» (I, 10, 210-1)⁷.

Durante el mes que tarda en recuperarse, Chiquitín, al igual que don Quijote con Sancho Panza en el capítulo 7 de la Primera parte de la novela cervantina, convence a un vecino de acompañarlo en su segunda salida. Este personaje, Margaro Velázquez, seguirá a Campala en su recorrido por las rutas puertorriqueñas. Las aventuras son innumerables: la novela consta de dos tomos, con un total de 910 páginas. En la historia principal, además, se engarzan historias secundarias, al modo cervantino. En todos estos avatares, a pesar de que la mirada del narrador está puesta en la pareja, no cabe duda de que, como lo afirma el propio autor al recibir el premio *Las Américas*, el foco real es «Puerto Rico, protagonista grande de esta novela».

Sobre el concepto de *carnavalización*

Debido al enfoque que el autor da a su texto, considero que, para adentrarme en su estudio y con el objetivo de responder a las tres preguntas que desencadenan este trabajo, el concepto bajtiniano de *cultura carnavalesca* o *carnavalización* resulta sumamente útil. En principio entiendo, siguiendo a Mijail Bajtín, que el carnaval es «el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes» (1990 [1965]: 9). Las características que el teórico ruso adjudica a esta categoría son bien conocidas: la risa, es decir, su esencia fuertemente festiva; su carácter popular, de plaza pública; su lenguaje escatológico, poblado de blasfemias, insultos y obscenidades; la concepción del mundo como un juego; la creación de un universo dual, en el que todos son iguales y, sobre todo, lo que más nos interesa respecto de *Barataria*, su función de desahogo *temporal*, que, al fin de cuentas, pone la fiesta al servicio del sostenimiento del orden vigente.

⁷ En el *Quijote*, el mozo de mulas, «llegándose a él, tomó la lanza y, después de haberla hecho pedazos, con uno de ellos comenzó a dar a nuestro don Quijote tantos palos que, a despecho y pesar de sus armas, le molió como cibera [...] Cansóse el mozo, y los mercaderes siguieron su camino, llevando que contar en todo él del pobre apaleado. El cual, después que se vio solo, tornó a probar si podía levantarse; pero si no lo pudo hacer cuando sano y bueno, ¿cómo lo haría molido y casi deshecho?» (I, IV, 43-4).

La Barataria cervantina no evita la violencia, porque toda carnavalización contiene un determinado nivel de agresión. Pero esta agresión tiene dos marcas claras: es festiva y multidireccional. O sea, tiene como fin último la diversión pura y funciona con un movimiento ascendente (de abajo hacia arriba) u horizontal (entre pares)⁸. En otras palabras, se trata del tipo de violencia popular.

Los episodios de la Barataria cervantina, que puede considerarse comienzan en el capítulo 42 de la Segunda parte de la novela, con los consejos para gobernar que da don Quijote y que terminan en el 53 (con las alternancias correspondientes en los capítulos que siguen las aventuras del hidalgo manchego en el castillo de los Duques⁹), fueron leídos magistralmente por Agustín Redondo desde la óptica bajtiniana. En su detallado análisis de estructura, componentes y significado de estos episodios, Redondo subraya por lo menos tres características que interesan a este trabajo. La primera, el carácter de «mundo al revés» de los sucesos narrados. Así, en su análisis etimológico del nombre de la «ínsula», cita el *Tesoro de la lengua castellana* y advierte: «*baratar*, según apunta [Covarrubias] es ‘trocar unas cosas por otras’ y *trocar*, dice, ‘es lo mesmo que *volver*, y el que trueca buelve y reuelve las cosas como en rueda...’ (imagen esta asociada tradicionalmente al ‘mundo al revés’)» (1998: 454). Y también «la visión carnavalesca del mundo se opone a todo lo previsto, lo perfecto, lo duradero; implica, al contrario, lo dinámico, lo cambiante, lo ambivalente» (193).

La segunda característica es la posibilidad de salida de la carnavalización. Porque si hay algo que singulariza la situación es su carácter temporal, que deviene en purificación. Por eso Redondo cree con Bajtín que «el tema céntrico del simbolismo carnavalesco» es la tríada «nacimiento-muerte-resurrección» (455). Así, luego de su cómico gobierno, Sancho es

derrocado y escarnecido burlescamente, según los ritos carnavalescos [...] ya que, encerrado entre dos paveses y tirado al suelo, es pisoteado y golpeado. Y después de despojarse de su antiguo ser de gobernador al salir de sus conchas, tal

⁸ Ejemplos de violencia festiva en los capítulos que se desarrollan en la ínsula Barataria son la que sufren Sancho por parte de Pedro Recio cuando le impide comer los manjares (II, 47), la mujer «esforzada y no forzada» (II, 45, 739) del último de los juicios o el propio gobernador cuando es atacado por los «infinitos enemigos de la ínsula» (II, 53, 790) que lo derrocan.

⁹ Me refiero a los capítulos 44, 46,48, 50 y 52.

una crisálida que se transforma en insecto, Sancho, hombre nuevo que ha abandonado su manía y sus ínfulas de grandeza, se pone en pie, se encuentra renovado (455).

¿Qué es, según Redondo, lo que ha transformado a Sancho en un «hombre nuevo» al atravesar su experiencia en Barataria? «Sancho, consciente de la progresiva y fundamental enajenación de su ser, no puede sino aspirar a recobrar su naturaleza profunda, *su verdadera identidad*» (470, destacado mío). De lo dicho anteriormente se desprende la tercera característica aludida: el protagonismo de Sancho. El campesino con «poca sal en la mollera» (I, 7, 60) de la Primera parte de la novela se transforma en Barataria en un juez que emite sentencias «cuya ejemplaridad se erige en modélica en un contexto social en el que la rectitud a la hora de juzgar no era moneda corriente» (Janín, 2013: 291). Érica Janín (2013) en su estudio «‘Ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar todo un reino’: un acercamiento a la constitución ambigua de Sancho Panza», demuestra que el Sancho gobernador de la ínsula triunfa en uno de sus roles pero fracasa en el otro: triunfa como juez, fracasa como cortesano¹⁰.

