

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA



Tesis de grado

*EL OTRO GALLO* DE JORGE SUÁREZ. GUÍA DE LECTURA

Postulante: Lucía Mayorga Garrido Cortés

Tutora: Dra. Ximena Soruco Sologuren

LA PAZ - BOLIVIA

Diciembre, 2020

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
CARRERA DE LITERATURA

Tesis de grado

*EL OTRO GALLO* DE JORGE SUÁREZ. GUÍA DE LECTURA

Postulante: Lucía Mayorga Garrido Cortés

Tutora: Dra. Ximena Soruco Sologuren

Nota numeral:

Nota literal:

Director de la Carrera de Literatura: Marcelo Villena Alvarado

Tribunal: Mauricio Souza Crespo y Gilmar Gonzáles Salinas



Luis Padilla Sibauti, el hijo de la gelatinera, es también el Bandido de la Sierra Negra que arremete en contra de los carabineros por sus injusticias. Esta identidad la adquiere cuando relata sus aventuras ficticias a Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo. Todas las tardes, los personajes se reúnen en la Cabaña —donde Benicia prepara y sirve el culipi— para olvidar por un momento sus penas. De esto trata, a grandes rasgos, el objeto de esta guía de lectura: *El otro gallo*, una *nouvelle* escrita por Jorge Suárez, en 1982. El contenido de este trabajo está destinado a cualquier persona interesada en la lectura de obras literarias, sin necesidad de que cuente con conocimientos especializados en literatura. Con él se pretende, justamente, guiar al lector en la comprensión y el análisis de *El otro gallo*, a la vez que lo aproxima a las nociones básicas de la literatura.

## Índice

Presentación .....	7
<i>El otro gallo</i> (incluye notas aclaratorias) .....	9
PRIMERA PARTE. Antes del análisis de <i>El otro gallo</i> .....	62
Breve biografía de Jorge Suárez .....	63
• De refilón por la política .....	64
• De lleno en la literatura .....	65
• El gran maestro oral .....	66
Localización geográfica y contexto histórico en <i>El otro gallo</i> .....	68
• Pueblo chico .....	68
• El Gran Cine Victoria .....	71
• Santa Cruz a las puertas del desarrollo.....	72
• Los carabineros .....	74
• La revolución nacionalista de 1952 .....	74
<i>El otro gallo</i> en la historia de la literatura en Bolivia .....	77
• Renovación de la literatura boliviana .....	77
• Literatura metaficcional .....	78
• Literatura urbana .....	79
• Historia y literatura .....	80
• Breve repaso de lo escrito sobre <i>El otro gallo</i> .....	81

¿Cuento, <i>nouvelle</i> o novela? Sobre el género de <i>El otro gallo</i> .....	83
SEGUNDA PARTE. Análisis de <i>El otro gallo</i> .....	87
El relato .....	88
• <i>El otro gallo</i> , metadieético y metaficcional .....	89
• La ficción .....	92
El héroe .....	97
• Un personaje hecho de palabras .....	97
• Un personaje inspirado en películas.....	98
• Un personaje motivado por la venganza .....	100
• Bandido de la Sierra Negra, héroe rebelde .....	101
• Un héroe entre la tradición y el progreso.....	103
El lector .....	105
• El pacto ficcional .....	106
• El papel del lector .....	107
• Distintos lectores .....	109
El narrador .....	117
• El narrador de <i>El otro gallo</i> .....	117
• Personaje-narrador .....	118
• Narrador oral.....	119
• El repertorio del Bandido de la Sierra Negra .....	123

El lenguaje .....	126
• El ritmo .....	127
• Figuras literarias .....	128
• Registro oral .....	131
• Humor .....	132
Bibliografía de consulta .....	135
Bibliografía citada .....	138

## Presentación

Esta tesis es una guía de lectura dedicada a *El otro gallo*, escrito por Jorge Suárez en 1982. Esta obra es una de las más importantes de la literatura boliviana; no por menos fue seleccionada para ser parte de la Colección 15 Novelas Fundamentales de Bolivia (2012). Ya sea por la maestría con que el autor trabaja el lenguaje o su carácter autorreferencial, que nos acerca a una reflexión sobre la literatura, *El otro gallo* merece ser leído con detalle. El propósito principal de lo que se leerá en las siguientes páginas es orientar al lector en la comprensión y análisis de esta obra. Sin embargo, la intención es también ofrecerle la posibilidad de disfrutar la literatura, aproximándolo a las nociones básicas de este arte.

El libro está dirigido a personas que no requieren tener conocimientos especializados de literatura, sino simplemente sentirse motivados por la lectura de obras literarias. Puede ser provechosa para aquellos curiosos que no se contentan con entender de qué va la historia que se narra y les interesa ir más allá: examinar el texto, comprender los elementos que lo componen y explorar los temas que trata.

“Leer” proviene de la palabra latina *legere*, que significa “escoger”. Cada lector, diremos entonces, escoge su propio camino de lectura. Para orientar este recorrido, se proponen las siguientes fases de lectura: una que consiste en comprender la obra literaria y, la otra, en analizarla. De esta manera, se incluye *El otro gallo* con notas aclaratorias<sup>1</sup>, y después se proporciona información que puede enriquecer la lectura comprensiva, seguido del análisis de algunas temáticas presentes en ella.

Se debe tomar en cuenta que esta es solamente una guía, no constituye una lectura final ni tampoco es el único camino por el cual el lector puede andar. Las reflexiones que aparecen en ella son parciales, no definitivas; uno puede no estar de acuerdo con algunas e, incluso, sugerimos que se propongan nuevas.

---

<sup>1</sup> La versión de *El otro gallo* incluida en esta tesis es la publicada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, en *Obra reunida* de Jorge Suárez.



La PRIMERA PARTE de la guía está compuesta por cinco secciones: “Jorge Suárez, breve biografía”, un esbozo de la vida del autor, que se centra sobre todo en lo concerniente a su producción literaria; “Localización geográfica y contexto histórico de la obra”; “*El otro gallo* en la historia de la literatura en Bolivia”, que expone acerca de la relevancia de esta en el contexto literario del país; y finalmente “¿Cuento, *nouvelle* o novela?”, una reflexión acerca del género al que esta obra pertenece. Al ser metaficcional (aspecto que comprenderemos a mayor detalle durante el análisis de esta obra), *El otro gallo* permite reflexionar acerca de ciertas nociones de la literatura y cómo esta funciona. El lector podrá, entonces, descubrir no sólo los mecanismos propios de la literatura, sino además indagar sobre su propia experiencia de lectura. Es por esto que para la última parte de esta guía se han elegido aquellos elementos que aparecen en *El otro gallo* y que, al mismo tiempo, componen el fenómeno literario: “El relato”, “El héroe”, “El lector”, “El narrador” y “El lenguaje”.

### **Para tener en cuenta**

A lo largo de la guía veremos que todas las referencias bibliográficas de las citas de *El otro gallo* tienen la siguiente estructura: “Benicia comprendió que había construido su cabaña sobre el ala de un pájaro” (EOG: 44).

Las notas al pie de página, señaladas con números, generalmente indican al lector la parte de la misma guía que puede volver a consultar para precisar ciertos puntos del análisis. Las notas al costado cumplen con diferentes funciones que explicamos a continuación:

**¡Precaución!** Contienen información importante para no cometer errores al momento de leer o analizar la obra literaria.

**Algo más...** Amplían el asunto que se está abordando con ejemplos de otros textos, datos curiosos o citas de diversos escritores, críticos o teóricos literarios.

**En *El otro gallo*...** Aportan al análisis de ciertos elementos o temas de la obra a partir de ejemplos que se encuentran en ella.

Finalmente, los recuadros pueden dar información acerca de una obra literaria a la que la guía recurre. Aquellos que tienen la caricatura de Jorge Suárez en un extremo contienen citas del autor relacionadas al tema que se está abordando.

Con todas estas aclaraciones y recomendaciones, ¡el lector puede comenzar!

**Jorge Suárez**

# **El otro gallo**

Porque la vida, dijo el Bandido, está hecha de imaginaciones. Y las imaginaciones, de charla.

Viva charla es el entrevero de los tordos, los pájaros más chismosos del monte. Son tan charladores los loros que se roban, sin pagar derecho de autor, todos los sonidos de la selva. Charla también el parloteo de los monos cuando escandalizan la fronda al exaltar sin recato, y hasta con obscenos gestos, la inocencia de los frutos. Bronca charla el estruendo de los relámpagos, al conjeturar los horizontes la proximidad de la tormenta. El entremezclado color de los crepúsculos, en los límites del cielo con la tierra, es charla entre Dios y el Diablo. Y de todas estas cosas, dijo el Bandido, está hecha la vida. Como la muerte. Había que sentir a los **suchas**, hundidos en la inmensidad azul, festejando en su idioma, con gritos que para ellos son júbilo y para nosotros espanto, la podredumbre de los cadáveres.

Los buitres, llamados **suchas** en el oriente boliviano, son aves negras que se alimentan de carroña. Tienen el cuello y la cabeza sin plumaje, lo cual les permite alcanzar con el pico lugares de difícil acceso (Coimbra, 1992).

¿Desde qué lejanos tiempos los tajibos están ahí, cuajados de flor, alumbrando la selva? Sin los ojos de la ilusión, los tajibos no serían diferentes de los otros árboles. Pues, cuando son carmesí, trasladan al cielo, para que los santos miren la sangre de una doncella que murió bajo sus ramas, violada y asesinada por un **carabinero**. Si son dorados, advierten que el oro de los ricos regresará un día a las playas de donde fue sacado por las manos de la codicia, para chispear de nuevo con el sol. Tajibos hay de todos los colores, según el color que los macheteros van soñando al abrir la senda. Lila, como los bonetes de los obispos, para que Dios nos libre de ellos. También hay, dijo el Bandido, tajibos negros: son las suegras que se mueren de pasmo cuando se enteran del rapto de sus hijas. Esos tajibos sólo pueden ser vistos por quienes cometieron tal daño. Él vio uno cuando se fugó con la Botón. Y dejó de verlo cuando la Botón se fugó, más tarde, con su dentista.

A lo largo del relato aparece la figura del **carabinero**, un tipo de funcionario del orden público que estuvo vigente en Bolivia de 1927 a 1962. Los carabineros eran los uniformados encargados de mantener el orden y velar por la seguridad pública, mientras que los policías eran los civiles que obraban de detectives e investigadores.

Pasa lo mismo con la tertulia. Sus asuntos, como los tajibos, están escondidos desde tiempos sin fondo en la maraña de las palabras. El machetero que abre una senda sabe que su machete lo está conduciendo a un tajibo; pero ignora en qué momento el azar de la búsqueda le abrirá la puerta del milagro. En la conversación había que abrirse paso a través de las palabras como a través del monte, hasta que de la rutinaria maleza surgiera un tema, como una lagartija fugaz que luego, con otras palabras, podía transformarse en un silencioso puma deslizándose en la oscuridad de la selva o en una rugiente boa enroscada en el tronco de un árbol.

Puestos ya frente a la mesa y escanciada sin mayor ceremonia la primera ronda de **culipi**, cualquier frase dicha al azar servía para entretejer los hilos de la tarde, enlazarlos trivialmente con la inminencia de la noche y, a veces, prolongar su textura hasta el alba.

—Al llegar a la Cabaña, lo vide a su caballo ramoneando los cercos.

—Pasto inglés, don Carmelo. Sepa usted que mi caballo es noble.

—Será que en la oscurana no le vi la nobleza.

Y así como jugando, como intercambiando **vejigas** de color, porque la vida es eso, banal cotorreo cuya magia no está simplemente en las palabras, sino en el modo en que se las dice —y cuanto más se alejan de la realidad y más se aproximan a la ilusión adquieren más sentido—, comenzaba la tertulia. Benicia se dejaba arrastrar fácilmente por el falaz embrujo. Don Carmelo, pendular y burlón, se movía en los dos ámbitos, acicateando la elocuencia del Bandido. El profesor Saucedo, juicioso a ultranza, caminaba sobre un sólido terreno de realidades, pero de realidades impregnadas de fantasía; tal era el precio que debía pagar mercedamente por su tozudez razonante.

—He sabido que al pasto inglés se lo debe regar mucho —acotaba, por ejemplo, con solemne ingenuidad.

—Con whisky, profesor, con whisky —le respondía en el acto el Bandido.

La palabra **culipi** viene de la contracción de “culo’e perro” (culo de perro). Es el nombre de una bebida típica del oriente boliviano. Se trata de un licor fuerte preparado con una parte de alcohol y otra de agua, al que se agrega algunas gotas de biter u hojas de limón. Se acostumbra quemar un poco el alcohol y airear la bebida.

Antes, los globos de goma con los que jugaban los niños o se decoraban las fiestas eran llamadas **vejigas**, por su parecido a las vejigas de cuero de vaca que se usaban para cargar agua.

(Coimbra, 1992)

El secreto estaba en cómo arribar, casualmente, al momento en que el Bandido, por el azar de la plática, revelaba su segunda identidad:

—¡Palabra de Luis Padilla! —solía exclamar, extendiendo la mano derecha.

—¿Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra? —preguntaba don Carmelo, fingiendo sorpresa.

—El mismo que viste y calza: Luis Padilla Sibauti, ¡el Bandido de la Sierra Negra! —le respondía el Bandido.

Y enumeraba a continuación, recitando, sus temibles atributos:

¡Pistolón, para los atrevidos!

¡Puñal, por si me pica la espalda!

¡Sombbrero, para saludar a las peladas de quince!

¡Flameador pañuelito, para que nadie se haga ilusiones conmigo!

Según Luis H. Antezana, puede que el *flameador pañuelito* venga del famoso corrido mexicano “Gabino Barrera” (2011: 344). Sin embargo, el protagonista de la película silente *El bandido de la sierra* (Fernández Ardavín, 1927), aunque no rojo, también lleva un pañuelo atado al cuello. Igualmente, encontramos este distintivo en el legendario Lampião, el más conocido *cangaço* del desierto brasileiro. En 1964 se estrena la película *Lampião*, el rey del *cangaço* que relata la vida de este personaje, un bandolero que obraba fuera de la ley en favor de los más pobres.

Gabino Barrera no entendía razones  
andando en la borrachera  
cargaba pistola con seis cargadores  
le daba gusto a cualquiera.  
Usaba el bigote en cuadro abultado  
un paño al cuello enredado  
calzones de mata, chamarra de cuero  
traía colteado el sombrero [...].

(Cordero, 1964)

¡Las **Botas de Giuseppe!**

¡Y un **reloj Omega** para saber, exactamente, a qué hora mato un carabiniero!

Los dos hombres, puestos de pie, se daban un caluroso apretón de manos y el Bandido podía contar su historia.

**Giuseppe** (léase en vez de Giuseppe) Garibaldi fue el gran héroe popular de la independencia de Italia. En 1862, al intentar tomar Roma para convertirla en capital del nuevo Estado italiano, fue herido en un pie y arrestado. Aún se conserva la famosa bota que tiene el orificio por donde penetró la bala. En la película *Viva l'Italia!*, dirigida por Roberto Rosellini en 1961, se relatan sus andanzas.

**Omega** es una marca muy popular de relojes, que aparece en 1895. Esta puede ser una referencia a los relojes de las películas de James Bond. En *Live and let die* (1973) el reloj que usa el agente 007 tiene una cuchilla giratoria con la que corta las cuerdas que atan sus manos y un imán con el que baja el cierre para desvestirse a su amante.



Bota de Giuseppe Garibaldi,  
Museo Central del Risorgimento.

Al ventear el culipi, Benicia había recordado esa mañana el modo en que el Bandido traía la conversación a sus terrenos; la olímpica desfachatez con que, a veces, se tomaba el culipi del profesor Saucedo y la forma sutil con que introdujo, desde el primer día, la cuestión de los carabineros, como quien trata de un asunto familiar y no necesita perderse en detalles. Aprovechando una pausa del diálogo, se persignó misteriosamente y lanzó esta pregunta:

—¿Será que tienen alma?

—¿Quiénes? —cayó en la trampa don Carmelo.

—Los carabineros.

—¿Los carabineros?

—¡Los carabineros!

El profesor Saucedo, cuyas sabidurías contaban casi siempre con la credulidad de Benicia, sostuvo que sí, que todos los mortales, inclusive los carabineros, tenían alma y que las almas, según las circunstancias de la muerte, podían irse al cielo o al infierno. Sí, cuando los prójimos tenían tiempo de arrepentirse de sus pecados. Y no, cuando morían, por ejemplo, de **mala muerte**.

—Yo creo que éste —retomó el Bandido el hilo de la conversación— se fue derechingo al infierno.

“Morir de mala muerte” quiere decir morir de forma inesperada y absurda. Así lo explica el escritor Luis Manuel Ruiz: aquellos a los que “la vida se les escapó por un inoportuno trozo de carne mal masticado, el peldaño de una escalera que no se encontraba allí cuando el pie lo reclamaba o un infarto sobre la almohada errónea. La mala vida es triste; la mala muerte es atroz” (2009). Tenemos el ejemplo de Tales de Mileto que, ya viejo y cansado, muere agobiado entre el gentío reunido para presenciar una competencia de gimnasia.