De estas tres características que señala Redondo, solo una se cumple en la *Barataria* de López Bauzá: la del mundo al revés. Pero el horror consiste en que este mundo al revés no tiene vuelta atrás, permanece así. En este mundo «patas arriba» que es el Puerto Rico representado, falta un «justo juez». El Margaro que ocupa el lugar del escudero está muy lejos de conseguirlo. Su principal interés es el económico, y, si bien salva a Chiquitín de la muerte, bien lejos está del cariño y la lealtad que siente Sancho por don Quijote¹¹. Una muestra de este interés económico es la marihuana

¹⁰ Como el nombre de su artículo lo indica, Janín estudia «la constitución ambigua de Sancho Panza». Pasa revista textos canónicos que se centraron en la figura del escudero, como los de Torrente Ballester, Molho, Redondo e Iffland entre otros y se centra en el episodio de Barataria desde dos categorías: la de *carnevalización* de Bajtín, matizada por Redondo y la de *juego*, que toma de Huizinga. En su concepción, en los episodios de Barataria, «el conflicto se genera porque uno de los personajes –nada menos que el que debe cumplir con el rol fundamental– desconoce las reglas del juego establecidas por los duques y, al ejecutar otras, lo desestabiliza» (2013: 288).

¹¹ Los conocidos discursos de Sancho reivindican su incondicionalidad con don Quijote: «digo que [mi amo] no tiene nada de bellaco, antes tiene el alma como un cántaro; no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna; un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi

que encuentra en el capítulo 14 y que guarda con el fin de venderla al culminar sus aventuras. Margaro es una suma de refranes, que le sirven a López Bauzá para recuperar el habla popular puertorriqueña, sin duda uno de los logros de la novela. Pero el perfil del personaje «secundario» no supera el trazo grueso. En palabras de su propio amo, aquel destinado a desempeñar el rol del «proteico Sancho Panza» (Janín, 2013: 282) no pasa de ser «un acólito de Cantinflas» (II, 32, 699).

La Barataria de Sancho es una Barataria de violencia festiva, que responde en gran parte a las características de la carnavalización bajtiniana. Sin embargo, esto no le quita poder corrosivo. Para Redondo, es el mismo Cervantes el que abre la puerta a la lectura política:

Cervantes [...] no puede acometer contra la falsedad de la verdad oficial y poner en tela de juicio el sistema gubernativo de los grupos dominantes [...] sino en son de burla, valiéndose de una estructura carnavalesca, dentro del marco de un transitorio mundo al revés (1998: 472).

Surge entonces la primera pregunta que rige este trabajo: ¿cuáles son algunas de las condiciones que posibilitan que el escritor contemporáneo tome como material de su escritura un texto clásico? A lo largo de las investigaciones que hemos realizado en nuestro proyecto, pudimos relevar que se producen dos movimientos, uno hacia el futuro y otro hacia el pasado. El movimiento hacia el futuro lo realiza el texto clásico, con su enorme *productividad*, que ofrece estructuras, personajes y procedimientos para ser retomados, productividad que, en el caso del *Quijote* hemos denominado *matriz cervantina*. En este caso concreto, se trata de las estructuras, personajes y procedimientos que Cervantes instaura en su Barataria. El movimiento hacia el pasado lo realiza el escritor contemporáneo quien, acicateado por una situación contextual violenta que pone a prueba la capacidad de la representación, *busca en la tradición el modo de ex-*

corazón y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga» (II, 13, 531). Frente a esto, los dichos de Margaro presentan el reverso de la medalla: «Lo de amo se le zafó, que porque tenga el pelo como pepita de jobo no significa que sea su prieto esclavo, aclaró Margaro, quien antes ya tuviera que despojarse del título de escudero que al principio quiso imponerle su jefe. Mire, que el tiempo de los amos hace mucho que pasó a los perros y, entre los humanos, hoy por hoy a lo sumo se llega a jefe» (II, 24, 496).

presar o narrar la perentoriedad de la historia. En el cruce de estos dos movimientos se produce la reescritura.

El Puerto Rico carnavalizado, el Puerto Rico invertido, el Puerto Rico que Luis Rafael Sánchez adjetivó como «torcido» (1999 [1976]: 73) es el espacio que encuentra en el texto clásico un esquema de escritura productivo. En el discurso que pronunció al recibir el premio por su novela, López Bauzá expresa:

El espectáculo de la farsa política resultaba demasiado jugoso para pasarle por el lado sin exprimirlo, demasiado grande para dejar de novelarlo. De tanto ver a la mentira engordar a la ignorancia; de tanto soportar a una clase política corrupta, miedosa, ambivalente, oscurantista, atorada en el tango humillante de la colonia y que nos ha llevado al borde del precipicio; de tanto dejar que la violencia, el estupro, la pobreza, la locura se conviertan en reyes de la vida cotidiana; y de tanto sucumbir ante el empeño de los poderosos por aplastar a los débiles, sentí la urgencia de novelar mi circunstancia. (2013)

El presente violento que lo conmina a escribir, al mirar hacia el pasado, encuentra un clásico que lo sostiene y que lo estructura. Afirma al respecto Melanie Pérez Ortiz: «Es un gesto político escribir una novela como ésta y es un gesto también político el haberla publicado» (2012).

La Barataria de López Bauzá: la carnavalización de violencia represiva

La segunda cuestión que planteo, ¿cuáles son los contextos históricos latinoamericanos de producción novelística más favorables a una apropiación política del *Quijote*?, ha sido respondida en parte por el cervantista argentino Juan Diego Vila en un trabajo de 2005: «El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arenga política». En ese artículo Vila se pregunta por qué «el *Quijote* pudo transformarse, con independencia de la propia valía artística, en esquemática parábola apropiable por el discurso político» (2005: 35). El texto contesta su propia pregunta con cuatro respuestas¹². Pero lo que

¹² La primera, que «se trata de una fábula exclusivamente protagonizada por hombres» (2005: 42), lo que se explica por las dificultades que aún hoy tiene la mujer de insertarse en el ámbito político. La segunda, la «bimembración protagónica», lo que para Vila

realmente interesa a este trabajo es la afirmación de Vila: «Solo se puede obtener un *Quijote* apolítico [...] si se ignora la *cosmovisión carnavalesca que la informa*, si se prescinde, en definitiva, del hecho de que gran parte de su éxito se forjó en ese ataque y crítica evidente, mediado por la estética cazorra, del *status quo* de aquel entonces» (40, destacado mío). De lo dicho se desprende que uno de los contextos históricos más propicios a una apropiación política de la figura quijotesca es aquel en el cual la política aparezca carnavalizada. Y esos contextos abundan en América latina.