Del fondo del monte se sintió llegar, anunciado por el crujido de sus ruedas, el carretón de un **camba**. De pronto, un carabinero, que se había escondido entre los matorrales de la playa del Piraí, saltó al medio de la senda, pito en boca.

“Soooo.... Soooo.....”. Detuvo el **camba** la marcha de su carretón.

El carabinero revisó el carretón como si se hubiera tratado de un jeep. Tal si hubieran sido frenos, les miró a los bueyes las pezuñas. Ponderó con distraída atención el cargamento de guineos que repletaba la carroza. Tomó debida cuenta del yugo de la yunta. Acabada la inspección, boleta en mano, le exigió al **camba** la placa del carretón y el permiso para conducirlo.

—Oiga —le respondió cachazudamente el campesino—, mis bueyes no funcionan con gasolina.

Y como el carabinero intentó decomisarle los guineos, el pobre **camba** no tuvo más remedio que matarlo.

—¿Y quién era ese **camba**? —preguntó don Carmelo, entrando en el juego.

—Quién iba a ser, un servidor de usted. Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra —que se disfrazó ese día de carretero, pues ya tenía referencias de los abusos del finado y no hizo otra cosa que imponer justicia.

No se sabe con certeza la procedencia de la palabra **camba**, existen sin embargo algunas teorías. El escritor Ramón Rocha Monroy encuentra que puede derivar del guaraní *kambá* que significa “persona de raza negra”, o puede que haya llegado en los barcos de esclavos desde Angola, donde “**camba**” quiere decir “amigo” (2008). De cualquier forma, esta palabra se usa para referirse al indígena del oriente boliviano, muchas veces de forma despectiva.

En la ilusión cabe todo, menos esas tristes verdades que arrastramos por la vida como implacables sombras. Así, al profesor Saucedo, a pesar de estar ahí vigilándole día y noche, no se le mencionaba la soledad de su hija. Ni a don Carmelo sus relaciones con la Palmareña. Ni a Benicia su pasado. Ni al Bandido, finalmente, los desvelos de su madre, la gelatinera del mercado. Y, mucho menos, la cuestión de su padre.

—¿Quién pare a los duendes? —preguntó, cierta noche, el Bandido.

El profesor Saucedo, que había heredado de su oficio de maestro una severa sujeción al texto muerto de los libros, negó simplemente su existencia, pero fue tal el testimonio que aportó Benicia sobre la veracidad de los duendes —al punto que esa misma semana un duende le había roto una tinaja— que hubo de retirar sus reparos. Don Carmelo, que esa noche debía continuar viaje a su estancia, no se atrevió a sembrar dudas sobre el tema, temeroso tal vez de que en esas solitarias y tenebrosas sendas, sólo transitadas por jinetes y yuntas, se encontrara con uno.

—La oscuridad pare a los duendes —se respondió a sí mismo el Bandido.

Al crecer la alborada, que filtraba fulgurantes añiles por el entramado del techo, sobrevénía la fiesta coral, ese parlanchín estruendo de pájaros que anunciaba, cada mañana, la reaparición del Bandido. Sin el Bandido, la Cabaña, su cabaña —pensó Benicia—, no sería diferente de cualquier otra choza de **motacú**: un punto oscuro del planeta, una brizna del universo.

La mujer venteaba el culipi. Dejaba chorrear la mezcla desde lo alto de un cucharón y soñaba en las alas de los ángeles, entretejidas en el bastidor del cielo como un **urupé** de oro para cernir las cataratas del Paraíso y dejar que la lluvia descendiera a la tierra en largos y frescos hilos que se reagrupaban después en la profundidad del aljibe. La lluvia, que venida del cielo y trasegada al **aljibe** por el doble alar de su cabaña, que vertida en un tacho y profanada con alcohol, se había convertido en culipi. Benicia, autora del sacrilegio, pensaba en el Bandido y en el misterio del culipi, donde se mezclaban por igual la santidad de Dios y la perversidad del Diablo, que subía su alcohol a través de los cañaverales, siempre furiosos, alzando al cielo los agresivos sables de sus hojas y alargando, por las profundidades de la tierra hacia el infierno, sedientas raicillas que se empapaban de la saliva de Satanás. Por eso, una vez hecha la mezcla, mitad y mitad, con agua y alcohol, había que incendiarla con un fósforo y dejar que el mal espíritu del Diablo se consumiera en la breve y voraz llamarada que saltaba del tacho.

Apagado el fuego, Benicia dejaba chorrear el culipi desde lo alto del cucharón y le añadía, finalmente, un chorrito de **amargo Angostura**, para que se le borrara del todo cualquier mala referencia que le hubiera quedado de su antigua reputación.

El **motacú** (del chiquitano *o-motaquish*) es una especie de palma solitaria de la Amazonía, cuyas hojas se usan para cubrir techos, tejer esteras, paredes, puertas y cestos, además provee aceite y sus frutos son comestibles (Coimbra, 1992).

El **urupé** (del guaraní *irupé* y del guarayo *urumpe* o *uñupe*) es un cedazo circular tejido con tiras de hojas de palmeta que sirve para cernir harina o extraer el suero de la leche (*ibid.*).

Por la tarde, a las cuatro, se abría la Cabaña. A esa hora, como respondiendo a un mismo aviso, rumorosos enjambres de mosquitos, que se habían replegado al fresco amparo de los cercos, salían otra vez de ronda y el profesor Saucedo aparecía en el sombreado portón de su casa. Benicia, plantada en medio de la calle, miraba en dirección del cine Victoria por donde se aproximaba, dando vuelta la esquina, el Bandido. Casi al mismo tiempo irrumpía, desde el taller de la Palmareña, la veloz y mínima locomotora de una máquina de coser.

Y empezaba la farsa:

—Buenas, Bandido.

—Buenas, Benicia.

—Yo me dije, cuando lo veía venir por esos horcones, si sería usted o quién sería.

—Eso es porque le anda fallando la visión y no puede ver mis pistolones, chispeando con este solazo.

—Sus pistolones no, Bandido, pero puedo escuchar sus disparos.

—Y a cada disparo...

—¡Un carabinero muerto!

Acto seguido, el Bandido se acomodaba el **jipijapa**, poniéndolo de lado; a la panameña, como solía decir. Luego, con estudiado gesto, sacaba a lucir su pañuelito. De un rápido vistazo al sesgo de sus botas tomaba cuenta de sus puñales, pues de sus pistolones,

**Amargo Angostura** es una marca popular de una bebida de genciana con hierbas, semillas y especias aromáticas.

Un **jipijapa** es un sombrero de ala ancha tejido con paja de toquilla (*ibid.*).

siempre al cinto, no necesitaba cuidarse: jamás nadie se habría atrevido a tocarlos, ni siquiera a mirarlos. Consultaba, por último, su invisible reloj Omega, mientras que su caballo, resoplante y nervioso, daba contra los verdes cercos la sensación de un brochazo blanco, más bien de una nube que hubiera descendido sobre la calle y que quisiera partir, ya, en pos de más carabineros.

Ahí estaba el Bandido, puntual, como todos los días, y Benicia con una ingrata misión: expresarle el enojo de don Carmelo por su atrevimiento de la última noche, cuando contó la historia de la Palmareña.

Para el Bandido, Benicia era aquella peladinga que conoció, se dijera que ayer mismo, en la Plaza de Santa Cruz. Y el Bandido para Benicia, en su ilusionada memoria de hoy, aquel temible bandolero que se le acercó un día y le dijo: “Pensé que eran mariposas y resultaron ser flores”, refiriéndose al estampado de su falda.

Es cierto que, a partir de algunos datos, como farolillos de papel sobre un patio iluminado, se podía reconstruir un distante escenario, cuya clave final, disimulada en el follaje de un **cupesí** corpulento, estaba en tres o cuatro parlantes que realzaban alegremente cada anochecer. De aquel tiempo, diríase que de bullicioso derroche, se llegaba a otro, de taciturna sordidez, con esteras desenrollándose sobre la apisonada tierra de un cuarto en la **Máquina Vieja**, ya sin música ni sorpresas. Es posible que entonces, el Bandido y Benicia, como entre los pasadizos de un arrasado laberinto, hubiesen tenido algún encuentro. Sin embargo, cada uno siguió caminando por su propia calle, hasta que un día cualquiera, vencida por la gordura y por los años, la mujer clavó cuatro palos en un lote baldío y levantó la Cabaña.

Si a estos datos se añaden los que pudieran corresponder, en agudo contraste, a un lujoso patio de cerámica brasileña con mesas de cristal y sillones de mimbre, más, en otro ámbito, una monótona pizarra repitiéndose, año tras año, con las mismas palabras y

El **cupesí** (del chiquitano *cupesich*) es un algarrobo. Sus vainas secas y molidas sirven como harina comestible. Los primeros conquistadores españoles se alimentaban con ella haciendo pan, al que le pusieron el nombre de San Juan (*ibid.*).

**Máquina Vieja** es el nombre del barrio ubicado el Oeste de la ciudad de Santa Cruz, entre el primero y segundo anillos. Llamado así porque en los años cuarenta un checoslovaco, dueño de una quinta en la zona, instaló una máquina peladora de arroz o un generador de energía —no se sabe con certeza cuál— que nunca funcionó. En la misma época, se repartió el terreno entre los lisiados de la Guerra del Chaco y, en la cancha del distrito, nació el club de fútbol Destroyers (*El Día*, 2014).

los mismos números, se concluye que entre don Carmelo y el profesor Saucedo, los otros dos contertulios de la Cabaña, tampoco hubo más nexos que aquel que de improviso surge en las calles de Santa Cruz y hace que dos desconocidos se saluden cortésmente, sin que este saludo signifique otra cosa que eso: un acto de la tradición, una vieja costumbre que empezó a perderse cuando el camino asfaltado irrumpió desde Cochabamba y comenzó a construirse el [Ingenio Azucarero de Guabirá](#).

Cuando Benicia, machete en mano, llegó al lote donde erigió su cabaña y empezó a desmontarlo; cuando clavó, con la ayuda de un mozo, cuatro largos puntales destinados al techo y trenzó encaños para embarrar tabiques; cuando el motacú vistió los tijerales del doble alar y, tras el vano de la puerta donde colgó una estera, instaló una mesa con dos bancos, levantó, sin saberlo, el santuario que habría de acoger más tarde al Bandido.

El [Ingenio Azucarero de Guabirá](#) se inauguró en 1953, durante el gobierno de Víctor Paz Estenssoro, del partido político denominado Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).

Sin embargo, el primero en llegar a la Cabaña fue el profesor Saucedo, que vivía en frente, en la única casa que ostentaba, en ese tramo de la calle, un sombreado corredor con horcones de **cuchi**. La solterona hija del profesor, que observó los afanes de Benicia, tuvo un mal presentimiento. “Esa mujer, se dijo, puede atrapar a mi padre”, lo cual, en efecto, sucedió. Lo atrapó, pero no del modo que presumió la hija, sino simplemente por el gazzate. Cada tarde, al salir de sus fragorosas siestas, el profesor Saucedo se iba de gira por los bares del contorno. Con la inauguración de la Cabaña, el culipi llegó a la puerta de su casa.

El **cuchi** (del chiquitano *o-quichisic*) es un árbol cuya madera es dura y nunca se pudre (Coimbra, 1992).



Cansado de correr dados sobre los tapetes del Club Social, don Carmelo se iba de regreso a su estancia, al lento paso de su cabalgadura. Antes de abandonar la ciudad, se detenía religiosamente en el taller de la Palmareña, cuya máquina de coser dejaba entonces de atronar la calle. Mientras don Carmelo hacía lo suyo, su caballo merendaba con filosófica tranquilidad los ralos pastos que crecían junto a los cercos.

El lote de Benicia presentaba, al hambriento ojo del animal, un apetitoso verdor. Y allí se encaminó, de bocado en bocado, traspuso el cerco y se internó en la hierba. Al salir del taller, don Carmelo se encontró con Benicia que lo estaba esperando, brazos en jarras, sonriente.

—Tranquilo, don Este. Ahí está su caballo —señaló el lote.

Don Carmelo se sacó el sombrero.

—Será que el pasto es gratis. Sepa usted que a ese caballo me lo cobré por deudas de un camba pícaro.

—Y yo que pensaba quedármelo por cuenta del culipi que se va a tomar usted ahora mismo: ¡para reponer fuerzas!

Este o Esta (del habla popular) son pronombres que reemplazan al nombre propio cuando no se lo conoce o se lo ha olvidado (*ibid.*).

El último en llegar a la Cabaña fue el Bandido. El día que lo hizo —según su imaginaria versión del acontecimiento—, estaba en Santa Cruz de incógnito, pues los carabineros, que habían olfateado su trilla, le obligaron a desprenderse de sus abigarrados atuendos de vestir y sus efectos de matar. Redujo, asimismo, sus voladores mostachos a la prudente dimensión de un bigote común y asumió su personalidad de Luis Padilla Sibauti. Se fue, como era su costumbre, al cine Victoria. Frente a la boletería, le asaltó el tigre de la sed. Y entre departir con [Jorge Negrete](#), con lo mucho que le gustaban los corridos mexicanos, o tomarse un culipi, se decidió por el culipi.

[Jorge Negrete](#) fue un actor y cantante de la Época de Oro del cine mexicano, entre sus películas más populares están *Juntos pero no revueltos* (1939) y *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941). Además fue dirigente sindical de la Asociación Nacional de Actores, defendiendo a su gremio de la voracidad de los productores y los bajos salarios, y de la explotación en cabarets, carpas y teatros de arrabal (ANDA).

Según la estricta verdad de los hechos, el Bandido, que vivía a la vuelta del cine Victoria, en la calle Sucre, salió en verdad de su casa con dirección al cine; consultó la cartelera que anunciaba efectivamente a Jorge Negrete, se acercó a la boletería, metió la mano al bolsillo ¡y no compró el boleto! Detrás de la ventanilla estaba el administrador del cine, su mortal enemigo desde los lejanos miedos que abrogaron su infancia hasta la secreta rebelión que había tramado, silenciosamente, entre película y película. Para que el guion fuese completo y su vengadora irrupción en los escenarios de la vida tuviera también algún sentido, hizo del sujeto la representación del mal, puesto que él encarnaba, según sus conveniencias, al bien.

Auténtica culpable de sus malas relaciones con el administrador del cine fue, en la realidad de los hechos, una mariposa nocturna que se coló sin pagar boleto por las corroídas mallas de alambre que rodeaban la sala y se posó, en el telón, sobre un ojo de

**Libertad Lamarque.** El Bandido que, para entonces, había traspuesto con sus imaginaciones el portón de la timidez, se puso de pie y demandó a gritos que se encendieran las luces. A su entender, la actriz había quedado ciega y podía sufrir un fatal traspie si, al concluir el tango, tal cual lo imponían los buenos modales, avanzaba hacia el público para agradecer los aplausos: ¡Cómo saber sobre qué ojo de la actriz se había posado el intruso mariposón: si en el ojo que sí o en el ojo que no, tan perfecto que nadie podía saber, finalmente, cuál era el verdadero!

De manera que ese día, el día en que llegó a la Cabaña, el Bandido optó por el culipi no tanto porque Jorge Negrete no le convenciera, sino porque sus relaciones con el administrador del cine estaban rotas desde mucho tiempo atrás. Merodeó largo rato frente a las carteleras, hizo como si estuviera a punto de acabar con el pleito mediante sus pistolones, pero como estaba desarmado, según su imaginaria versión del suceso, se fue de largo por la calle Quijarro hasta tropezar, casualmente, con la Cabaña.

**Libertad Lamarque** fue una de las grandes voces del tango en Argentina y una de las estrellas de la Época de Oro del cine mexicano. Se sabe que, durante el redaje de una película, tuvo un altercado con Eva Perón, motivo por el que marchó exiliada hacia México. Circulaba el falso rumor de que el ojo que supuestamente tenía desviado era de vidrio.

Debe advertirse que Benicia no recibió con agrado, en el primer momento, la llegada del Bandido. Vio dibujarse, al trasluz de la esterilla que oficiaba de puerta, un rostro vagamente conocido. Cuando el tal rostro aclaró sus rasgos, distantes recuerdos, supuestamente sepultados por el tiempo, regresaron a su memoria y sintió que su intimidad saltaba en añicos. Vano había sido su esfuerzo por representar, ante la ingenua discreción del profesor Saucedo y la indiferente caballerosidad de don Carmelo, su nuevo rol de propietaria de un bar, la Cabaña, construida entre las dos opuestas regiones que conformaron su existencia: aquella, con farolillos de papel sobre un patio enladrillado y parlantes escondidos en el aéreo follaje de un cupesí que, además, dígame la verdad, tenía por objeto disimular la presencia de los cuartos en fila del burdel, y esta otra, despejada a machete y erigida en cuatro palos que sostenían un abanico de tijerales revestidos de motacú.

Sin embargo, el bandido, al entrar en la Cabaña, hizo como si no la conociera. O como, si alguna vez compartieron algo, ese algo fue tan simple como un rato de sol tomado en el banco de una plaza.

—Me parece —le dijo— que yo la conozco a usted. Me parece que la vi en la Plaza el otro día con una pollera floreada.

Este, su insólito saludo. Y Benicia, recordando la referencia al primer encuentro que tuvo con el Bandido, soltó una cristalina carcajada.

—¿Y cuándo fue eso, Bandido?

—Cuando usted era azafata en el Arca de Noé.

Cuando el Bandido salía de su casa, lo hacía como Luis Padilla Sibauti —tal el testimonio que hubieran podido dar entonces los resignados ojos de su madre, pero al girar hacia la calle Quijarro, frente a las carteleras del cine Victoria, se transformaba en Bandido—, tal, asimismo, el asombrado testimonio de los ojos de Benicia. Su transformación en bandolero, entre este punto y otro de la calle, no dejaba sin embargo, rezagada en el olvido, su personalidad de Luis Padilla. No, porque en cualquier momento, si así lo requerían las circunstancias, regresaba a ser en el acto, por el simple mandato de su voluntad o por el triste imperio de las realidades, Luis Padilla Sibauti.

Como la vez aquella en que se fue al Río Grande. Salió de Santa Cruz, Bandido, con todo el esplendor de sus atuendos, y en la primera jornada de fragoroso galopar, ¡ahí va!, para que se defendiera de un tigre que le estaba mermando sus ganados, un pistolón de obsequio a su compadre Matías. Al siguiente día, depositó su segundo pistolón en manos de un estanciero que tuvo la desgracia de casar a su hija, por los chismes de la gente, con un oficial de carabineros, para que arreglara honorablemente la vergüenza o se quitara la vida. Mejor fin tuvieron sus puñales que fueron a reemplazar los viejos cuchillos de una pobre mujer que se ganaba el sustento cocinando loco para los peones de una **barraca**. Dio su jipijapa ecuatoriano a un **peladingo** recolector de algodón, para que se cubriera de las insolaciones. Y, para salvarle de la muerte en el mismo momento en que le había picado una víbora cascabel, le entregó su caballo a un camba machetero, el cual partió al galope en busca de antídoto.

Salió de Santa Cruz, Bandido, y llegó a la orilla del Río Grande, Luis Padilla, hambriento, descalzo y con el tigre de la sed encaramado en su garganta. Los carabineros, metidos en zanjales, prestos los índices en los gatillos de sus metralletas, lo estaban esperando. Ante la fatal encrucijada, que parecía anunciar el fin de sus malandanzas, pensó en su madre. “Madre”, como solía nombrarla, de un modo universal, y en su padre; “Padre” que desde las troneras del cielo ya desenfundaba un rifle para acudir en su auxilio, cuando descubrió (¡Madre santa que habría ya rezado por él!) un frondoso arbolón. Era ese arbolón, dijo el Bandido en su relato, como del porte de la Catedral. De un salto, con la vertiginosa rapidez de un puma, desapareció entre sus ramas. Se pregunta-

Una **barraca** es un centro o puesto de explotación de goma que se ubica a orillas de un río.

**Peladingo** (del habla popular) significa niño, muchacho, jovencito. Se cree que esta palabra viene de tiempos pasados, cuando los varones chiquitanos tenían la costumbre de llevar el pelo corto, al ras de la piel, hasta cumplir quince años.

(Coimbra, 1992)

ban después los desconcertados verdes, dando vueltas al árbol, que dónde se habría metido. Y él, en silencio, colgado de una rama como un perezoso, contemplaba la escena. El Bandido ganó, centímetro a centímetro, la punta del árbol y escrutó el cielo. Vio pasar, distante, un avión y hundirse el sol en un mar de fuego.

Los carabineros no tenían prisa. Levantaron al pie del árbol un campamento y se pusieron a esperar.

¡Qué noche, con un cielo que engastaba, entre rutilantes estrellas, la romántica luna del vals, y el Bandido sin guitarra! Se acordó de la Botón. “Era tan linda —decía de ella— que parecía un botón de rosa”. Pensó en la Botón y se durmió plácidamente sobre una rama, hasta que la claridad del alba trajo, sobre sus oscuridades, la triste luz de la verdad, pues los carabineros seguían al pie del árbol.

Al mediodía, el sol colgaba sobre su cabeza como una lámpara infernal. Languidecido por la sed, el Bandido se sintió como el pendón de un navío corsario atado a la punta de un mástil. La calavera del pendón, se imaginó, estaba en su rostro.

Pérfidos y pícaros, los astutos verdes, que sabían de su irrefrenable afición a la [patasca](#) y la cerveza en esos sedientos y hambrientos amaneceres que sobrevenían a las tertulias de la Cabaña, clavaron en el tronco seco de un árbol un letrero con el siguiente anuncio: PATASCA Y CERVEZA HELADA. ¡Madre santa que ya no rezó por él porque el Bandido no pudo resistir la tentación! Se bajó del árbol y, como quien está en una patasquería, se sentó en una piedra que la creciente del Río Grande había llevado hasta el lugar, dio una sonora palmada y ordenó que le sirvieran un plato de patasca con una cerveza.

—¡Patasca te voy a dar! —le dijo un carabinero y le ordenó marchar hacia el río.

Iban a fusilarlo.

Se encomendó a Dios y miró de reojo a [Mandinga](#).

La [patasca](#) (del quechua *phatasqa*) es una sopa de mote y mondongo condimentada con cebolla verde y comino, muchas veces lleva cabeza de cerdo (*ibid.*).

Antes de la ejecución, el oficial que mandaba la patrulla le preguntó formalmente: “¿Sus últimos deseos?”.

—¡Patasca y cerveza helada!

El Bandido aprovechó el desconcierto que produjo entre los carabineros su respuesta y se internó en el río. Se internó, dijo, como Cristo sobre las aguas, caminando sobre las piedras, y se alejó finalmente a nado. Los carabineros, repuestos de su sorpresa y con las botas metidas en el lodo, descargaron contra el río toda la furia de sus armas.

—¡Vaya carabineros que no se metieron también al agua! —exclamó don Carmelo.

—Es que los carabineros —concluyó el Bandido— le tienen al agua más miedo que al tigre.

**Mandinga** es otra forma de referirse al diablo. Es el nombre y gentilicio de un grupo étnico del África Occidental, se cree que la palabra llegó a Sudamérica a través de los traficantes de esclavos durante la Colonia.



Tal el juego que debía conducir, según cada relato, a un sorpresivo desenlace, que podía estar unas veces detrás de una palabra, y otras resonando en todo el ámbito, como el sonsonete del grillo: tamaño el escándalo y tan insignificante el bicho. La cuestión era llevar las cosas a un callejón sin salida. Si en ese momento la suerte no lo acompañaba, Madre ya rezaría por él, o Padre vendría en su auxilio desde las troneras del cielo. Sin embargo, no eran ni Padre ni Madre quienes verdaderamente lo libraban de aprietos. Eran sus palabras —las palabras que había aprendido a musitar en los soliloquios de su infancia— que se transformaban de pronto en afilados cuchillos, en fulgurantes pistolones o en sorpresivas mutaciones del paisaje.

Como aquel día en que llegó a las tierras del Gran Moxos, donde hay, dijo, pampas tan grandes que no se les ve monte en el contorno. Iba el Bandido por esos rumbos de Dios, perseguido como siempre por los carabineros, cuando llegó de pronto a una pampa azul. “No se vayan a creer que esa pampa era azul por esas florecingas celestes que crían los pastizales. No. Era de un azul liso, como el azul del cielo cuando se refleja sobre un lago. Pero tampoco era así. Era de un azul brillante y aterciopelado, como el de una alfombra”.

No supo qué hacer. Ya se sentía en el aire la inminente aparición de los carabineros rompiendo la maleza, cuando la pampa levantó el vuelo. Fue un vuelo silencioso que se disolvió, como una lluvia al revés, en un artificioso desorden de pinceladas azules. Desconcertados y aterrados, los carabineros se echaron a correr, pues no podían imaginar, con su torpe sentido, que existieran pampas de color azul y mucho menos que se levantaran de la tierra en vuelo unísono en cuanto presentían, con su millón de mínimas antenas, cualquier maligna vecindad. Pues eso era: una alfombra de mariposas. De mariposas azules que sólo existen allá.

Y ahora Benicia, entre las reverberaciones del sol sobre el arenal de la calzada, trataba de escapar también del maldito embrujo que le hacía ver, en el perfil de Luis Padilla Sibauti, el legendario perfil del Bandido de la Sierra Negra. Necesitaba, siquiera esta vez, despojarlo de sus ilusorios atuendos y someterlo a la realidad de sus miserias, para contarle que don Carmelo le había dicho la noche anterior que esto de matar carabineros ya le tenía cansado y que le pidiera al Bandido que se cambie de disco.

Detuvo sus ojos en el percutido lienzo de una camisa que delataba, en las costuras del bolsillo, la vejez del uso. Sometió a un frío examen el raído vuelo de unos pantalones que apenas lograban disimular, al ras de la arena, las ondulantes huellas de neumático que habían impreso en la calle dos toscas abarcas. Despojadas de sus imaginarias pistolas, descubrió unas manos agrietadas y lacias. Vio, por último, una cabeza gacha; como si la fatalidad, ese intangible pájaro que ronda en la profundidad del cielo, hubiera descendido ya sobre sus hombros. No obstante, cuando Luis Padilla Sibauti irguió el cuello para sostener desafiante los ojos que lo escudriñaban, Benicia vislumbró en su mirada, tras la **pátina** del alcohol, dos puñales.

Y con los puñales, las desgredadas y largas crenchas del Bandido volvieron a cubrirse de un jipijapa alón fabricado especialmente para él de la más fina palma ecuatoriana. Los destellantes pistolones que le mandó el Rey de Prusia regresaron a pender del caimán repujado de su cinto. Creció de entre los ornamentos de su habanera el rojo pañuelito que le regaló, entre arrullos, alguien cuyo nombre jamás debía revelar, porque no era digno de un varón como él mentar el desliz de una dama. Sus botas, que eran las mismas que usara Giuseppe Garibaldi en

**Pátina** es una capa de óxido que se forma en los metales, también la decoloración que sufren las pinturas con el tiempo o el carácter indefinible que adquieren las cosas con el pasar de los años. Bajo los efectos del alcohol se distorsiona la realidad o la visión se torna borrosa.

sus andanzas por el Brasil, estaban de nuevo vistiendo sus ventiladas pantorrillas y de su leve bigote, atusado a saliva, habían nacido, como las alas de una golondrina, dos retintos mostachos.

Y Benicia se quedó en el sitio, sin saber qué hacer: si trasmitirle el mensaje de don Carmelo, o dejar para otro día el cumplimiento de tan ingrata misión. Era como si, de pronto, el tiempo, el maldito tiempo, se hubiera inmovilizado.

Lo primero que se debe hacer cuando se llega a una fuente de agua es buscarle el **jichi**, es decir la vida. Y explicó el Bandido que a un pantano, por ejemplo, se lo conoce desde lejos, desde antes de llegar a él, en las huellas que deja el **anta** sobre la tierra y los pájaros que están, constantemente, de ida y de regreso del agua. Porque en el monte, dijo, hay caminos y caminos. Caminos que conducen a la muerte desde la engañosa tentación de un fruto que está ahí para el lucimiento de la rama y no para saciar la avidez de los hombres. O caminos que indican, con el airoso batir de las hojas de un motacú vuelón, la recóndita dulzura que se esconde en su cogollo, hurtado a la vista de los hombres por Dios mismo. Hay caminos y caminos.

Sólo que esos caminos no pueden ser vistos por quienes no creen, por ejemplo, que el canto de un **guajojó**, oído en la soledad de la medianoche, es el fatal anuncio de una mala noticia que se conocerá cumplidamente cuando se llegue al fin de la ruta. Trepidan y se alborotan las cucarachas antes de que llegue la tormenta, ¿por qué? Por lo mismo que canta el guajojó. Y si las cucarachas presienten la tormenta, saben también olfatear en la letrina los terribles designios que están escritos en la obra del hombre. Esos designios que están ahí, frente a nosotros y que, sin embargo, no queremos aceptar.

—¡A su salud, don Blas! —dijo, de pronto, el Bandido, como si un mal recuerdo, tal el ala de un cuervo, hubiera ensombrecido su frente.

**Jichi** (del chiquitano *ishish*) es el espíritu protector de la naturaleza. Todo elemento natural tiene un jichi que lo resguarda, generalmente se hace referencia al jichi del agua ya que también la palabra se refiere a un anfibio que limpia los conductos de los manantiales para evitar que se obstruyan y sequen (Coimbra, 1992).

El **anta** es un mamífero de aspecto extraño, pues tiene el hocico terminado en trompa, la cabeza y el morro como los de un borrico, las patas cortas que terminan en tres uñas y el pellejo muy grueso (*ibid.*).

El **guajojó** es un ave nocturna cuyo canto vocaliza en forma escalofriante: “gua...jo...jó” (*ibid.*) (Coca, 2008).

Agotado el culipi, que se bebió en memoria de su padre, clavó el vaso en la mesa y contó que en San Ignacio, cierta vez que anduvo asaltando contrabandistas en la frontera con Brasil, los carabineros lo sorprendieron dormido en una hamaca y le hicieron preso. Iba el Bandido, escoltado por cien números, bajo esos montes que allá, en San Ignacio, se entrelazan por arriba como el artesonado de una iglesia y no dejan ver el sol, cuando se dio cuenta que la estruendosa algarabía de los pájaros iba también cesando paulatinamente y crecía, en su lugar, un vasto silencio.

Era un silencio extraño, como el oscuro silencio de las norias en tiempos de sequía. Un silencio que sólo se rompía por el roce del viento en el follaje de los árboles, que se iban haciendo más y más ralos y ya dejaban entrever, como un anuncio de lo que allí sucedería, la terrible soledad de un cielo sin pájaros. Daba la sensación de que por esas tierras jamás se había impreso huella de hombre o de animal. De pronto, en un claro del monte, sobre un terraplén rocoso, apareció una laguna. Más que una laguna parecía un diamante engarzado en la roca, pues, de tan transparente que era, reflejaba y se bebía toda la luz del sol.

Larga y tediosa había sido la marcha de la caravana hasta encontrar la fuente. Menos largo fue el alborozo de los carabineros que se lanzaron a beber de sus aguas y la atroz muerte que les sobrevino, a los pocos minutos, entre horribles vómitos y arcadas pestilentes.

El Bandido se acercó al laguito y le buscó el jichi: nada, ni un simple gusanillo tenía el manantial. Ni verde espuma en los contornos. Se veía que el agua, tersa y limpia, no era distinta del agua de un vaso. Se podía escudriñar, como a través de un vidrio, su fondo estéril. Antes de partir, arrojó al agua los cadáveres, con la esperanza de que su “putrición, por venir de carabineros, neutralizaría con su maldad la maldad de la fuente”.

Se persignó y se bebió hasta la última gota del culipi que aún quedaba en su vaso, acto que, por lo demás, repetía cada vez que, por una u otra circunstancia, se veía en la necesidad de matar a un “verde”.

De aquellos primeros días en que estrenó sus historias, Benicia recordaba, con recóndita gratitud, una que el Bandido contó en un melancólico y lluvioso atardecer.

—Mala lluvia —masculló don Carmelo.

—Viene del lado de Porongo —comentó el profesor Saucedo.

—Si esa lluvia viene de Porongo —sentenció el Bandido— es que se ha muerto alguien por esos rumbos.

Precisó de inmediato que en Porongo esos **chilchis**, tenaces y vaporosos como inacabables muselinas de agua, caían solamente cuando alguien moría. Y cuanto más importante era el muerto tanto más persistente era el chilchi. Si moría un campesino, apuntó, llovía nada más que unas horas, pero si el que moría era el telegrafista o el oficial de Registro Civil chilcheaba

hasta tres días. Según el muerto era el chilchi. Cuando murió el cura de la parroquia llovió una semana. Pero la mayor lluvia que se recordaba se desató cuando murió doña Engracia. Sucede que un día cualquiera empezó a chilcheear. Apeningas se vio el chilchi, la gente empezó con las averiguaciones, pero nadie en el pueblo, más o menos conocido, había muerto.

—Ha de ser un peón —conjeturó una vieja— y ya va a escampar.

Pero no escampó. Al día siguiente, el cielo presentaba el mismo aspecto de gris tumbado.

—Será que alguien del pueblo ha muerto en la ciudad —opinó un viejo.

La opinión del viejo cayó en el descrédito porque el misterioso mecanismo pluvial, según otros vecinos más viejos que él, fun-

**Chilchi** (del quechua *chillchi*) significa llovizna, garúa. En Santa Cruz se llama así al viento frío del sur y lluvia menuda y persistente propia del invierno (Coimbra, 1992).

cionaba estrictamente cuando alguien moría en Porongo, así fuera un forastero. Era, en cierta forma, una gracia que Dios le había concedido sólo a Porongo. Al segundo amanecer, seguía el chilchi. A la semana, no había el menor indicio de que aquello tendría un pronto final.

—Será que alguien va a morir —pronosticó un camba letrado, con predicamento en el pueblo.

Jamás había sucedido que lloviese antes de morir un vecino. Después, sí. Antes, nunca. Pero el camba se puso en sus trece.

—Po... será que ésta es la primera vez.