Ahora bien, no se trata de una carnavalización de violencia festiva, al modo que propone Bajtín, sino de una bien diferente. Creo que puede resultar pertinente para este caso extrapolar un matiz sobre el concepto que propone el crítico Martín Kohan al leer una de las obras fundantes de la literatura argentina, *El matadero* de Esteban Echeverría (1871¹³). Kohan considera que la categoría bajtiana es compatible con el texto que analiza, pero con una salvedad:

La cultura popular adquiere [en *El matadero*] este rasgo fundamental: siendo, como es, carnavalesca, no se opone a la cultura oficial, sino que se integra a ella. La oposición señalada por Bajtín aquí no se verifica; aquí lo carnavalesco, con todo lo que hay en él de inversión o de degradación, con toda su drástica imposición de lo bajo y lo corporal, se superpone estrictamente con la cultural oficial. (2006: 193)

En esto precisamente reside el horror de este carnaval: no tiene temporalidad marcada, no sustenta un sistema social en su función de alivio o expurgación, sino que permanece constante y se retroalimenta. Según Agustín Redondo, «la fiesta carnavalesca se oponía a las manifestaciones

implica «decir las virtudes del vínculo de un líder carismático con la población» (43). La tercera, en la que el crítico insiste, es «el entronizamiento de la palabra en el espacio público», ya que «la novela cervantina construye un protagonista que busca –y lo logra en gran parte– convertirse en el habla autorizada en el espacio social» (44). La cuarta, que todas las «variables» de las respuestas anteriores «se dan cita en un contexto ficcional en el cual se constata, palmariamente, un quiebre de las órbitas públicas y privadas» (45).

¹³ El texto se publica por primera vez en 1871, en la *Revista del Río de la Plata*. La publicación es obra de su amigo Juan María Gutiérrez, quien luego lo incluye en el último tomo de las *Obras completas* de Echeverría (1874). No es posible determinar fehacientemente la fecha de su composición. Se estima que fue escrito entre 1838 y 1840.

festivas oficiales, de rígida y pesada organización, expresión de la cultura de los grupos dominantes» (1998: 192). Por lo tanto, un carnaval popular *manejado* por los que detentan el poder se transforma en brutalidad hegemónica. En palabras de Kohan: «Solo entonces una fiesta del pueblo se torna cabalmente una fiesta del monstruo: cuando lejos de invertir una ceremonia oficial, la encarna» (194). Por todo esto, la violencia que predomina en este tipo de carnavalización no es festiva y multidireccional como la bajtiniana, sino represiva y unidireccional: represiva porque es ejercida por los poderosos; unidireccional porque solo se ejerce de manera vertical, desde arriba hacia abajo. Es decir que estamos frente a una violencia institucionalizada.

La característica propia de la carnavalización de *Barataria* es esta violencia represiva: la violencia primigenia ejercida contra los taínos, base arrasada de la sociedad puertorriqueña; la violencia de la corrupción política, eje estructural de toda la novela; la violencia policial, instrumento de la clase dominante que se pone en evidencia en varios capítulos; la violencia ecológica, que no respeta la naturaleza; la violencia de una sociedad machista, que reproduce todos los clichés del patriarcado.

En este «mundo al revés» que es el Puerto Rico representado en la novela, esta característica propia de la carnavalización se traduce en la inversión de los valores más elementales de la convivencia humana:

aquello desembocó en tal carnaval de puños, patadas y bofetadas entre ellos mismos que obligó a los militares, desde el lado opuesto de la cerca, se bajaran las máscaras y lanzaran sus granadas de gases sobre el grupo alebrestado, sin distinguir ni importales si aquellos les favorecían o eran sus contrarios. El caos se hizo pandemonio (I, 5, 100-1).

La violencia primigenia a la que son sometidos los taínos por la conquista española es el subsuelo de la novela. No en vano, Chiquitín es arqueólogo y se empeña en encontrar las joyas soterradas de la puertorriqueñidad¹⁴: el Guanín, a lo largo de todo el texto; el hacha (*manayá*) en

¹⁴ Fue el novelista y dramaturgo Luis Rafael Sánchez quien consiguió que la RAE aceptara este término como definición del «carácter o condición de puertorriqueño», a partir de su discurso del 15 de marzo de 2016 en el VII Congreso Internacional de la Lengua española, realizado en Puerto Rico. <https://www.youtube.com/watch?v=N6yFQkP9rvs>

el capítulo 14, la pirámide en el 16. Todos estos hechos apuntan a señalar lo que el cacique Maguadanamí grita a los blasfemos que lo niegan y que, soborno mediante, ostentan el permiso de realizar el simbólico acto de construir una autopista y un *Walmart* sobre un cementerio indígena: «Todos somos indígenas, pedazo de troglodita, todos los puertorriqueños. Las pruebas de ADN lo tienen réquete confirmado. Los hijos de esta patria son, genéticamente hablando, una cuarta parte taína pura» (II, 25, 517).