Y desató el miedo en el vecindario. Los más atemorizados eran los principales del pueblo, entre ellos el comisario, un colla venido de La Paz que ya se había hecho a las creencias del lugar. Al décimo día, y como no había signos de que la lluvia amainara, el miedo se transformó en pánico y el pánico en un cabildo convocado, precisamente, por el Comisario. En eso, cuando los vecinos se aprestaban a realizar su cabildo, apareció un camba leñador con la noticia: ¡Doña Engracia ha muerto!

—¿Y quién era doña Engracia? —preguntó don Carmelo.

—Eso mismo, don Carmelo, se preguntaban en Porongo. Porque doña Engracia era nomás como era. Más bien que Engracia debió llamarse Desgracia, porque vivía sola, en un pahuichi enmontao y de unos ahorros que, dizqué, tenía.

Y se metió el Bandido en pícaras reflexiones sobre la duración del chilchi; pues si había llovido una semana por la muerte del

“Se puso en sus trece” se dice cuando alguien es muy terco, no da el brazo a torcer. Al parecer esta expresión tiene origen en el siglo XIV, en un periodo de serias disputas dentro de la Iglesia católica. Se había elegido como Papa a Benedicto XIII que, por motivos políticos, es destituido, sin embargo, el Papa se niega a dejar el título y se mantiene en sus XIII (trece) (López, 2013).

Un pahuichi es una cabaña hecha de madera, paja y cañas. Por lo general tiene una antesala abierta llamada punilla y es de una sola habitación.

Esta palabra se usa recién desde la década de los años 30, cuando fue adoptada por periodistas e historiadores de la guerra del Chaco. No se sabe el origen preciso, aunque se sospecha que viene de algún idioma del norte argentino (Coimbra, 1992).



cura, cinco días por la de don Horacio Cuéllar, que era el estanciero más ricachón de la zona, cuatro por doña Eulalia, la más beata de las beatas del lugar, y dos por un peluquero afuerino que se desplomó en la plaza cuando estaba practicando su oficio, diez días de chilchi significaba que doña Engracia valía más que todos ellos. Tanto, dijo el Bandido, como el mismo [monseñor Costas](#) si muriera en Porongo.

El [monseñor Andrés Avelino Costas](#) (1875-1965) fue un sacerdote, político y periodista cruceño. Reconocido por su labor social en defensa de los pobres y en contra de la trata de personas para el trabajo en los gomales.

Ahora bien, había que recordar que doña Engracia no era rica. Tampoco era beata. Y hasta le metía, de vez en cuando, sus culipis, según se mentaba en el sitio. Ni tenía autoridad. A más de ello era vieja; aunque no tan fea, pues se le notaba la gracia sobre todo en el andar y cuando venía al pueblo a comprar horneao. Sólo se sabía, porque alguien lo dijo, que nació en Porongo y que a los quince años era la pelada más linda que había en el pueblo, hasta que llegó un capitán de carabineros y se la llevó a la ciudad. Treinta años más tarde regresó al mismo pahuichi donde nació, desguañangada y sin hijos. ¡Quién sabe qué infortunios vivió en la ciudad! Pero Dios, que nos mide con una justicia que nada tiene que ver con la justicia de los hombres, habrá tenido sus razones para hacer llover diez días después que murió sola y se quedó tendida ahí, en su cabaña, sin nadie que le prendiera una vela, cuando llegó el camba leñador y descubrió el cadáver.

Benicia comprendió que el Bandido había contado esa historia para ponerle remedio a la tristeza de ese día. Ese día en que ella, ya sea por el trago, ya sea por la lluvia, estaba meditando justamente en su pobre destino.

—Y supongo —inquirió el profesor Saucedo— que a esa buena mujer le habrán dado cristiana sepultura.

—¡Qué entierro! Ahí nomás se acuotaron para comprar la caja. Cuando taparon la fosa, se fue el chilchi y salió un sol nuevingo.

Amainaba también en Santa Cruz.

—Cuenta, Bandido, el caso de la víbora.

—Fue en Las Cruces esa historia. Allá lejos, donde mi compadre Antelo. Yo estaba tendido en una hamaca y se me apareció una cascabel, suavita, por las ramas de un flamboyán. La cara del **perfidio** estaba ya a un cuarto de mi cara, buscándome la mordida. ¿Qué hice yo? Pues lo mismo que la serpiente. Le crucé la mirada: el ojo izquierdo al derecho y el derecho al izquierdo, porque es así como se hipnotiza a las víboras. Las pobres tienen los faroles torcidos y no pueden mirar de frente. Ese es todo el secreto.

—Cuenta, Bandido, el caso del anta.

—De un manazo fue esa muerte. No me saludó la muy desatenta y le di su merecido. Esa experiencia la tuve en La Miel de ida a un manantial. Yo estaba de ida y el anta de regreso. Yo me quité el jipijapa porque me di cuenta que era una hembra. Y ella, más inflada que una Reina de Carnaval, no me contestó el saludo. Por eso la maté.

—Cuenta, Bandido, el caso de la noria.

—No hay tal. Era simplemente el eco. Sólo que esta noria, cansada de repetir siempre las mismas palabras, se puso un día a hablar por su propia cuenta. La cosa empezó por un racimo de **totaí** que le cayó al fondo, ensuciándole el agua. ¡Noria cochina! Le grité yo cuando le vi la suciedad, justingo al mediodía. ¡Cochina será tu hermana! Me respondió la noria. No le contesté al atrevimiento porque, a Dios gracias, yo no tengo hermanas

Tal vez **perfidio** se refiere a **pérfido**, que quiere decir desleal o infiel. Existe una variante de las serpientes cascabel cuya mordida no es letal, sin embargo, su apariencia es tan similar que resultan engañosas.

El **totaí** (del chiquitano *o-tutaiña*) es una palmera muy común en la región de Santa Cruz, sus frutos son comestibles y sus hojas secas sirven de forraje para los caballos (*ibid.*).

¡Cuenta, Bandido, el caso de la víbora!

¡Cuenta, Bandido, el caso del anta!

¡Cuenta, Bandido, el caso de la noria!

De la repetición nace la manía y de la manía la monotonía. Dígase en cambio, en defensa del Bandido, que el responsable de esas repeticiones era don Carmelo, quien le obligaba a contar, una y otra vez, sus mismas viejas historias. Y era el mismo don Carmelo quien, consumada la reiteración, lo interrumpía recordándole que a “ese carabinero ya lo había matado el lunes”, ante lo cual el Bandido —como si hubiera intuido la interrupción, o, lo que es peor, la hubiera provocado deliberadamente— le contestaba que sí, que él mismo personalmente había asistido a su entierro, pero que el día anterior, al dejarle unas flores para el perdón de su alma, lo pilló al muy pícaro repartiendo multas en las lápidas.

Tuvo, pues, que matarlo de nuevo.

El profesor Saucedo opinaba que matar al mismo carabinero no era necesariamente algo censurable, siempre que lo hiciera, cada vez, de un modo distinto.

Vaya el ejemplo del carabinero que multó a don Plácido Núñez: ese día, Domingo y, por añadidura, de Ramos, don Plácido salió a caminar por la Plaza de Trinidad, de punta en blanco, luciendo en el chaleco una leontina de oro, pero sin zapatos, pretexto del que se valió el astuto carabinero para imponerle la multa. El Bandido lo mató, según su primera versión, de un zapatazo, porque a su juicio vestir de fiesta y andar descalzo no era un atentado contra la ley sino simplemente un acto de la costumbre. ¡Sólo Dios sabe cuánto había trabajado don Plácido, que nació pobre, para ganarse el respeto de la gente! Cuando intentó calzarse, por vez primera en su vida, un par de zapatos, ya no pudo hacerlo: los trajines del monte le habían puesto los pies como racimos de plátano. En su segunda versión, el carabinero murió a la francesa, obligado por el Bandido a oler sus propias botas.

Sea como fuere, lo cierto es que Benicia, que dispensaba el culipi bajo el precario alar de su cabaña, se sentía preocupada por las repeticiones del Bandido. Y era don Carmelo quien auspiciaba, por no decir sufragaba, la tertulia. “Verdad —pensó la mujer—, verdad que el Bandido hizo la noche anterior lo que jamás debió hacer: tocar la intimidad del prójimo”. Benicia comprendió que había construido su cabaña sobre el ala de un pájaro. Con el profesor Saucedo no se podía contar: vigilado día y noche por el garabato de su hija.

“No me casaré mientras él viva”, decía el esperpento, para justificar así, con la viudez de su padre, su nunca requerida soledad. “Bien podía encerrarlo y hasta castrarlo, porque el pobre viejo, a más de mostrar sus sabidurías, sólo servía para hacer el coro”, pensaba Benicia, olvidando que el profesor Saucedo era, en justicia, el parroquiano más fiel de su cabaña.

Quién sino él para acompañarla en esas tristes vigiliass en que don Carmelo, por cosas de su estancia, y el Bandido, por sus malandanzas, desaparecían de la ciudad. El tranquilo profesor celebraba entonces con Benicia largas y apacibles tertulias que amortiguaban la intensidad del crepúsculo y suavizaban la noche, mientras que su hija, desde el mismo corredor de su casa donde se instalaba en una mecedora, escrutaba sin piedad esos temibles diálogos. Pero sin el Bandido, que aportaba la gracia, y don Carmelo, que pagaba las cuentas, la Cabaña, su cabaña, no sería la misma. Su propia vida, de pie frente al atardecer, carecería de sentido.

Al principio, claro, cuando el Bandido mató al primer carabinero a orillas del Piraí, la cosa era distinta: don Carmelo se puso de pie y le tendió la mano. Pero ahora, cuando mató al último carabinero, en el taller de la Palmareña, se pasó de la raya. De nada le había servido suavizar el incidente advirtiéndole que el carabinero había intentado seducir con malas artes a la Palmareña, ni aquella torpe relación que hizo de “haberlo hilvanado a balazos, para que la mujer lo zurciera después a su gusto, que para eso era sastre, para cerrar costuras y no dejar que nadie, salvo don Carmelo, le abriera la suya”. El profesor Saucedo celebró de buen grado el desenlace, sobre todo por los procedimientos del carabinero que entró al taller a ordenar la hechura de un pantalón y cuando la Palmareña, centímetro en mano, le tomaba la altura del talón a las verijas, el Bandido, que estaba de pura casualidad merodeando por el lugar, acudió en su auxilio al escuchar sus gritos; pues la mujer se dio cuenta, en ese mismo instante, de las verdaderas intenciones del varón.

Para el Bandido, no. Para el Bandido la cuestión de la Palmareña no era sino un pretexto. La verdad era otra: que don Carmelo, desde que comenzó a construirse el Ingenio Azucarero de Guabirá, se iba pasando de lado, sólo porque sus tierras, debido al azar, quedaron cerca del ingenio y subieron de precio. ¿No fue también una mera coincidencia que el Bandido sorprendiera a don Carmelo conversando en la Plaza con un oficial de carabineros? La vida está hecha de casualidades. Y carabineros los hay por miles, sembrados por todo el planeta.

—Son como el cañaveral —decía el Bandido, refiriéndose a los carabineros— se los corta al ras y crecen de nuevo. En fila y verdes.

Esta semejanza de los carabineros con la ordenada imagen de un cañaveral tenía otras explicaciones. De la caña sale el bagazo, ¿qué otra cosa puede salir de la trituración de un carabinero? El olor de la molienda y el olor de un carabinero son idénticos; así lo atestiguaba su fino olfato de cazador. Las hojas de la caña y las bayonetas tienen el mismo poder dañino y cortante. Donde crece un cañaveral no renace el monte. Por donde pasa un carabinero no deja más que un rastro de tierra arrasada y sin vida. Si hasta su nombre era parecido: en vez de carabineros debían ser cañabineros, porque su único oficio era guardar la hacienda de los ricos.

Un día se apareció con el cuento de que en Rusia tenían ingenios para moler carabineros.

—Será que les sobra —opinó Carmelo.

—O será que ya les han encontrado alguna utilidad —opinó Benicia. El profesor Saucedo, que pagó una vez más el precio de su tozudez razonante, recordó que en Rusia no habían cañaverales.

—¿Y cómo crecen los carabineros? —le preguntó el Bandido.

—Supongo que bajo tierra —dijo el profesor, creyendo que se refería a la **remolacha**.

Pero si los carabineros eran como el cañaveral, don Carmelo era como el **penoco**. No hay árbol que se le compare cuando reina el buen tiempo: extiende largas y anchas ramas que clausuran la hiriente luz del sol. Uno templa una hamaca bajo su follaje y, acto seguido, se sueña en colores. Pero si durante el sueño vuelca el sur, ese viento afuerino que viene de la Antártida, uno se despierta y no hay penoco: sólo una lamentable escualidez de ramas sin hojas, exageró el Bandido. Y ciertos hombres, dijo, son así, como el penoco.

Y Benicia pensó de inmediato en la Palmareña. Cierta que don Carmelo se la trajo del **Palmar** con un tipoy por todo atuendo, aunque ahora la orgullosa **cunumi** tenía un taller de costura y sabía cortar. Sin embargo, cada vez que se sublevaba, don Carmelo le quitaba la máquina. Cierta también que, tras cada reconciliación, le regalaba otra, que esta vez hilvanaba, que esta vez bordaba, que esta vez trenzaba ojales y se sabía de memoria todos los puntos. Un día le compró el lote donde se levantaba el taller. Pero nadie podía estar seguro, ni siquiera la misma Palmareña, de cuánto tiempo más duraría su generosidad. Don Carmelo era como el penoco, mientras no vuelque el Sur.

De la **remolacha**, al igual que de la caña, se puede extraer azúcar.

El **penoco** (del chiquitano *penoco*) es un árbol frondoso de hojas compuestas y flores de numerosos estambres. Crece en climas cálidos, por lo que no soporta los vientos fríos del sur.

El **Palmar** está al sur de Santa Cruz de la Sierra, a nueve kilómetros del centro de la ciudad. Era un arrabal, con pocas casas de techos de motacú, por el que pasaba un arroyo de agua cristalina.

**Cunumi** viene del guarayo y guaraní *cunu'ü*=cariño, ternura y *mi*= sufijo que indica diminutivo. Con el tiempo, la palabra ha adquirido connotaciones negativas: se usa para referirse de forma despectiva a las personas de origen rural y mestizo de la región oriental de Bolivia.

(Coimbra, 1992)



Y ahora, Benicia, en el nuevo atardecer, tenía que apagar las luces del podio. Descalza y enfundada en un viejo batón de lienzo, debía transmitirle al Bandido el mensaje de don Carmelo. El sol, ya oblicuo, proyectaba hacia atrás su voluminosa sombra, como un charco que hubiera empezado a escurrirse definitivamente en la arena.

Ahí estaba el profesor Saucedo, a punto de cruzar la calle desde el sombreado corredor de su casa. Ahí estaba don Carmelo, saliendo del taller de la Palmareña, cuya máquina de coser viajaba otra vez por el blanco territorio de sus lienzos. Y ahí estaba ella misma, frente al Bandido, asistiendo a la transformación de su pobre camisa en una bordada habanera de seda; temerosa de que el falaz espejismo pudiera de pronto romperse, transparentarse el jipijapa alón dejando al descubierto sus ralas crenchas y volar, sin regreso, la espesa golondrina de sus mostachos desde la doble hilera de unos dientes marchitos. Se esforzaba inútilmente por impedir que el Bandido, como una débil pompa de jabón, se esfumara del candente arenal de la calle y regresara a su condición de Luis Padilla, el hijo de la viejita que vendía gelatina de patas de res en la puerta del Mercado.

Por último, en el breve interludio en que don Carmelo y el profesor Saucedo avanzaban hacia la Cabaña, Benicia le pidió al Bandido que se cambie de disco, que esto de matar carabineros ya estaba de buen tamaño y que se inventara nuevas historias.

Nada le respondió el Bandido. Nada. La miró nomás con el doble puñal de sus ojos. La miró desde atrás, desde la encrucijada donde lo mataron a su padre, en el camino a Cotoca. Desde sus sueños acuchillados por el alba. Desde el círculo negro de la letrina del canchón, con el siniestro motor de las cucarachas al fondo. Desde el caliente hedor de las patas de res entregando sus tuétanos al caldo de la gelatina. Desde la fuga de la Botón, la solitaria placa en la pared y la dueña de casa que le contó la triste verdad de su desaparición. La miró y le dio a entender, sin pronunciar palabra, que esa noche se acabaría todo. Y la mujer comprendió, en ese preciso momento, que la comedia había llegado a su acto final.

Frente a la primera ronda de culipi, el Bandido se puso de pie y anunció lisa y llanamente el fin de sus andanzas. El profesor Sauce-  
do, ausente como siempre en la inescrutable torre de sus sabidurías, no le dio importancia al asunto. Y mucho menos don Carmelo,  
de mal talante y alerta contra el Bandido. Entendió el anuncio como una simple estratagema destinada a captar su atención.

—Esta noche —dijo el Bandido— yo seré el muerto.

Y como su trágica advertencia no produjo el efecto que esperaba, sintió de pronto que había hecho el ridículo. Ese mismo  
ridículo que pulverizó sus jactancias cuando llegó al consultorio del dentista de la Botón y lo encontró cerrado: se había ido a La  
Paz esa misma tarde llevándose todos sus bártulos. La sola placa dejó el taimado en la fachada del edificio y se fue de Santa Cruz,  
con muela y cambia. La rememoración de este hecho agravó su desasosiego y retomó con peor fortuna el hilo de su relato.

—Ustedes saben, Madre cierra su portón a las diez.

¿A quién podía interesarle que su madre, la gelatinera del mercado, cerrara sus puertas a las diez de la noche? De la que fuera,  
en otro tiempo, la legendaria mujer de don Blas Padilla Riquelme, su padre, sí, cada uno de sus actos eran noticia. Y más, cuando  
cerraba su portón, porque se sabía que el viejo Bandido estaba ahí, refrescándose en sus brazos. Benicia comprendió que el diálogo  
había empezado con malos auspicios. No se había cumplido el previo y ritual brindis que debía conducir a la celebración del diálo-  
go. Y tal descuido, a su juicio, no podía traer más que un mal desenlace. Don Carmelo dejaba traslucir, a las vistas, un pésimo humor.

—Madre cierra su portón a las diez y no hay gallo que la despierte —intentó el Bandido comenzar su historia.

Tampoco este último aspecto, del gallo, le dijo nada a la audiencia. Quiso aludir el Bandido a los gallos de pelea que su madre  
criaba en memoria de su padre, aficionado como pocos a las riñas de estos animales. Pero ninguno de los presentes estaba al tanto

de esa tradición de su casa y la mención del gallo cayó en el vacío. Al contrario, causó un efecto inesperado, porque la palabra **gallo** tenía otras connotaciones.

—Me imagino —comentó burlonamente don Carmelo— que ya no está para gallos su madre.

El Bandido soslayó el banderillazo consultando, con falsa indiferencia, su invisible reloj Omega.

—¿Qué hora tiene, Bandido? —le preguntó don Carmelo.

La sorpresiva pregunta de don Carmelo reemplazaba, en cierta medida, al habitual prólogo que se había omitido al comienzo de la tertulia. Benicia vio en los dos gestos: la consulta del reloj y la reacción de don Carmelo, un amistoso giro y llenó los vasos, pero el Bandido, que debía responder a la pregunta con el ritual estribillo de “la hora de matar un carabinero”, cambió la respuesta y contestó:

—¡La hora de matar un **pursista**!

Porque don Carmelo era de ese partido político, del PURS, y la alusión no podía ser más clara.

—Un dentista, dirá usted —le replicó don Carmelo.

No hubo risas, a pesar de que la rima se lo merecía, verdaderamente.

—Sírvanse sus culipis —terció Benicia, que salvó de ese modo la situación del Bandido—. Ya es hora de que Luis cuente su historia.

**Gallo** (del habla popular) quiere decir amante (*ibid.*)

**PURS**, Partido de la Unión Republicana Socialista (1946-1978). Es la alianza de varios partidos tradicionales conservadores de derecha que buscaban detener el avance del populismo y el socialismo hacia el poder. En 1951 perdieron las elecciones ante Víctor Paz Estenssoro del MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) y apoyaron el golpe de Estado para derrocarlo. El partido es prácticamente inactivo hasta finales de los años setenta, cuando finalmente se disuelve.

—Madre cierra su portón a las diez —reinició el Bandido su relato. Que su madre cerraba sus puertas a las diez era algo que ya estaba dicho. Y no era extraordinario que el Bandido, anegado en culipi, tuviera que pernoctar fuera de su casa. Se iba de ronda por cuanto boliche repechaba la soledad nocturna con su alegre ruido de vasos hasta que el amanecer, con sus tintes dorados, le obligaba a volver.

Al fin, tras largos titubeos, contó que esa noche, la noche de su última historia, salió de la Cabaña pasadas las diez, pero él no lo sabía. Se fue derecho a su casa, cuando sintió, sobre el enladrillado de la acera, unos pasos que lo seguían. Se dio cuenta en seguida que eran pasos de carabineros. Apuró el tranco. Meterse en su casa y aldabonar el portón con una pértiga de hierro, como lo hacía su padre, era lo único que podía hacer en tales circunstancias. Pero su madre ya había cerrado el portón. Comprendió que esta vez, sí, había llegado el fin de sus malandanzas... Don Carmelo, que bostezaba ostensiblemente, pidió la cuenta; al profesor Saucedo le vino un extraño dolor de cabeza y Benicia recogió vasos y botellas, clausurando la tertulia. Solo, frente a su culipi, el Bandido se contó, por enésima vez, la historia de su padre.

No se podía tocar ese tema. Era, en cierto modo, como echarle sombra en la copa. Pura sombra de monte. De monte sin luna. Sombra de corredores enladrillados que se alargaban hacia la oscuridad, entre puntuales horcones de cuchi. Secretas avenidas que lo regresaban al recuerdo de su padre, don Blas Padilla Riquelme, llegando a Santa Cruz desde Cotoca, con la primera luz del día. El blanco disco de su sombrero de sao, naciéndole en las espaldas, era un sol. Un diminuto sol viajero frente al inmóvil y cárdeno sol del alba que proyectaba hacia adelante la sombra de su caballo, marchando al paso, desatando el alborozo de los cambas, de pie en la puerta de sus casitas de motacú, cuando, a cada saludo, don Blas respondía arrojando al aire puñados de libras esterlinas. Y él, en las ancas del caballo, prendido a su cintura, deshecho en risas, se bamboleaba.

Así, adelantándose al sol, don Blas Padilla Riquelme se aproximaba a Santa Cruz. Lentamente, escoltado por un gentío que se acrecentaba en la medida en que las chozas de los cambas, con su pelambre de motacú al viento, se hacían también más numerosas y de su sombreado interior, machete en mano, salían al camino más y más hombres, dispuestos a morir por él si era preciso. Ya se veía, en dirección de la ciudad, el recto perfil de los primeros tejados. Ya se veía la amarillenta lengua de la calle. Del camino transformándose en calle. De las primeras alambradas. De los primeros muros. Y, por fin, veredas de ladrillo; altas, más altas cuanto más importante era la casa que defendían de los acosos del tiempo. Y sobre las veredas, recios horcones de cuchi que se entrelazaban en

Un sombrero de sao está hecho de hojas de sao (del guarayo *utsahó*), una palmera de hojas en forma de abanico que al secarse quedan adheridas al tronco (*ibid.*).

La libra esterlina es la moneda de Gran Bretaña y de las dependencias de la corona inglesa. Aquí puede que se esté haciendo referencia Robin Hood, el legendario héroe rebelde inglés de la época medieval, conocido por robar dinero a los ricos para repartirlo a los pobres.

larga perspectiva hasta la Plaza de Armas. Esa Plaza a la cual no llegaría don Blas porque su imperio terminaba allí donde la ciudad se convertía en territorio enemigo.

Propagada en el viento por el latir de los perros, la noticia de su arribo se le había anticipado, de manera que bajo el portón de su casa, abierto de par en par, lo estaba esperando su mujer, la legendaria Dora Sibauti, fresca como un paúro. Destocábase entonces de su gran sombrero de sao y arrojaba al aire, para que el azar eligiera a sus destinatarios, un puñado final de libras esterlinas. Cerrado el portón con llave y aldabonado por detrás con una pértiga de hierro, regresaba al suburbio, como respondiendo a un tácito acuerdo de hombres, pájaros y perros, un vasto silencio. Nadie, en esas horas, debía turbar su descanso. Al anochecer, desde secretas y múltiples frondas, ráfagas de carnavalitos y taquiraris daban cuenta del alborozo general de los buris.

Trocada entonces la bulliciosa bienvenida en silente murmuración, la noticia de la llegada del gran Bandido seguía su ruta hasta la Plaza y de la Plaza, por boca de algún pueblera hablador, a los carabineros. No obstante, hubiera sido inútil rastrear su presencia en el laberinto de bardas y cercos del barrio donde vivía. Se sabía que don Blas estaba ahí; que había llegado a Santa Cruz, porque los ganchos del mesón de Dora Sibauti, en el Mercado Nuevo, donde exhibía sin recatos los cuartos de res que su marido robaba para ella, estaban vacíos. Cuando alguna vez se acercaba, merodeadora, por los entornos de la casa, la silueta de un carabinero, silenciosos cambas, haciendo brillar sus machetes, brotaban de la vecindad. Sólo cuando el portón volvía a abrirse, se sabía con toda seguridad que el célebre bandolero ya no estaba en Santa Cruz.

Paúro (del chiquitano *paurosh*) se le dice al manantial o pozo que contiene agua para beber.

Los buris son fiestas bailables. Posiblemente la palabra viene de “bureo” que quiere decir juerga.

(*ibid.*)

—¡Por su cuenta, don Blas!

Luis Padilla Sibauti, el hijo, se bebió el culipi de un trago y siguió su historia. Una historia en la cual su irrefrenable fantasía introdujo, sin embargo, un dato imaginario. Cuando su padre llegaba a Santa Cruz, repartiendo esterlinas, él no estaba en las ancas del caballo, prendido a su cintura, deshecho en risas. No. Pero cuando lo veía entrar por el portón de la casa sentía nacer entre sus dedos un largo cuchillo. Un cuchillo con el que, después, mataría a todos los carabineros de la tierra. Un cuchillo que irrevocablemente regresaba a sus manos, cuando, vaciada de recuerdos su copa, lo vio ingresar por el portón y supo, en los velados ojos de su madre, que ésta era la última vez que lo veía. Don Blas los miró adentro, como escarbando en sus temores, y les ordenó quitarse la pena, pero la mujer se parapetó en un hosco silencio.

Más tarde, se lo dijo.

Se lo dijo con voz próxima al llanto.

Que su principal capanga, un Durán de Vallegrande, estaba en tratos con los carabineros. Don Blas, por toda respuesta, sentó a la mujer en sus rodillas y le acarició el pelo, largo como un río de sombras.

Se lo dijo después en el almuerzo, cuando sacó a lucir sus manteles del Paraguay. Que se lo había dicho su comadre Casta, mujer digna de fiar en todos los sentidos. Don Blas alzó su copa de cerveza y se la bebió largamente, sin hacer caso de sus palabras. Le ordenó que también él se bebiera uno que para eso era hombre y debía ir tomando nota de esas costumbres.

A la hora de la siesta, cuando don Blas se hamacaba en el corredor del patio revistando sus naranjos, Dora Sibauti se le acercó y le dijo que se había soñado con tordos. Retintos tordos que, en vez de trinar, escupían balas. Don Blas arrancó una naranja y se puso

a rebanarla con suavidad, como si nada malo pudiera sucederle, definitivamente situado del lado de la vida.

Se lo dijo, por último, de rodillas, sobre el enladrillado del cuarto de dormida, aferrándose a sus botas y llorando: que se escondiera entre las bardas de la vecindad hasta que pase el peligro. Don Blas la levantó en brazos, la puso sobre la cama y apagó la luz.

Entonces él (¿cómo olvidar, ahora, esa noche?) se levantó en silencio y se fue, pegado a los muros, al canchón de atrás. Quería ver, bajo la débil luna, la reverberación de los chulupis. Cuando traspuso la estera que velaba el cajón, las cucarachas habían desbordado el hueco de la letrina. La sórdida erupción se descolgaba en regueros que se arrastraban por las bardas del fondo; como escapando, como huyendo de la casa, porque habían olfateado, seguro, en la obra de su padre, lo que estaba por suceder. Los árboles estaban quietos y, sin embargo, veloces nubes tapaban la luna. Mudos los cerdos (ahora lo recordaba), no se habían alborotado cuando entró en el canchón, porque también ellos, hociqueando en la sombra, habían sentido el mal anuncio. El silencio de los gallos, petrificados en sus jaulas por la terrible inminencia de la catástrofe, era otro elocuente signo de la desgracia en ciernes.

Al amanecer de esa noche, su padre había partido de regreso al monte y su madre estaba en el Mercado, atendiendo, como siempre, el mesón. Pasaron varias semanas sin que se tuviera noticias de don Blas. Un día cualquiera los carabineros se apropiaron del mesón de la carnicería, sin más explicaciones. Entonces él supo, sin que nadie se lo hubiera dicho, que su padre había llegado, sobre su blanco y lento caballo, al sitio donde lo estaba esperando la muerte, guiada por los Duranes. ¡Jamás los carabineros se hubieran atrevido a quitarle el mesón a su madre si su padre hubiese estado vivo!

—A su salud, don Blas.

Y se tomó otro culipi.



Sobradas razones tenía, pues, el hijo de matar carabineros. Si a ello se añade que por la delgada puerta que separa la realidad de la fantasía, se alzaba, entre su casa y el [Mercado Nuevo](#), en la calle Sucre, el cine Victoria. Una realidad de largas vigiliias en las cuales su madre, despojada del mesón de la carnicería, fabricaba gelatina de patas de res en medio de constantes advertencias sobre que él, por ninguna circunstancia, debía seguir el camino de su progenitor. Su oficio era llenar vasos y vasos con el caldo de la gelatina.

Al alba —y cada amanecer decapitaba sus sueños— la realidad lo enfrentaba con la severidad de su madre. Contar los vasos de gelatina y acompañarla al mercado, soñoliento, por el enladrillado de los corredores, asfixiándose con el vaho de las carrozas de guineo, era el recuerdo que trataba de espantar, los fines de semana, desde los bancos del cine.

Al principio no fueron sino breves fugas, fáciles evasiones al cuchillo de [Sandokán](#); al revólver de [Búfalo Bill](#); a la voz de Jorge Negrete, haciendo estallar los parlantes; a las piruetas de [Chaplin](#), siempre escapando de la policía; a la tempestuosa irrupción de [Pancho Villa](#); al esplendor de los Mariachis; al destellante caballo que definitivamente exhibió el Rey de Prusia en un desfile militar; y al pañuelo que le regaló, entre arrullos, alguien cuyo nombre jamás habría de mencionar y que sólo fue eclipsada, cuando su adolescencia se trocó en hombría, por la Botón.



[Mercado Nuevo](#), fundado en 1943.

Fue así como tramó, sin moverse de la calle Sucre, entre los regaños de su madre y algunos vasos que hurtaba al recuento de la gelatina para pagarse el cine, su escapada final. Una fuga que le dejaba a Dora Sibauti, para consuelo de su soledad, a Luis Padilla Sibauti, el hijo del Bandido. Y le daba a su padre, para perpetuar su recuerdo, el resurrecto perfil del Bandido de la Sierra Negra, nombre que tomó de un cartel que desplegó el cine Victoria, de lado a lado de la calle, para anunciar una película.

Lo demás, lo puso el culipi.

**Sandokán** es el protagonista de una serie de novelas de aventura de finales del siglo XIX, llevadas al cine en los años setenta. Es un príncipe malayo que busca vengarse de los colonizadores ingleses que le quitaron su reinado y asesinaron a su familia, para eso se convierte en pirata y recorre las costas esperando atacar al enemigo. En sus retratos siempre lleva un turbante y uno o dos cuchillos grandes como sables.

Existen muchas películas sobre el mítico **Buffalo Bill** (1846-1917) que fue cazador de bisontes, soldado por el Ejército de la Unión en la guerra civil estadounidense, explorador civil durante las guerras Indias y productor de un espectáculo que adquirió asombrosa popularidad, en el que Buffalo revive sus aventuras en el oeste, con la participación de Toro Sentado, el gran jefe indio.

**Charles Chaplin** (1899-1977) fue el actor del cine mudo que interpretó el famoso papel de Charlot, un vagabundo con maneras refinadas que parece no encajar en la sociedad moderna y que siempre, por su torpeza e ingenuidad con que procura resolver los problemas, termina siendo perseguido por la policía.

Puede referirse a *Following the flag in Mexico* o *The life of General Villa*, el primero es un documental de 1916 sobre la revolución mexicana y el segundo una película biográfica interpretada por el mismo **Pancho Villa**.



Póster de *Sandokán. El tigre de Sarawak*.

Ahora, mientras iba de regreso a su casa, por el procaz silencio de la calle en tinieblas, el Bandido fue poniendo en su sitio, palabra por palabra, cada uno de los detalles de la historia que no pudo contar en la Cabaña. Madre —eso ya lo había dicho— padecía del fatal hábito de cerrar su portón, invariablemente, a las diez de la noche. Y esa noche, la noche de su muerte, cuando abandonó la Cabaña, sin armas y sin caballo, apuró el paso al sentir, sobre el enladrillado de la calle, los pasos de los carabineros. Frente al portón de su casa, cerrado y aldabonado, y cuando los carabineros se aprestaban a echarle el guante, vio los horcones. Los horcones que sostenían, como firmes puntales, el alero de su casa. De un salto, con la vertiginosa rapidez de un puma, se encaramó al techo valiéndose, para el efecto, de un horcón esquinero. Lógicamente —pensó el Bandido— don Carmelo desaprobaba, con burlona sonrisa, la treta. Burda treta que repetía, sin variantes, su salto al arbolón del Río Grande. Y más cuando en la próxima escena diría que el alero, tan empinado como la soberbia de los ricos, no era un obstáculo fácil de salvar.