Si bien desde el punto de vista de Chiquitín y de sus correligionarios anexionistas el taíno es un ser despreciable, en la novela, es también taíno el sabio Pablo Podamo, un aborigen que vive como ermitaño en una gruta y representa el mestizaje sustancial, ya que «era en sus aspectos físicos primordiales la esencia de lo taíno, mas en los complementos y su manera de expresarse, el boricua común y ordinario» (II, 32, 701). Este aborigen, desencantado de su tribu, con poderes mágicos, vive solitario en un lugar de reminiscencias cervantinas: la Sierra *Bermeja*. Allí pasa sus días, con la sola compañía de «un libro grueso y manoseado que parecía la única forma de entretenimiento de aquel hombre atemporal en aquella cueva recóndita» (702). Cuando se le pregunta qué es lo que lee: «Lo único que vale la pena leer hasta la muerte, dijo el taíno con mucha corrección. El *Quijote*» (702). A continuación, afirma: «aunque es un libro de mucha diversión, es también el mejor que se jamás se ha escrito [...] Es el único que vale la pena poseer. Lo llevo leyendo cuarenta años y cada día le encuentro algo nuevo» (702).

Pablo Podamo, además de empedernido lector del hipotexto de la novela, es también una de las encarnaciones del demonio, el poseedor de un anillo mágico que va a tener un rol fundamental en la resolución de todos los conflictos planteados.

La segunda violencia sobre la que se asienta la novela es la corrupción política. Pocas evaluaciones más negativas de la patria podrían encontrarse que las que propone López Bauzá en *Barataria*. El Puerto Rico representado es un mundo lleno de podredumbre. Cuando los protagonistas quieren penetrar en Guacayarima, la mítica cueva «por donde entra luz a las entrañas de la tierra» (II, 32, 710), Pablo Polemo afirma que la boca de la cueva está en Haití, el segundo orificio está en la República Dominicana y Puerto Rico es el depositario del tercer orificio, que resulta ser el esfínter.

La condensación de este envilecimiento está dada en la figura de los anexionistas, falsos amigos de Chiquitín que solo funcionan a partir de so-

bornos. Y más que nada en su líder, el secretario general del partido, quien muestra su identidad dislocada desde su nombre, Jiménez Schalkheit. Este personaje siniestro es la versión actualizada de los Duques cervantinos, ya que es poderoso, burlón y cuenta con los medios necesarios para construir el artificio en el que queda apresado el protagonista. Jiménez Schalkheit disfruta por anticipado del horror que quiere provocar: «hizo rechinar los dientes de satisfacción plena con el buen encaminamiento de aquellos planes suyos que harían temblar la tierra, aunque solo fuera la de aquella minúscula ínsula barataria» (II, 35, 772). Él es quien diagrama la «Operación Chocolate» de los últimos capítulos, en la cual se le hace creer a Campala que debe suicidarse para conseguir la atención del siempre distraído Tío Sam y convertirse en el «mártir de la Estadidad» (II 39, 871). En la «ceremonia» en la que lo visten y lo invisten (ceremonia que mucho debe al capítulo tres de la Primera parte del *Quijote*, en la que el personaje es armado caballero en forma burlesca por el ventero, mediante ritos como el baño, la imposición de manos, etc.) en lugar de ponerle explosivos en el cuerpo, lo llenan de barras de chocolate que, al «detonar» al grito de «¡Viva Puerto Rico Estado 51!» (II 40, 895) hacen que el personaje sienta «el embarre de una sustancia marrón alrededor de suyo que confundió al principio con su propia excreta por la consistencia y la circunstancia» (II, 40, 899).

La corrupción política es extrema y caricaturesca. Los capítulos 17 y 18 son una muestra de ello, cuando se encuentra una marcha de anexionistas con otra de no anexionistas y se produce el caos. Así como había señalado Bajtín, los excrementos cumplen un rol fundamental en toda carnavalización: se trata de un componente esencial de lo que el teórico ruso denominó *realismo grotesco* (Bajtín, 2003 [1965]: 17)¹⁵. En este caso, los estudiantes opuestos a la anexión preparan para la marcha lo que llaman «bombas de metano». Ante la pregunta de Magaro, explican: «Bombas de mierda, mi amigo. Cocos taladrados, llenos de la mitad de su misma agua, mitad diarrea humana, taponados con corchos secos que, al esponjarse, no hay dios que después los saque. Llevan dos semanas fermentándose» (I 17, 352)¹⁶.

¹⁵ «La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa» (Bajtín 2003 [1965]: 18).

¹⁶ Otra muestra del desapego de Margaro por Chiquitín, que lo aleja de la figura sanchopancesca es su comportamiento en la refriega: «Margaro alzó un poco la cabeza por encima del parapeto y observó casi por casualidad, parado allí solo entre una gran masa de gente que corría asustada, a Chiquitín. Poseído por *una maledicencia innata*, decidió

Como se verá más adelante, el centro de la novela es el tema de la identidad, muchas veces representado en la comida: «Pretender, decía el líder [de los anexionistas] entre sus allegados políticos, convertirnos en Estado de la Unión y seguir comiendo arroz con habichuelas o enloqueciendo de emoción con una alcapurria es un comportamiento inadmisibles, un contrasentido inexplicable» (I, 16, 342).

En el encuentro entre las dos marchas, la batalla final se produce entre chuletas, símbolo de la comida autóctona, y *hotdogs* y hamburguesas, representación de la influencia norteamericana. Si a esto se suma el lanzamiento que los estudiantes hacen de los cocos, todos los sectores políticos en pugna quedan «empanados con aquel mierdaje» (I, 19, 384). Este momento constituye uno de los puntos culminantes de la carnavalización que, en palabras del propio autor, insta a la representación: «sentí la urgencia de novelar mi circunstancia» (López Bauzá, 2013).