Luego, aferrándose con pies y manos a las tejas, comenzó un penoso ascenso hacia la cumbre. En el trayecto se quedó sin pantalones. Aquí —recordó el Bandido al explicar que la pérdida de sus pantalones fue una consecuencia natural del roce de su cuerpo con las tejas—, pondría el más adecuado énfasis. Don Carmelo echaría una larga bocanada de humo procurando desentrañar, vanamente, el simple ardid, que al profesor Saucedo, en su juicioso caletre, le parecería lógico y a la Benicia jocoso.

A punto de alcanzar la cumbre, escuchó cómo los carabineros, que habían aprendido la lección del Río Grande, apoyaban contra el techo una escalera. Cómo, entre grandes voces de triunfo y haciendo rechinar los peldaños, subían por ella. Cómo desfundaban sus bayonetas. Y cómo él mismo, ante el inminente peligro, hizo un esfuerzo sobrehumano por escapar y se desmayó sobre el alero. En la semiconciencia del desmayo lo último que sintió —diría— fue la múltiple embestida de varios cuchillos sobre sus desguarnecidas carnes.

No más evasiones de la verdad. Ni truculentas artimañas para escapar, indemne, de todas las acechanzas. Ni el vil juego que le permitía trastocar imágenes, burlándose sin escrúpulos de la ingenuidad de la gente. Al Bandido le había llegado la hora. La hora de las horas. Y don Carmelo podía sentirse satisfecho en su honor y bien pagado por sus generosidades. Arrancada la venda de sus ojos, Benicia lo vería al fin tal cual era; un triste manojito de miserias. Y el profesor Saucedo recobraría la plenitud de su juiciosa razón, tan acosada últimamente por sus fantásticos devaneos.

Luego, pensó, abriría una pausa de silencio para que los circunstantes rindieran homenaje a su memoria. Imaginó su cuerpo sobre el alero, levemente alumbrado por la luz de las estrellas. Imaginó sus puñales, herrumbrados en una oscuridad sin brillo. La blancura de su jipijapa, derretida como fugaz nieve. La golondrina de sus mostachos, volando hacia un cielo anónimo. Y diría que antes de morir, en esos segundos que precedieron a su desaparición, pensó en Benicia. En Benicia que, tras su vasta y sufrida corpulencia, seguía siendo una peladinga de quince años, con su falda floreada. Y en el profesor Saucedo, a quien se imaginó meditando en la fatalidad de la muerte. De la muerte como destino común de todos los vivos. Y en don Carmelo, pesaroso de haberlo empujado, por vía de sus imaginaciones, a tan triste final. De pronto, impulsada por un misterioso viento, la estera que oficiaba de puerta se movería hacia la noche, como despidiéndolo, como sintiendo el fragoroso paso de su ánima. Luego, en el profundo silencio que sobrevendría a la tragedia, se escucharía, distante y solo, el canto de un gallo. Un gallo que, de algún modo, representaba a su padre, don Blas Padilla Riquelme, que de esta manera le daba la bienvenida desde las troneras del cielo.

—¿Un gallo? —preguntó la siguiente noche don Carmelo, cuando el Bandido pudo, al fin, contar su historia.

—Sí, don Carmelo ¡un gallo!

Un gallo que el Bandido escuchó sobre el alero cuando ya el sol del amanecer iluminaba el horizonte. Un gallo de pelea, de aquellos que criaba su madre, que esa noche, casualmente, se había trepado al techo.

—¿Muerto yo? ¡Nunca! Dormido...

El Bandido se puso de pie, se bajó los pantalones y mostró a su desconcertada audiencia, estampado en sus posaderas, otro gallo. Un tremendo gallo colorado, impreso en los calzones de lienzo que le hacía su madre con los saquillos de harina marca El Gallo. Y prosiguió:

—Yo dije que era un gallo... ¡y era un gallo!

Y ese gallo, al ver el otro gallo, el insolente gallo que lo miraba desafiante desde sus nalgas, armó la bronca.

—Eso era. ¡Todavía no ha nacido el verde que le ponga las manos a Luis Padilla Sibauti!

Benicia, que estaba a punto de festejar la gracia del Bandido, con tuvo la risa y comprendió que había llegado el momento decisivo. Si don Carmelo, que se había mostrado indiferente y hasta agresivo, se iba de la Cabaña, la historia habría llegado a su culminación. Desierta, anegada de silencio, la Cabaña se perdería entre las malezas del tiempo, porque una historia está hecha de quien la dice y quien la escucha. El profesor Saucedo, ajeno al drama, trataba de explicarse cómo un gallo de verdad y un gallo de mentira podían trenzarse en feroz pelea. Pero don Carmelo se puso de pie.

—¿Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra? —preguntó, extendiendo la mano.

—¡El mismo que viste y calza!

Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra, como un gallo en el ruedo, después de haber ganado la pelea.

Y siguió la tertulia.

# **PRIMERA PARTE**

**Antes del análisis de *El otro gallo***

## Breve biografía de Jorge Suárez<sup>2</sup>



### ¡Precaución!

Conocer algo de la vida del autor nos puede ayudar a entender cómo concebía su quehacer literario a partir de sus gustos, las influencias del medio y sus inquietudes.

En las siguientes páginas nos dedicaremos a conocer rasgos de la vida de Jorge Suárez (La Paz, 1935–Sucre, 1998), centrándonos en su labor literaria. Además de *El otro gallo*, la obra más importante y conocida del autor, escribió poemas, cuentos y una novela, y trabajó en el ámbito periodístico y diplomático.

Debido a su quehacer político e intelectual, Jorge Suárez habitó en diversas ciudades de Bolivia y países extranjeros. Quizá esto impulsó a que su escritura se desarrollara fácilmente en cualquier espacio geográfico: tal es el caso de “Sonata aymara”, un cuento cuya historia transcurre en el altiplano boliviano, o *El otro gallo*, que sucede en la llanura oriental, en el extremo opuesto del país. En ambas obras, el lenguaje está impregnado de las peculiaridades de cada lugar, tan distintos en paisajes, costumbres y formas de hablar.

<sup>2</sup> Esta sección está escrita en base al estudio introductorio de la *Obra reunida* de Jorge Suárez, a cargo de Luis H. Antezana, para la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.



Pero, a pesar del constante movimiento, algo que no cambió a largo de la vida de Jorge Suárez fue su dedicación a la escritura. Ya sea como periodista o literato, se mantuvo siempre en el ejercicio de la palabra. En casi todos sus destinos trabajó para un periódico: fue fundador y director de *Jornada* en La Paz (años 60) y director de *Correo del Sur* en Sucre (años 90), además de colaborador y redactor en muchos otros diarios. Su labor periodística y literaria se combinaba en los suplementos culturales que dirigía o para los que escribía, es por esto que sabemos que gran parte de su obra se encuentra dispersa en hemerotecas hasta nuestros días. Sobre su labor como escritor en dos ámbitos, el autor explicó:

No hago periodismo para ganarme la vida. Es para mí una vocación tan viva como la literatura. No podría saber si empecé haciendo periodismo o empecé haciendo literatura, pero no alcanzo a concebir mi propia obra al margen de una u otra actividad (Jorge Suárez citado por Zelaya, 2019).

### **De refilón por la política**

Jorge Suárez no hizo vida política, aunque sabemos que su ideología se inclinaba hacia la izquierda. Era afín al Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR); sin embargo, cuestionaba las flaquezas y errores de este partido político. Prueba de esto son varias de sus crónicas en verso publicadas bajo el seudónimo de Paspártú en el diario *El Mundo* durante 1959 y 1960, compiladas en el libro *Los melodramas auténticos de políticos idénticos*, que tienen una alta dosis de humor incisivo, crítico con el ambiente y los actores políticos de la época.

Además, se dedicó a la diplomacia por un par de años. A inicios de la década de 1970, durante el gobierno de Juan José Torres, Suárez fue enviado a México como embajador, después a Argentina y, por el golpe de Estado de Banzer, renunció y se exiló a Chile para luego ir a Perú. En su penúltimo destino escribió un libro de crónicas (aún inédito) y, además, fue jefe de redacción de un periódico del Partido Comunista, *Puro Chile*, durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973).

## De lleno en la literatura

Jorge Suárez estuvo en continuo diálogo con el ambiente literario de su época. Si bien no participó de la segunda generación del grupo de artistas Gesta Bárbara (vigente en los años 50), sus integrantes lo incluían en el panorama de la poesía en Bolivia. Incluso desde sus inicios como escritor, Suárez formó parte de antologías y fue estimado por la crítica. Su producción literaria tuvo lugar de 1953 a 1998. Buena parte de su literatura la dedicó a la poesía, sobre la que dice en una de sus obras:

Me mueve la esperanza de que la poesía esté aún viva. Y, aunque yo no sea el poeta que creo ser, que no se diga que no intenté reavivar su fuego. Es decir, que no quise cumplir con mi destino (2017: 180).

No es sino después de un largo recorrido en poesía que Suárez escribió su primera obra en prosa, *El otro gallo* (1982), seguida del libro de cuentos *Rapsodia del cuarto mundo* (1985). Recién después de su muerte se publicó la novela *Las realidades y los símbolos* (2012) y todavía queda inédita su versión de *Paquito de las Salves*, así como el conjunto de crónicas que escribió durante su estadía en Chile.

Si algo se destaca sobre Jorge Suárez es su amor por las formas clásicas: su obra está plagada de **sonetos**. Como dice el escritor Rubén Vargas: “le fascinaba el rigor, la exigencia y la matemática verbal que supone su construcción” (1999); por eso, seguramente, recitaba de memoria y en extenso poemas del Siglo de Oro español. Quizás esta obsesión del autor puede parecernos algo anticuada, pero más bien debemos entenderla como un acto de rebeldía en contra las formas y movimientos literarios que estaban de moda en aquella época, como el verso libre, la poesía concreta y el surrealismo.

El **soneto** es un tipo de composición poética de catorce versos de once sílabas cada uno, dividido en cuatro estrofas y de rima consonante. En el poema “¡Hoy! fricasé” leemos:

¡Oh, fricasé, por eso, sobre el cielo más ancho  
te dedico la nueva constelación del Chancho  
que titila llenita de grasita en la estrella!  
(2017: 54).

Otra de las pasiones de Jorge Suárez fueron las expresiones de lo popular que, de igual modo, influenciaron en su escritura. Así, incluyó cuecas, bailecitos, boleros de caballería y tundiquis en su poemario *Serenata* (1990); prologó el *Cancionero popular de Vallegrande* de Hernando Sanabria; reescribió la picaresca popular boliviana *Paquito de las Salves*, escrita en 1932 por Marceliano Montero; y compuso una cueca interpretada por Los Compadres.

En toda su obra podemos notar que buscaba la armonía en el sonido de las palabras o, como diría él mismo: “un sistema de ritmos”. La crítica literaria Alba María Paz Soldán resalta que la escritura de Jorge Suárez está impregnada de música; esto se evidencia en los títulos de algunos de sus libros: *Serenata*, *Sinfonía del tiempo inmóvil* y *Rapsodia del cuarto mundo* (1999). Justamente, esta maestría en el manejo del lenguaje, en el relieve de la forma, la encontraremos en *El otro gallo*, que combina el afinado oído poético de Jorge Suárez con su habilidad narrativa.

### **El gran maestro oral**

Además, debemos resaltar que Jorge Suárez fue un gran maestro, y lo comprobamos por el libro *Patasca y cerveza helada. Un homenaje a Jorge Suárez* (2010) y varios artículos de prensa que lo recuerdan. En todos ellos leemos el testimonio de los que fueron sus alumnos en los talleres de escritura que dictaba en Santa Cruz y Sucre, que culminaron con la publicación de libros de cuentos

#### **Algo más...**

Al principio de *¡Hoy! fricasé*, Jorge Suárez y Félix Rospigliosi acuerdan fundar el Consorcio de Ingenieros del Soneto (COSINETO) y proponen una lista de objetivos, entre los cuales está: “Echar por tierra, de una vez por todas, la idea de que el soneto es la camisa de fuerza de la ‘Musa’...”. En otras palabras, para ellos el soneto no es enemigo de la inspiración, no restringe la creatividad, al contrario, la impulsa (2017: 47).

En realidad, escribir siguiendo reglas puede potenciar la imaginación. Recordemos al grupo OuLiPo de los años 60 en Francia. Raymond Queneau, en *Ejercicios de estilo*, relata una misma historia de 99 formas distintas y Georges Perec basa la estructura de su novela *La vida instrucciones de uso* en el clásico problema matemático del caballo de ajedrez.

escritos por sus integrantes (1986 y 1998). Jorge Suárez, como pocos, abrió un espacio para charlar de literatura y con ello impulsó a toda una generación de nuevos escritores y lectores.

Se comenta que era un verdadero interlocutor, pues se entregaba totalmente a los que querían aprender de él, haciendo críticas agudas y precisas en sus talleres. En las largas noches de tertulia, junto a sus estudiantes y amigos, hablaba de literatura con pasión y demostraba su gran destreza oral: "... [era] como si Suárez volviera a los tiempos clásicos donde el arte era también una pedagogía en la que el maestro, en la práctica del oficio, transmite su saber a sus discípulos" (Antezana, 2017: 30).

## Localización geográfica y contexto histórico en *El otro gallo*

El Bandido de la Sierra Negra recorre las calles de Santa Cruz en los años 50; la urbe de ese entonces es descrita en la obra como una ciudad que avanza hacia la modernización. La construcción de la carretera que la conecta con Cochabamba y la instalación de un ingenio azucarero son datos que aparecen en la obra y que nos remiten a las medidas adoptadas para el crecimiento del Oriente boliviano por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que estaba en el gobierno en aquella época.

Esta ciudad en pleno desarrollo aparece en contraste con la que solía ser en tiempos pasados, durante la infancia de Luis Padilla Sibauti, cuando su padre, montado a su caballo, escapaba de los carabineros. En algunos pasajes del relato se recuerda a Santa Cruz de antaño: un conjunto de pocos manzanos, donde rondaban las leyendas y las pocas personas que la habitaban se conocían entre sí.

A continuación, revisaremos cómo era la ciudad en ese tiempo —más o menos desde finales del siglo XIX hasta después de 1950. Esta breve exposición nos servirá para situarnos en la época y el lugar en los que transcurre la historia de *El otro gallo*. A partir de esto, podremos reflexionar sobre los sentidos que agrega este relato a cómo se concibe ese periodo de la historia, pues una obra no está del todo aislada del contexto en el que fue escrita ni del momento histórico que presenta.

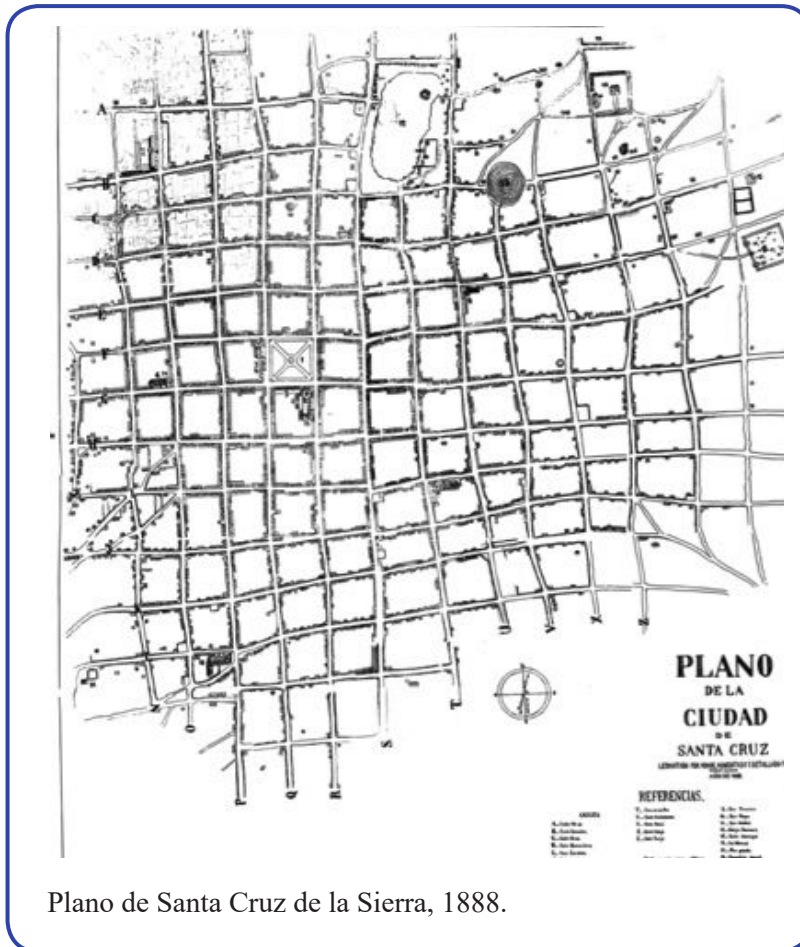
### Pueblo chico

A mediados del siglo XIX, Santa Cruz de la Sierra estaba prácticamente aislada, sólo una serie de caminitos angostos e imbricados la conectaban con el resto de Bolivia; al respecto el sociólogo Gustavo Rodríguez Ostría cita a un explorador y empresario de la época que describe así el camino entre Santa Cruz y Cochabamba:

#### ¡Precaución!

Si bien encontramos datos históricos precisos en *El otro gallo* que nos sitúan en cierta época y lugar, no todo lo que se relata corresponde necesariamente a la realidad. Debemos tomar en cuenta que estamos tratando con una obra de ficción literaria. Como apunta el escritor Juan José Saer, la ficción no dice verdades o mentiras, sino narra de modo particular una forma de ver el mundo (2004).