La corrupción política deriva, casi necesariamente, en la tercera de las violencias: la corrupción policial. Tanto la policía local, como los «federicos» (miembros de FBI) son representados en la novela de modo hiperbólico, caricaturesco y criminal:

Mire para acá las caras de angelitos que tienen, dijo Margaro mostrándole desde donde se encontraba las fotos de los policías sospechosos. Yo le digo a usted que hoy por hoy no hay quien distinga jodedor de policía. Mírelos: cejas sacadas, brazos y seguro que piernas afeitadas, cerquillo, diseños estrambóticos en el pelo. Además, mucho reloj, mucha prenda, mucho colmillo con corona de oro, mucha pulsera y valentino. Le advierto, don Chiqui, póngase mosca, que aquí el que pinta también raspa, y un día se está del lado de acá de la ley y al siguiente se está del lado de allá. (II, 21, 448)

El caso extremo está encarnado en una de las historias intercaladas al modo cervantino en la novela: el episodio de Freddie Samuel y Yahaira,

apuntar hacia allá su lanzamiento cuando se diera la luz verde [...] El coco de Margaro, último en levantar vuelo, casi le reventó en la cara a Chiquitín, quien, hasta ese momento, solo había sido salpicado por la materia fecal. Esta vez quedó bañado de arriba abajo por la abominable materia» (I, 18, 383, destacado mío).

que tiene su centro en los capítulos 7 y 8, pero que se arrastra fantasmáticamente a lo largo de todo el texto, para culminar en el capítulo final, en el cual confluyen todos los hilos lanzados a lo largo de tantas páginas.

Freddie Samuel es la condensación de la corrupción policial: poderoso en los bajos mundos, casado con la hija de uno de sus jefes, cruel hasta el asesinato, inserto en la red del narcotráfico, lucía «como un egresado de la escuela de oficiales de la Wehrmacht» (I, 7, 135) y, como se verá después, también resulta feminicida. Es a causa de esto que se topa con Chiquitín. Un grupo de pescadores (y no pastores, como en el *Quijote*) advierte al personaje de un incendio. Interesado, va hacia el lugar y encuentra un grupo cavando. Él cree que se trata de una excavación de la tumba de la que supone una princesa taína. Se trata en realidad del entierro del cadáver de la esposa de Freddie, violada, torturada y asesinada por él y su *ganga* (pandilla) y luego descuartizada. Chiquitín cree que se trata de un grupo de arqueólogos ladrones del Guanín que, en su imaginación, pendía del cuello de la supuesta princesa muerta. La gente de Freddie sabe que él fue testigo del entierro y a partir de allí, comienza la persecución. El primer intento de matarlo ocurre en el capítulo 10, cuando quieren atropellar a la Anacaona, la bicicleta, con su auto. Por un error de cálculo, quedan desbarrancados y maltrechos:

Venían los cuatro lanzando quejidos y maldiciones en dirección hipotética de Chiquitín, dondequiera que se encontrara, a quien acusaban de ser responsable de aquel accidente y *contra quien juraban venganza*, así tuvieran que barrer cada milímetro de la Isla para encontrarlo (I, 10, 215, destacado mío).

Poco cuesta relacionar esta promesa de venganza con la de Sansón Carrasco en el capítulo 15 de la Segunda parte del *Quijote*, cuando, vestido como Caballero del Bosque o de los Espejos, cae vencido por el protagonista. Promete Sansón:

pensar que yo he de volver a la mía [se refiere a su casa] hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado; y *no me llevará ahora a buscarle el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza*; que el dolor grande

de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos.
(I, 15, 546, destacado mío)

Al modo cervantino, también aquí la venganza se cocerá en silencio, mientras Chiquitín siga viviendo aventuras. Excepto por una aparición en el capítulo 22, Freddie Samuel y su banda de delincuentes recién se integran a la narración en el capítulo 37, cerca del final, cuando confluyen en una plaza pública todos los enemigos del protagonista.

Puerto Rico está construido, entonces, sobre una civilización arrasada; dirigido por políticos que responden solo a sus propios intereses y vigilados por policías aliados a los narcos. A estas violencias se suma la degradación del medio ambiente, la violencia ecológica, que destruye lo que José Gautier Benítez, «el Bécquer puertorriqueño» llamó en su emblemático poema «Puerto Rico»: «bello jardín de América el ornato / siendo el jardín América del mundo». En la novela de López Bauzá, este «bello jardín» todavía existe: «En esta conversación iban cuando alcanzaron un puente tendido de un lado al otro del lecho de un hermoso río, de aguas caudalosas y por fuerza cantarinas, con muchas pozas magníficas ocultas tras la piedras, ideales para darse un baño privado y sin apuro» (II, 29, 633).

Cuando Chiquitín se encuentra disfrutando su baño,

un fuerte olor industrial a no sabía qué, lo expulsó de su nirvana y le trajo de vuelta al duro mundo de la realidades. Pero antes de que pudiera impedirlo, sintió el cambio de densidad del agua [...] y luego el grito de Margaro, más arriba, que le advertía que se saliera corriendo del agua porque venía un golpe de grasa. Cuando por fin pudo poner su desnudo cuerpo en movimiento hacia afuera de la charca, la sustancia oleaginosa ya había ocupado la totalidad del agua de la poza y embadurnado la superficie de su cuerpo y las piedras. (II, 29, 635)

A partir del episodio, se produce entre los dos protagonistas una discusión respecto de los desechos industriales: mientras que para Chiquitín se trata del precio que hay que pagar por el progreso y por la asimilación a la civilización norteamericana, Margaro opina que «es un acto de terro-

rismo» (II, 29, 637). La cuestión se complica cuando pasan por la carretera patrullas policiales, camiones de bomberos y personal de Emergencias Ambientales, acompañados por agentes del FBI. Como es de esperar en una farsa como *Barataria*, estas autoridades acusan a los protagonistas de haber provocado el desastre ecológico, con lo cual se transforman en objeto de la persecución de todas las jerarquías del país: los políticos los persiguen para que Chiquitín se «suicide»; los policías asesinos, porque los saben testigos de su crimen, los federales, porque los creen criminales ecológicos. Todo un universo aberrante condensado en una isla, que justifica la afirmación de la crítica Sofia Cardona (2014): «Puerto Rico es una mina para la epopeya satírica»¹⁷.

Pero sin duda los extremos de la crueldad en *Barataria* se dan en la última violencia que voy a considerar: la de género. Esta violencia es inversión total y absoluta de los ideales caballerescos que don Quijote intenta sostener en la novela cervantina. Cuatro son los episodios en los que queda expuesta esta característica: el de Yahaira, ya mencionado; el de las menores de edad drogadas por la cúpula política para ser violadas; el de las niñas sacrificadas al pastor evangélico de miembro viril descomunal y el de las prisioneras dominicanas víctimas de la trata.

En todos los casos, la descripción de los hechos es detallada, monstruosa, hiperbólica. El maltrato verbal, psicológico, físico y sexual del que es objeto Yahaira contempla todos los clichés de la violencia machista:

¡Qué tienes que andar tú el jodío día entero por los moles, me cago en Dios! ¿Estás a la venta es, pedazo de cuero? ¡Te has podido joder conmigo, te has podido! Perdiste los privilegios, pendejita, ahora te quiero siempre en casa, ¿me oíste, pedazo de cuero?, siempre en casa: cuidando de tu hija y sirviéndole a tu marido, como debes. ¿Me entiendes? [...] te voy a jartar primero a galletas, después a puños,

¹⁷ Linda Hutcheon nos recuerda que la sátira es el género «extramuros» de la literatura, el que «tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales*» (2006 [1981]: 178, destacado en el original). El «blanco» al que apunta la sátira es, entonces, la sociedad en cualquiera de sus aspectos; el punto de vista desde el que se escribe es, según la crítica, «una evaluación negativa para que se asegure la eficacia de su ataque» (178).

luego a patadas y al final cuidado que no te entierre viva en el patio. ¿Me oyes? ¡Viva!» (I, 7, 139)

La «relación» termina con el «obsequio» que el esposo hace a sus subordinados del cuerpo inerte y abusado hasta el extremo de su mujer, con el fin de que desahoguen todos sus instintos hasta matarla.

El suceso de las menores de edad drogadas es otro modo de ilustrar la corrupción política. Hamilton Masul, presidente de la cámara de representantes, en convivencia con Jiménez Schalkheit y con otros miembros del partido anexionistas (especialmente mujeres, representadas como viles y sumisas al extremo), mantienen drogadas a adolescentes, una de las cuales es amiga de la hijastra de Masul, para poder violarlas con comodidad. También accidentalmente Chiquitín es testigo del estupro, lo que lo convierte en blanco de los poderosos, que quieren eliminar al espectador de la escena.

El caso de las niñas sacrificadas al pastor es delirante y repulsivo. Morales, el pastor, ha convencido a su «rebaño» de que él puede acelerar la segunda venida de Cristo embarazando niñas con su miembro elefantiásico. Para ello, dispone de una serie de vírgenes apenas púberes ofrecidas por sus propios familiares a su lascivia. Entre los miembros de esta peculiar «iglesia» figuran políticos anexionistas. El ministro «convenció a sus seguidores de que Dios escogió a Puerto Rico como sede de su última aparición» (II, 31, 681-2). La violación es un ritual que se produce en serie, una tras otra, en un escenario cubierto por cortinas blancas. Se produce aquí una situación que corre al personaje principal de su molde quijotesco. Chiquitín, como su antecedente cervantino, está loco. Su locura es política, como ya se dijo y no literaria. Sin embargo, es impensable que, aunque se trate de una inversión, un personaje con visos quijotescos acepte lo que acepta Campala: sostener una de las sábanas para que el pastor realice su trabajo sin molestias. Si bien el personaje es acosado por una duda

(por primera vez se sentía cómplice de la barbarie. ¿Sería correcto lo que acababa de observar? ¿Podía estarse dando un acto de semejante obscenidad en el seno de aquella respetable institución dedicada a la adoración del Dios Único y para colmo entre hermanos en el Ideal, entre luchadores de la Estadidad?) (II, 31, 683),

resulta inverosímil que un personaje que respete el paradigma quijotesco pueda sostener esa sábana y escuchar sin inmutarse los alaridos de las niñas.

La mujer víctima de su esposo, que además es policía; las adolescentes víctimas sexuales de los políticos; las niñas, víctimas inocentes de la institución eclesial: todas las aristas están contempladas. La última es la conexión internacional: en el capítulo 34 la pareja protagonista encuentra un grupo de muchachas prisioneras. Inmediatamente, Chiquitín las cree princesas taínas y se precia de liberarlas. En realidad son mujeres dominicanas engañadas para ir en busca de trabajo a Puerto Rico, donde, víctimas de la trata, son prostituidas. En su empecinamiento, Chiquitín cree que ellas saben dónde está el Guanín sagrado. Ante el desconocimiento de las muchachas, propone la metodología que nuevamente lo aleja del modelo quijotesco y que aprendió en Vietnam: la tortura como modo de llegar a la verdad. Solo el intempestivo arribo de los mafiosos que las trafican impide el acto. Las muchachas escapan y los delincuentes las persiguen olvidando a Chiquitín y a Margaro.

Como puede verse, todos los tonos de la violencia, todos sus colores aparecen en el texto. López Bauzá no solo se hace cargo de la herencia cervantina, sino que también retoma la mirada dolorida de Luis Rafael Sánchez en *La guaracha del Macho Camacho*, su señera novela de 1976: «Impacencias y terrores a asaltos y ultrajes y secuestros y latrocinios y tiroteos y francotiradores, el menú fijo del país» (1999 [1976]: 146).

En el final, Chiquitín sube a la tarima de la plaza donde se produce la concentración política y se transforma en blanco fácil de todos: de los federales que quieren capturarlo por el tema de los desechos; de los policías, que quieren eliminarlo como testigo; de los políticos, que al ponerlo en ridículo anularán su credibilidad. Chiquitín se «suicida», acción que lo deja embadurnado en chocolate. Entonces, nuevamente el caos absoluto:

Dos helicópteros surcaban los cielos en todas direcciones como si urdieran una malla de aire sobre el poblado de Guánica. Uno de ellos pertenecía a la Policía, afanada en identificar desde el aire al autor o autores del disparo; el otro, a un canal televisivo, afanado en capturar las imágenes de histeria y pandemonio que se propagaron por las calles. (II, 40, 900)

El encuentro entre el texto cervantino y el contexto histórico-político latinoamericano tiene su expresión máxima en las palabras finales de la novela. Pasado el caos, Jiménez Schalkheit da una conferencia de prensa. En ella, amenaza veladamente al pueblo de Puerto Rico con que «el ala anexionista más fanatizada del país, la cual condenamos en los términos más enérgicos, por supuesto, está dispuesta a todo» (II, 40, 908). Las palabras finales las dice un periodista: «debemos entender de sus palabras, señor Secretario General, que *si esto han hecho los suyos en seco, nos preparemos para lo que hará en mojado...*» (II, 40, 908, destacado mío).