Son “sendas peligrosas interrumpidas de trecho en trecho por malos caminos de herradura”. El comerciante o el productor, para llegar a su destino, tiene que “cruzar ya formidables ríos, rutas resbalosas o pantanos; ya saltos, pendientes y zanjas; ya desiertos lluviosos, la soledad y la falta de alojamiento en climas de fiebres malignas y perpetuas intemperies” (1993: 80).



Plano de Santa Cruz de la Sierra, 1888.

Mientras en el Altiplano se andaba según el vertiginoso ritmo de la minería y en los valles se sembraba y cosechaba para abastecer los mercados internos, la ciudad cruceña vivía en la pasividad de la llanura. Era todavía un pequeño pueblo que producía casi únicamente para su subsistencia, pues sólo vendía azúcar y algo de cuero que difícilmente se transportaba en mula hacia otros departamentos.

En ese entonces, Santa Cruz, abandonada por el Estado e incomunicada con el resto del país, se utilizaba como sitio de confinamiento para los adversarios del gobierno. Era vista “retóricamente como un edén en espera de ser descubierto y una simple promesa de futuro” (Rodríguez, 1993: 80), pero al parecer un futuro todavía lejano, pues no había ningún plan para su desarrollo.

Innumerables veces Santa Cruz pidió a los gobiernos de turno que se tiendan líneas férreas hasta Cochabamba para, de esta manera, formar parte del circuito productivo del país.

Pero el Estado no prestó interés a esta solicitud; y, en lugar de ello, en 1888, durante el auge salitrero, se construyó un ferrocarril que conectaba a Oruro con Antofagasta. Para desdicha del pueblo cruceño, esta conexión con el país vecino perjudicó enormemente su alcance en el mercado interno: los productos locales fueron desplazados por productos importados, más llamativos, baratos y de mejor calidad.

Desde finales del siglo XIX, gracias a la fiebre por el caucho —látex que en ese tiempo fue muy cotizado por la industria mundial automotriz—, Santa Cruz vivió finalmente un periodo de bonanza. No sólo creció porque se encargaba de surtir productos a las familias de los siringueros que vivían cerca de la enorme reserva de árboles de goma, sino porque muchos decidieron migrar a Beni para conseguir fortuna. Así, el estilo vida se modernizó: aparecieron casas nuevas, grandes y adornadas con enseres importados. Tal fue la demanda internacional, que los ingresos provenientes de la explotación de caucho pasaron a ser igual o más importantes que los del estaño, dando lugar a los “barones de la goma”. Pero la alegría duró poco: Brasil tomó el territorio cauchífero, tras derrotar a Bolivia en la guerra del Acre (1904), y se inventó el látex sintético, reemplazando en el mercado al látex natural (aprox. 1910). En esos años los periódicos anunciaban que Santa Cruz sufría la peor crisis hasta el momento, y esa situación no cambió mucho hasta la guerra del Chaco (1932-1935).

En esas circunstancias de precariedad y aislamiento casi permanentes, ¿quién no clamaría por un Robin Hood de las llanuras, un héroe rebelde, una especie de autoridad ante la ausencia del Estado, que aplaque un poco la miseria del pueblo? En la memoria de Luis Padilla Sibauti, su padre cumplía este papel. Podríamos pensar que durante el auge de la goma, y años después, robaba dinero de los empresarios para repartírselo a la muchedumbre que lo esperaba ansiosa. Las libras esterlinas de oro mencionadas en *El otro gallo* (EOG: 53) no sólo son una alusión al famoso personaje que todos conocemos —Robin Hood—, sino también hacen referencia a las divisas inglesas que ingresaban a Santa Cruz por la venta del preciado látex.

## El Gran Cine Victoria

Antes de seguir avanzando en el tiempo, haremos una breve visita a la historia del cine en la ciudad oriental. Consideremos que, desde muy pequeño, Luis Padilla Sibauti es un aficionado a las películas, tanto así que el personaje que inventa, el Bandido de la Sierra Negra, es un *collage* de elementos que extrae de la pantalla grande.

El cine en Santa Cruz apareció en la primera década del siglo XX. Se inició con la proyección de películas en salas improvisadas, hasta que el cine Roma abrió sus puertas en 1912. No sabemos cuándo se inauguró el cine Victoria que frecuenta el protagonista de *El otro gallo*, pero efectivamente sus instalaciones se encontraban en la calle Sucre, cerca al Mercado Nuevo (a fines

del siglo XX, como todo cine que es olvidado por las innovaciones tecnológicas, Victoria comenzó a proyectar películas pornográficas para sobrevivir y sólo logró mantenerse por unos cuantos años más). Luis Padilla, entonces, vive la época de mayor esplendor de la pantalla grande, cuando ir a la sala oscura a reírse de Chaplin o cantar junto a Jorge Negrete eran eventos emocionantes.

Por otro lado, encontramos que en los años 20 se estrenó una cinta de Antonio Velasco Franco con imágenes de la ciudad cruceña. La película culminaba con la frase “Santa Cruz saldrá de su postergación” (Gandarilla, 2008). La demanda al Estado por mejores condiciones para el desarrollo de la ciudad oriental era tal que llegó a las salas de cine y se hizo notoria en todo el país. Y esta no



El Gran Cine Victoria en los años 70.



fue la primera vez que sucedió, pues durante décadas se continuó exigiendo atención a los gobiernos de turno; inclusive se fundó un periódico llamado *El Ferrocarril* con el lema: “Ferrocarril Cochabamba-Santa Cruz por todo y por nada” (Dabdoub, 2009).

### **Santa Cruz a las puertas del desarrollo**

Después de la guerra del Chaco, se hizo evidente que la economía del país no podía basarse únicamente en la minería y se comenzó a hablar de la integración regional. Santa Cruz (por fin) estaba en la mira y empezó a ser pensada como un lugar con potencial. Es entonces cuando el Estado, en 1941, puso en marcha el Plan Bohan, que buscaba fomentar la agroindustria y construir una red de ferrocarriles.

Si bien Santa Cruz avanzó con estos incentivos, no fue suficiente... se descartó el anhelado ferrocarril y, además, siguieron en pie las agencias importadoras de productos extranjeros que estrechaban la posibilidad de crecer. Considerando esta situación, el gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) propuso la formación de un Estado fuerte que extienda su presencia a todas regiones del país, prometiendo a Santa Cruz cumplir con las condiciones necesarias para su crecimiento. En las elecciones de 1951, el apoyo de la ciudad oriental fue imprescindible para la victoria de Víctor Paz Estenssoro, candidato del MNR.

### **Los carabineros**

Los rivales del Movimiento Nacionalista Revolucionario impidieron su ascenso al poder, entre ellos el Partido de la Unión Republicana Socialista (PURS), que representaba a varios partidos políticos tradicionales. Estos opositores desconocieron las elecciones, ejecutaron un golpe de Estado e instalaron una junta militar para la toma del gobierno. En respuesta a esto se produjo un levantamiento popular, al mando del MNR, que culminó con la revolución del 9 de abril de 1952, donde participaron grupos de izquierda, gran parte de la ciudadanía y el Cuerpo de Carabineros y Policías.

Recordemos que, en un altercado, el Bandido dice a don Carmelo: “¡La hora de matar un pursista!” (EOG: 51). Quizá para señalar su conservadurismo o para develar su doble traición: al tratar con los carabineros el contertulio no sólo traiciona a Luis Padilla

Sibauti, sino también a su partido (PURS), pues los policías son el símbolo de la Revolución Nacionalista.

Se suele asociar a los carabineros con el MNR debido a que su papel fue fundamental para la derrota de los militares en la insurrección del 9 de abril de 1952, en la ciudad de La Paz. Es por esto que al Bandido no le extraña que don Carmelo hable con los uniformados, puesto que, para su beneficio, sus tierras habían quedado en inmediaciones del Ingenio Azucarero de Guabirá que se instala durante el gobierno del MNR (EOG: 47).

Sin embargo, el odio del Bandido hacia estos personajes parece no deberse a su relación con el partido nacionalista, sino a la institución de la que vienen: el Cuerpo de Carabineros y Policías. Se conoce que hasta principios de la década de 1950 el desempeño de los carabineros era cuestionable, por no decir deplorable.

Las quejas de la ciudadanía por sus abusos y la falta de conocimiento de las reglas y procedimientos para ejercer la ley eran constantes. Justamente, el Bandido de la Sierra Negra es un justiciero que defiende a los pobladores de sus atropellos. Se lee en una circular del Cuerpo de Carabineros y Policías escrita en los años 40:

### Algo más...

La siguiente caricatura se encuentra en el periódico *El Diario* del 20 de febrero de 1952.



—A propósito de carabineros. ¿Cree Ud. don Pánfilo que este año hayan más pepinos\* que en 1951?

—Claro, me parece que han aumentado.

(Rojas, 2016: 83)

\*Consideremos el parecido del color (verde) y la forma de los pepinos y los carabineros uniformados.

Son continuas las denuncias que recibe la Dirección General de Policías sobre actos de inmoralidad en que incurren algunos oficiales. Concretamente: se produjeron recientes casos de sodomía, estupro, seducción, [...] cometidos bajo el abuso de autoridad. No es posible cobijar en el seno policionario a elementos que por su conducta deben ser calificados de malhechores (Rojas Padilla, 2016: 83).

Agreguemos también que en *El otro gallo* se hace referencia a los carabineros como “verdes”, ya que ese es el color de su uniforme, tal y como lo conocemos ahora. Además se menciona que “tienen más miedo al agua que al tigre”, ¿por qué? Los carabineros, siendo el símbolo de la Revolución Nacionalista, representan la entrada del Estado del 52 a Santa Cruz. Un Estado asentado en La Paz, en el occidente del país, tan distinto en clima y paisaje a la región oriental. Podríamos pensar, por lo tanto, que le tienen miedo al agua por el simple hecho de no saber nadar o no tener la costumbre de bañarse (Souza, 2016).

### **La revolución nacionalista de 1952**

Con el nuevo gobierno, el país cambió drásticamente. La revolución supuso una serie de medidas como el Voto Universal, la Nacionalización de las Minas, la Reforma Agraria y la Reforma Educativa. En este contexto, Santa Cruz se convirtió, luego de un largo y pedregoso camino, en el centro capitalista agroindustrial del país.

En 1954, se culminó la carretera Cochabamba–Santa Cruz y tres años después se inauguraron los ferrocarriles que la unían con países vecinos. Esto condujo al crecimiento de la industria azucarera, agrícola, petrolera y ganadera. Así, se fundó el Ingenio Azucarero de Guabirá (1952-1956), que en la primera zafra obtuvo treinta mil quintales de azúcar blanca y más de trescientos mil litros de alcohol de buen gusto. Justamente, este último es el ingrediente del culipi que Benicia prepara para los parroquianos de su cabaña, haciéndolo ventear y mezclándolo con agua y un chorro de amargo Angostura (EOG: 19).

Como explica el urbanista Víctor Hugo Limpías Ortiz, la inauguración de las tres vías (Yacuiba–Santa Cruz, Corumbá–Santa Cruz y Cochabamba–Santa Cruz) “supuso para los cruceños una integración ‘violenta’ con el mundo, en términos de temporalidad”



Plano de Santa Cruz de la Sierra, 1961.

(2009: 69). Podemos imaginarnos cómo se fue transformando el pueblo chico del que hablamos al principio: los contados manzanos se multiplicaron y las calles se ampliaron y asfaltaron; los viejos usos y tradiciones se combinaron o fueron reemplazados por unos nuevos.

Sin embargo, como todo lo que sube tiende a caer, los años posteriores a la revolución de 1952 trajeron nuevas molestias para los cruceños. Al parecer el MNR fue nada más una promesa que entró pronto en decadencia. Santa Cruz se enfrentaba a un Estado absorbente que le restringía beneficios. Se abrió, entonces, un nuevo periodo de demandas.

*El otro gallo* permite vislumbrar algo de la historia pasada desde un lugar más íntimo y cotidiano, como es la vida de Luis Padilla Sibauti. Al leerla intuimos que el acelerado desarrollo que Santa Cruz de la Sierra vivió a principios de los años 50 provocó la paulatina pérdida de la cultura local. Como todo proyecto de modernización que arrasa con la memoria de los pueblos, la ciudad cruceña ha abandonado su pasado. *El otro gallo*, como apunta Mauricio Souza, “es una reconstrucción un tanto nostálgica e irónica de lo que

sucede con la entrada del Estado del 52 a Santa Cruz [...] el Bandido y su creador son parte de esa Santa Cruz que está a punto de desaparecer” (2016). En el relato leemos:

[El saludo desinteresado no es otra cosa que] un acto de la tradición, una vieja costumbre que empezó a perderse cuando el camino asfaltado irrumpió desde Cochabamba y comenzó a construirse el Ingenio Azucarero de Guabirá (EOG: 23).

#### Algo más...

El escritor Jorge Suárez vivió todo el proceso del ascenso y caída del Movimiento Nacionalista Revolucionario. Los albores de su escritura justamente se sitúan cerca del auge del partido nacionalista (*¡Hoy! fricasé* se publica en 1953) que, luego de once años de gobierno, dejó el poder tras el golpe de Estado liderado por René Barrientos Ortuño, en 1964. Por un periodo de diez años el país vivió una serie de dictaduras militares, hasta la recuperación de la democracia en 1982. Ese mismo año se publica *El otro gallo*.

## ***El otro gallo en la historia de la literatura en Bolivia***

Para analizar el lugar de *El otro gallo* en la literatura en Bolivia, retomaremos aspectos señalados por el crítico literario Luis H. Antezana en su texto “La novela boliviana en el último cuarto de siglo” (1985). A pesar de que la obra que analizamos no es precisamente una novela —como explicaremos capítulos más adelante—, el panorama histórico-literario propuesto por el autor nos permitirá esbozar qué rasgos comparte con obras contemporáneas a su publicación. En general, la lectura de obras literarias siempre resulta más enriquecedora si se la sitúa en el contexto en que fue escrita y/o publicada, para determinar, por ejemplo, si supuso una transformación en cómo se venía escribiendo hasta ese entonces.

### **Renovación de la literatura boliviana**

Aunque *El otro gallo* en sí mismo no significó una transformación de la literatura boliviana, es parte del conjunto de obras que rompieron con las formas de escritura imperantes. Como explica Luis H. Antezana, en esencia, la literatura en el país fue siempre realista, pero a partir del último cuarto de siglo —en consonancia con el *boom* latinoamericano— se comenzó a prestar mayor atención al lenguaje, ocurriendo así una renovación en aspectos formales: los registros se diversificaron y se exploraron y perfeccionaron nuevas técnicas narrativas (1985: 29).

El realismo se entiende aquí como un tipo de literatura cuyo contenido está en relación directa con el contexto histórico o social en el que se inscribe. El grado de relación puede variar: en el caso más extremo, el realismo busca

El *boom* es un fenómeno literario que se dio a mediados del siglo XX, con la amplia difusión de obras de autores latinoamericanos a Estados Unidos y Europa, y el estudio de estas en los círculos de crítica especializada. La narrativa del *boom* buscaba romper con las formas literarias forjadas hasta ese entonces, es decir, con el realismo: se quería innovar en aspectos como el manejo del tiempo narrativo, las voces y el lenguaje. Estas obras eran a la vez parte del nuevo movimiento literario, también latinoamericano, denominado “realismo mágico”.

dar constancia de la realidad, con pretensiones historiográficas o sociológicas, como explica Antezana (*ibid.*). *El otro gallo* evidentemente no corresponde a este caso, pero tampoco deja de ser realista en esencia, pues crea una realidad propia dentro de un contexto histórico existente: Santa Cruz durante las reformas del gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario.

Pero, como se dijo, esta obra es parte del cambio de paradigma en la literatura boliviana. Así, existe una genuina preocupación por el manejo del lenguaje, que no sólo se evidencia en la maestría con que Jorge Suárez emplea las palabras —muchas propias de la región donde acontece la historia—, sino también en una reflexión acerca del acto de contar historias, es decir, de cómo Luis Padilla Sibauti crea, casi mágicamente, escenarios imaginarios a partir del lenguaje. Esta última cualidad es denominada “metaficción”.

### **Literatura metaficcional**

*El otro gallo* supone uno de los pocos acercamientos de la narrativa boliviana al tipo de literatura que reflexiona acerca de su propia condición, es decir, acerca de la literatura y, en consecuencia, del lenguaje. Esto es posible gracias a su estructura.