Las palabras del periodista pueden decodificarse de dos maneras: desde el punto de vista literario, remiten a la locura de don Quijote en el capítulo 25 de la Primera parte de la novela, el capítulo en el cual imita en Sierra Morena la locura de Amadís y de Orlando, provocadas por el desdén y la traición de sus damas. Ante la inquisición de Sancho:

Paréceme a mí [...] que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias, pero vuestra merced, ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano (I, 25, 194),

responde don Quijote: «Ahí está el punto [...] y esa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que *si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?*» (194, destacado mío).

De este modo, la novela culminaría con una reverencia al hipotexto. Pero es bastante más que esto: en la historia de Puerto Rico del siglo XIX, las primeras protestas contra el régimen colonial español estuvieron dadas por grupos masónicos que intentaron boicotear el comercio con España. Estos grupos se autodenominaron los *secos* por contraposición a la elite prohispanica y a los propios comerciantes españoles denominados los *mojados* (Lalinde Abadía, 1980)¹⁸. O sea que el final de la novela pone de

¹⁸ Afirma Edgardo Meléndez: «El apoyo por la anexión de Puerto Rico a los Estados Unidos surgió a mediados del siglo XIX como una tendencia política no organizada, la cual se manifestó en dos principales movimientos políticos criollos —el movimiento

nuevo en evidencia el viejo conflicto: naturales del país/partidarios de la potencia extranjera. Si los partidarios de Jiménez Schalkheit hacen esto *antes* de la anexión total, en *seco*, es de imaginarse lo que podrían hacer *después* de la anexión, en *mojado*. Este es el gesto más propio del escritor que relea la tradición: encontrar en la lectura del hipotexto claves para decir su presente. La superposición de secos y mojados entre la locura de amor de don Quijote y la locura de la anexión de Chiquitín es una muestra de los grados de demencia y enajenación a los que puede llevar la posición política que López Bauzá satiriza y expone en toda su crueldad.

Locura e identidad

Hablé, al comienzo de este trabajo, del gran componente de violencia de la identidad puertorriqueña. Es que, en este Puerto Rico carnavalizado que protagoniza la novela, se plantea el conflicto de las tres identidades que pugnan en la isla: la taína o boricua, soterrada; la europea, que hace del idioma castellano su bandera y la norteamericana o anexionista, superpuesta brutalmente sobre las otras dos estructuras. Este conflicto, lleno de violencia social, económica, cultural, política y jurídica, es el verdadero tema de la novela.

En el texto de Cervantes, el protagonista no duda en proclamar: «Yo sé quién soy» (I, 5, 47). Chiquitín repite textualmente estas palabras (II, 38, 852), sólo que a continuación completa: «Soy Chiquitín Campala Suárez, americano de pura cera, Mártir del Anexionismo» (852). O sea que, si Alonso Quijano descubrió al sumergirse en lo más íntimo de su persona a don Quijote de La Mancha, Pedro Campala solo encuentra un anexionista, es decir, alguien que niega su tradición y su ser en pos de una identidad artificial:

liberal/autonomista y el separatista. Los primeros buscaban un régimen liberal dentro de un esquema autonomista con España, mientras que los segundos demandaban la independencia total» (1993:18). Es decir que, desde mediados del siglo XIX, cuando surge el conflicto respecto de la separación o no de España, ya hay partidarios de la anexión con los Estados Unidos. El liberalismo representó los ideales de la elite criolla, siempre anexionista, porque tenía a los Estados Unidos como modelo. La potencia del norte siempre fue un gran socio comercial, aun desde el contrabando. Esto fortalecía la relación entre este país y la elite puertorriqueña. Existen algunos indicios de que en la década del 1860 ya existía un partido anexionista, que era visto como la salida de la colonia española. Estos liberales son los fundadores del partido Autonomista, que deviene en Partido Republicano, y es el partido político que defiende la anexión (Meléndez, 1993).

Yo ya ni pienso como puertorriqueño, ni sueño como puertorriqueño, ni me río en puertorriqueño, menos todavía como como puertorriqueño, y mis intereses no son los de este chispo de isla, sino los de la sin par nación americana, la Gran Corporación, que son los únicos intereses que valen la pena. (I, 14, 284)

A lo largo del texto la identidad de la isla se presenta como un conflicto entre las tres vertientes. Los componentes más elementales de una cultura: su música, su comida, sus símbolos se presentan en la novela como un constante tironeo. Así, los estudiantes separatistas, los mismos que luchan con chuletas contra las hamburguesas y los *hotdogs* proponen a Margaro secuestrar a Chiquitín para someterlo a una «tortura borincana» (I, 17, 359), que consistiría en hacerlo escuchar «Verde luz», el «Himno» de Lola o las canciones patrióticas de Daniel Santos y Davilita; obligarlo a oír los discursos de Albizu, darle de comer pasteles, alcapurrias, bacalaítos; darle de beber malta, obligarlo a quemar banderas norteamericanas y la tatuarle la monoestrella en la frente¹⁹.

Pero de todos estos elementos culturales en pugna, sin duda el más importante es el idioma. El conflicto idiomático de Puerto Rico fue magníficamente sintetizado por Luis Rafael Sánchez en la conferencia mencionada en la nota 14 de este trabajo. En esa ocasión, Sánchez afirmó que el idioma puertorriqueño de la vivencia es el español, mientras que el idioma puertorriqueño de la supervivencia es el inglés. Esta situación llega a su máximo grado de carnavalización, cuando el líder anexionista, cuya oralidad es replicada burlescamente en el texto, reclama a sus correligionarios: «Señores, señoras, combatientes der Idear, tenemos que instruirnos *en nuestra rengua madre*, en ra rengua inglesa, aunque no ra sepamos» (I, 5, 103, destacado mío). La locura de no manejar «nuestra lengua madre»

¹⁹ «Verde luz» es una canción de Antonio Cabán Vale, cantor popular puertorriqueño, que elogia la belleza de su nación. El «Himno» de Lola es poema que escribió Dolores Rodríguez de Astullido y Ponce de León en 1868, luego musicalizado. Es considerado el himno de Puerto Rico, ya que su letra insta a la liberación de la isla del dominio español. Daniel Santos es un músico y compositor puertorriqueño que se hizo famoso mundialmente con el grupo «La Sonora Matancera». «Davilita» es Pedro Ortiz Dávila, cantante puertorriqueño que fue el primero en grabar «Lamento borincano». Pedro Albizu Campos (1891-1965), «el último libertador de América» fue un líder independentista de Puerto Rico que sufrió cárcel y torturas en los Estados Unidos por sus ideales.

es sintetizada y replicada en Chiquitín, quien se niega a sí mismo como enunciador, cuando afirma: «Soy gringo, como se refieren a nosotros los parias de este país» (I, 13, 255).

En este preciso punto radican la esencia y la debilidad del personaje: en su identidad no resuelta. Aquí es, como ya se dijo, donde se establece la mayor distancia con el personaje base. Don Quijote jamás pierde su esencia porque siempre sabe quién es: loco, el Caballero de la Triste Figura; cuerdo, Alonso Quijano, el bueno. Chiquitín es una impostura, una máscara más en el carnaval en el que danza: «Yo he logrado desintoxicarme de prácticamente todos los aspectos de mi anterior puertorriqueñidad» (I, 13, 255). En Barataria, lo sabía Cervantes, no hay espacio para las quijotadas. El Quijote de López Bauzá es grotesco, servil y hasta cruel. Sólo el recurso de la ironía permite percibir la distancia ideológica entre López Bauzá y su personaje²⁰.

La identidad no resuelta de Chiquitín y la identidad no resuelta de Puerto Rico solo pueden leerse desde la violencia y la degradación. Ningún Sancho emerge de esta Barataria con su identidad recuperada. De modo tal que, enfrentados a la última de las cuestiones que generan este trabajo, ¿por qué, para representar la identidad puertorriqueña se elige precisamente el episodio cervantino de Barataria?, la respuesta es, al tiempo que literaria, política. Buscar la palabra ínsula en el diccionario de la Real Academia Española, palabra «acoplada» al nombre *Barataria* desde hace cuatro siglos, es encontrar este significado: «Lugar pequeño o gobierno de poca entidad, a semejanza del encomendado a Sancho en el *Quijote*». De este modo, para bucear en la identidad fracturada, «de poca entidad» de Puerto Rico, que Antonio Pedreira había atribuido, entre otras cosas, a la insularidad, López Bauzá recurre a Barataria, la ínsula modélica. El clásico resulta lo suficientemente elástico y productivo como para proporcionarle el paradigma literario que le permite representar, desde la hipérbole, la violencia represiva de su circunstancia política.

²⁰ Según Sofía Cardona (2014), en esta ironía también opera otro hipotexto clásico, en este caso de la literatura norteamericana: *La conjura de los necios*, de John Kennedy Toole (1992 [1980]). La insensibilidad y los desvaríos del personaje, lo disparatado de las situaciones y la multiplicidad de las aventuras permiten la relación. En *La conjura...* se insiste varias veces en que, tanto el protagonista, Ignatius Reilly, como los otros personajes se comportan como si vivieran en un «martes de carnaval» (1992 [1980]: 240, 245, 316). Afirma Cardona: «Toole opta por potenciar la ironía hasta llevarla a un amargo desencanto, acaso similar al que lo arrastró a él mismo hasta el suicidio».

OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza. Disponible en <https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>, 2003.
- Cardona, Sofía. «Atrapada en *Barataria*». <http://www.80grados.net/atrapada-en-barataria/>, 2014.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Edición y notas: Celina S. de Cortazar e Isaías Lerner. Prólogo de Marcos Morínigo. Buenos Aires: Eudeba, 1969.
- Gautier Benítez, José. «Puerto Rico». Disponible en <http://www.los-poetas.com/k/gautier1.htm#PUERTO%20RICO>
- Hutcheon, Linda. «Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». Jitrik, Noé y Linda Hutcheon. *Para leer la parodia*. Buenos Aires: UBA, Facultad Filosofía y Letras; 2006.
- Janín, Érica. «‘Ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar todo un reino’: un acercamiento a la constitución ambigua de Sancho Panza». Juan Diego Vila (coord.). *El ‘Quijote’ desde su contexto cultural*. Buenos Aires: Eudeba, 2013.
- Kennedy Toole, John. *La conjura de los necios*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- Kohan, Martín. «Las fronteras de la muerte». Martín Kohan y Alejandra Laera (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Lalinde Abadía, Jesús. *La administración española en el siglo XIX puertorriqueño*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1980.
- López, Bauzá, Juan. *Barataria*. Tomos 1 y 2. San Juan: Libros Ac., 2012.
- López Bauzá, Juan. «Mensaje leído en recibimiento del premio Las Américas por la novela *Barataria*». <http://www.betalocal.org/publicaciones/eldiario/21Oct-2013OUT.pdf>, 2013.
- Pedreira, Antonio. *Insularismo*. Disponible en https://archive.org/stream/Insularismo/Insularismo_djvu.txt, 1934.

Pérez Ortiz, Melanie (2012). «Apuesta a la novela: *Barataria*, literatura y sátira». <http://www.80grados.net/una-apuesta-a-la-novela-barataria-literatura-y-satira/>, 2012.

Sánchez, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1999.

Vila, Juan Diego. «El *Quijote* como texto político, don Quijote en la arena política». Romanos, Melchora, Juan Diego Vila y Nora González. *Lecturas de El 'Quijote': investigaciones, debates y homenajes*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2005.