#### **Algo más...**

En el ensayo “Tendencias de la novela boliviana en el último cuarto de siglo”, Luis H. Antezana explica que las obras precursoras del cambio que vinimos mencionando son *Cerco de penumbras* (1958), de Oscar Cerruto, y *Los deshabitados* (1959), de Marcelo Quiroga Santa Cruz. Debemos imaginar que estas obras significaron algo insólito para la literatura que se producía hasta ese entonces: *Cerco de penumbras* porque se inscribe en el género fantástico y *Los deshabitados* porque explora a fondo la subjetividad de los personajes y porque, por primera vez, el lugar en el que sucede la historia está en segundo plano (1985: 29-30).

#### ***Tirinea*, de Jesús Urzagasti (1969)**

En este reducido grupo de literatura boliviana metaficcional se encuentra también *Tirinea* (1969), de Jesús Urzagasti. Esta novela corta trata del diario de Fielkho, cuya escritura representa una búsqueda de sí mismo, siendo así que el protagonista existe a través de las palabras. Como explica Luis H. Antezana, en *Tirinea*, “la función de la escritura es vista como un intento de articulación del hombre con la vida [...] se escribe para pasar activa y atentamente por la vida” (1985: 53).

*El otro gallo* se compone de un relato que contiene en su interior otro relato (así como las cajas chinas o las matrioshkas): a simple vista distinguimos que se narra el cotidiano encuentro en la Cabaña y que, dentro de ese relato, el Bandido de la Sierra Negra narra sus aventuras imaginadas. De este modo se revela el funcionamiento de la literatura, y en este caso de modo evidente, pues el Bandido y el narrador de *El otro gallo* (que en algunas partes del libro son indistinguibles uno del otro) reflexionan acerca de su cometido. Analizaremos esta estructura a mayor detalle y sus implicancias más adelante, en los capítulos “El relato” y “La ficción”.

### **Hacia la literatura urbana**

Como explica Luis H. Antezana en el artículo que venimos citando, la literatura nacional se caracterizaba también por tener como principal escenario el paisaje rural. Sin embargo, desde finales de los años 70, comienza a frecuentarse más el espacio urbano. Si bien la denominada “novela urbana” tiene varios antecedentes, *Felipe Delgado* (1979) de Jaime Saenz marca la nueva tendencia.

En este género, la ciudad es protagonista del relato o el lugar en el que se desenvuelve. Ahora bien, cuando imaginamos una ciudad, generalmente lo hacemos con edificios, automóviles y grandes puentes de metal, todos elementos propios de la modernidad; pero lo que aparece en la mayoría de las obras bolivianas son más bien los márgenes y resquicios de la ciudad: sitios no bien definidos que aún representan la transición “entre el campo y la metrópoli, entre el pasado y el futuro” (1985: 47).

#### ***Los cuartos, de Jaime Saenz (1984)***

Una obra que se aproxima a *El otro gallo* porque también corresponde a la narrativa urbana y tiene la misma extensión es *Los cuartos*, de Jaime Saenz, publicada dos años después. La ciudad en esta narración es La Paz, más precisamente, sus márgenes poblados de casonas húmedas y en ruinas. La tía habita estos lugares, acompañada de personajes singulares, como borrachos, adivinos y masajistas. En la miseria y la soledad, la tía va adquiriendo un olor peculiar, el olor a la muerte. *Los cuartos* es una de las múltiples opciones para que el lector explore más a fondo las características de la denominada “narrativa urbana”.



*El otro gallo* se clasifica dentro de este tipo de narrativa. Los personajes de la Cabaña pertenecen al margen de la ciudad, su vida es un cúmulo de miserias que intentan socapar con la charla y el culipi —don Carmelo, a pesar de también compartir las penas, sería una excepción, pues es de la clase que frecuenta el Club Social.

Sin embargo, las cosas no cambian de un día para el otro, en la época en la que se desenvuelve la historia de Luis Padilla Sibauti aún se vive la transición entre el pueblo pequeño y la ciudad en crecimiento. De ahí que, como se describe a la narrativa urbana, *El otro gallo* está “entre el campo y la metrópoli, entre el pasado y el futuro”. La Cabaña se mantiene erguida como un refugio para el pasado, donde se toma el tradicional culipi, se desenvuelve la charla desinteresada, se describen los paisajes de la llanura despoblada y se recuerdan las épocas del mítico Bandido de la Sierra Negra. Afuera, por el contrario, se ha construido la carretera a Cochabamba y don Carmelo hace tratos con los carabineros para ceder su terreno para la instalación del ingenio azucarero.

### **Literatura e historia**

La ideología del Nacionalismo Revolucionario (NR) predominó en el panorama político boliviano durante un largo periodo: desde la revolución de 1952 hasta 1985, cuando se aplicó una política neoliberal en la economía que debilitó al Estado, el principal protagonista del NR. La importancia de esta ideología para la historia nacional fue tan grande que la literatura no fue indiferente. Fieles al realismo, algunas obras elogiaron al movimiento, y otras lo criticaron. En este panorama, la publicación de *El otro gallo* casi coincide con el fin del Nacionalismo Revolucionario y esta coincidencia no es casual, ¿por qué?

Jorge Suárez, como vimos, era afín al Movimiento Nacionalista Revolucionario, aunque siempre desde una postura crítica. Suárez periodista hacía un análisis del contexto, describiéndolo y comentándolo en sus columnas; pero Suárez escritor de ficciones tomaba distancia de la realidad. Así, *El otro gallo* incorpora una porción de la historia —específicamente, el impacto del NR en Santa Cruz— pero sin acaparar la narración, sino apareciendo apenas, a través de pequeños indicios: los carabineros que le temen al agua o los terrenos que vende don Carmelo para la construcción del ingenio azucarero. Aunque importante, este aspecto no es im-

prescindible para la lectura de esta obra, pues *El otro gallo* trata un buen número de temas universales, entre ellos, algunos propios de la literatura. Destaca, sobre todo, que se trata de un tipo de literatura autorreflexiva.

### **Breve repaso de lo escrito sobre *El otro gallo***

Leer los textos que se escribieron acerca de una obra puede enriquecer nuestra lectura, sin embargo, debemos tener en cuenta que no todos son de difusión, pues están destinados a estudiosos especializados en literatura. Si el lector desea, puede consultar los artículos que mencionaremos a continuación (incluidos “Bibliografía de consulta”), los cuales fueron usados para la elaboración de esta guía.

Entre los pocos textos escritos sobre *El otro gallo* resalta el primer estudio que se hace de la obra: “Érase una vez *El otro gallo*”, de Luis H. Antezana. Se considera muy importante porque analiza detalladamente la estructura de *El otro gallo* y reflexiona sobre sus principales tópicos. La idea central presentada en esta propuesta de lectura es la relación entre realidad y ficción: la ficción (referida en la novela como “ilusión”) dotaría de sentidos a la pobre realidad de los personajes. Además, entre otras cosas, señala la pertenencia del Bandido de la Sierra Negra al linaje de los “héroes rebeldes”. Otro texto relevante, “Canto y cuento...”, también de Luis H. Antezana, trata de Jorge Suárez y de su producción literaria en extenso, destinando unos párrafos al sitio de *El otro gallo* en la literatura en Bolivia.

#### **Algo más...**

“Érase una vez *El otro gallo*”, de Luis H. Antezana, apareció en prensa el mismo año de la publicación de la obra. Ahora se lo puede encontrar en el libro *Ensayos escogidos: 1976-2010*, de la editorial Plural.

“Canto y cuento...”, del mismo autor, es el estudio introductorio a la *Obra reunida* de Jorge Suárez (2017), publicada por la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

En 2009, *El otro gallo* fue seleccionado para formar parte de la Colección 15 Novelas Fundamentales de Bolivia. Dora Cajías escribe el estudio introductorio que tiene como punto principal de análisis la relación del Bandido de la Sierra Negra con el Quijote. Ambos personajes crearían un mundo de ilusiones que termina suplantando su vida y al que arrastran a otros personajes —incluso

al lector— para que vivan la ficción.

Existen otros textos breves sobre *El otro gallo* que aparecen en prensa o en la web; además, de una conferencia de Alba María Paz Soldán y una entrevista a Mauricio Souza que no han sido publicadas. Sin embargo, las más relevantes y que están al alcance del lector son estos tres artículos reseñados.

## ¿Cuento, *nouvelle* o novela? Sobre el género del *El otro gallo*

No existe ningún análisis publicado acerca del género literario al que pertenece *El otro gallo*, sólo podemos señalar que Luis H. Antezana (1985) y Alba María Paz Soldán (1999) le llaman “cuento”, Alan Castro la clasifica como “*nouvelle*” (2011) y es parte de la Colección de las 15 *Novelas Fundamentales* (2012). ¿Cómo entonces debemos referirnos a esta obra? y ¿por qué ha sido catalogada de tantas maneras?, se preguntará el lector.

Intentaremos responder a estas dudas tomando en cuenta un texto que propone una distinción entre el cuento, la *nouvelle* y la novela: “Tres géneros narrativos” del escritor Mario Benedetti. Para este autor, la clasificación según el número de páginas resulta limitada, pues un cuento no es diferente de una novela sólo por tener veinte y no doscientas páginas; existen otros aspectos que hacen a un género particular, distinto a otros. Tomando el ejemplo de *El otro gallo*, su extensión (11 809 palabras, para ser exactos) no nos dice nada acerca del texto, salvo que posiblemente el libro que lo contiene es delgado y liviano.

Según Benedetti, el cuento muestra una porción de la realidad, apenas un instante, un suceso, (ya sea físico, espiritual o “aparentemente estático: un rostro, una figura o un paisaje” (1995: 3)) que busca causar sorpresa en el lector, dejarlo estupefacto, para lo cual mantiene la tensión de principio a fin; de ahí la razón de su brevedad, pues las palabras, minuciosamente acomodadas, están

### Algo más...

Indagar acerca del género al que pertenece el libro que estamos leyendo puede darnos luces para su análisis. Los géneros literarios son importantes para la interpretación de las obras porque nos permiten distinguir los rasgos generales (lo que tiene en común con otras obras) de los individuales.

Ahora bien, no siempre es fácil clasificar una obra. ¡Pero no nos preocupemos!, este es justamente un rasgo que debe llamarnos la atención, ¿cómo y por qué será que el texto que leemos reta las categorías existentes?

destinadas todas a lograr ese efecto. Pensemos: ¿*El otro gallo* nos deja atónitos, como si acabásemos de recibir un puñetazo inadvertido?, ¿sentimos esa tensión propia del cuento?

La *nouvelle* va un poco más allá, es también un pedacito de la realidad, dice el autor, pero no se limita a mostrar el suceso, sino que lo desarrolla (aunque de manera parcial). El efecto que se busca no es el asombro, sino más bien la “excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado” (1997: 7).

Veremos que si *El otro gallo* fuese un cuento se limitaría, quizá, a mostrar la cotidiana tertulia en la Cabaña, pero, en cambio, el lector es testigo del proceso en el cual la tertulia corre el riesgo de disolverse. Este problema —“la intriga”, como la considera Luis H. Antezana— inicia cuando el Bandido sorprende a don Carmelo hablando con unos carabineros y va complejizándose hasta derivar en la supuesta muerte del Bandido, junto a la de sus relatos<sup>3</sup>. Para sorpresa del lector, este triste final resulta ser sólo un sueño dentro el relato, entonces la tensión entre los dos personajes se disipa y la tertulia continúa. ¿Será que la *nouvelle* es el género indicado, o podemos argüir que va aún más allá de un desarrollo parcial? Revisemos a continuación, el último género con el que ha sido denominado *El otro gallo*.

La novela, según Benedetti —a diferencia del cuento y la *nouvelle*, que son limitados— busca abarcar la totalidad, parecerse a la vida misma. Citamos en extenso parte de su definición, pues muestra la complejidad que supone el entramado novelístico:

---

<sup>3</sup> Después de la traición de don Carmelo, el Bandido deliberadamente rompe la regla fundamental de la tertulia, incluyendo a la amante de su amigo, la Palmareña, en sus relatos; la situación se agrava cuando don Carmelo anuncia que está cansado de las repeticiones del Bandido y amenaza con dejar de financiar el culipi que anima las reuniones. Entonces el Bandido decide dejar de contar historias.

#### Algo más...

“Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*” (Julio Cortázar, 1971).

En la novela la versión es total, se discriminan los hechos, se les ubica inescrupulosamente en la historia y escrupulosamente en la fantasía, se analizan los pensamientos desde fuera y desde dentro, desde el testimonio de quien asiste a su eclosión y desde la mente que los genera; cada peripecia, cada proceso, cada historia, tiene raíces en el pasado, proyecciones en lo venidero, es un mero resorte que, al igual que en la vida, se conecta aquí y allá con otras peripecias, otros procesos, otras historias (1995: 5-6).

*El otro gallo* no recorre todos estos parajes. Si bien encontraremos narraciones sobre el pasado (Luis Padilla Sibauti escapando de su destino en las salas del cine, el fracaso de su relación con la Botón o su encuentro con Benicia antes de instalar su cabaña), no se exploran los pensamientos o perspectivas de cada uno de los personajes y, aunque las hazañas relatadas por el Bandido podrían considerarse “otras peripecias”, estas no son sino parte del juego de la tertulia, están incorporadas dentro del hecho principal.

Digamos que *El otro gallo* no está muy lejos del cuento ni muy lejos de la novela, se sitúa, como dice Julio Cortázar, “a caballo entre el cuento y la novela” (1971), y por eso podríamos decir que su lugar es la *nouvelle*. Tiene algo del efecto de sorpresa que pretende el cuento, cuando nos percatamos de que la muerte del Bandido, que creíamos verdadera, es solamente un sueño. Tiene algo de novela, si consideramos su estructura, que va de un lado al otro, a través del tiempo (pasado y presente) y entre la realidad y la fantasía (la vida fuera y dentro de la Cabaña). Sin embargo, afirmar que *El otro gallo* es una *nouvelle* puede ser arriesgado, ya que no se acomoda completamente a la definición que hace Mario Benedetti de esta, sino que la desborda, toma elementos del cuento y la novela, como los que acabamos de señalar, que no permiten etiquetarla tan rotundamente, sin dudar siquiera un poquito.

#### Algo más...

Mario Benedetti afirma que no existe una palabra en español equivalente a *nouvelle* (del francés) que “no sea la inexacta ‘novela breve’ o la errónea y desagradable ‘novelita’” (1995: 1).

Lo rico de esta obra justamente está en que no es definible, escapa a la categorización. La pregunta por si se trata de un cuento, una *nouvelle* o una novela nos puede servir para registrar algunas características de *El otro gallo*, como lo hicimos en los párrafos

anteriores, pero no debemos preocuparnos por encontrar la etiqueta perfecta, porque lo que en realidad importa es que *El otro gallo* es, antes que nada, una narración. Se nos cuenta la historia acerca de un narrador que relata sus propias historias. Nos recuerda que narrar es propio del ser humano, que desde tiempos antiguos contó sus experiencias (como veremos más adelante en “El narrador”). En las narraciones de todos los tiempos podemos leer cómo los seres humanos vivimos, pensamos y soñamos sobre la faz de la Tierra. Como apunta la crítica Dora Cajías:

Se ha discutido si *El otro gallo* es un cuento o una novela. Tal vez, como parte de esa reflexión implícita acerca del hecho literario, Suárez pudo concluir, como lo hizo en su momento Juan José Saer: “La novela es sólo un género literario; la narración, un modo de relación del hombre con el mundo” (2012: 27).

## **Segunda parte**

*Análisis de El otro gallo*



## El relato

El **relato** de *El otro gallo* abarca un periodo de **historia** bastante largo: desde la época de esplendor de Blas Padilla Riquelme, cuando Luis Padilla Sibauti es todavía un niño, hasta las tardes en la Cabaña donde el Bandido hace su aparición, cuando Luis Padilla Sibauti ya es un adulto. Claramente nos damos cuenta de que la **narración** de la historia no es lineal sino que el foco se encuentra en el tiempo en que se lleva a cabo la tertulia diaria, y es a partir de ahí que se recuerda el pasado.

Además, dentro del mundo ficcional de *El otro gallo* se distinguen dos ámbitos: a uno que identificaremos como el de la realidad y al otro como el de la ficción. El ámbito de la realidad corresponde a la vida fuera de la Cabaña, en la que Benicia procura olvidar su pasado como trabajadora en un burdel, el profesor Saucedo es vigilado infatigablemente por su celosa y solitaria hija, don Carmelo tiene un amorío con la Palmareña, una mujer que se trajo del Palmar y a la que le dio un taller y una máquina para que se ponga a coser. Y, finalmente, Luis Padilla Sibauti acompaña la miseria de su madre ayudándole a vender gelatina en el mercado y, de tanto en tanto, recuerda a su novia Botón, que lo abandonó años atrás por su dentista, y a su padre, un bandolero asesinado por los carabineros.

El ámbito de la ficción tiene lugar en la Cabaña, durante el tiempo en que se desarrolla la tertulia. Corresponde a las ficciones que Luis Padilla Sibauti relata sobre sus hazañas como el Bandido de la Sierra Negra: relatos sobre aventuras imaginadas, repetidos incansablemente para su audiencia.

### Algo más...

Para no confundirnos, debemos tener en cuenta la distinción que el teórico literario Gérard Genette hace de las tres instancias del texto narrativo:

**Relato.** El discurso narrativo oral o escrito que relata un acontecimiento o una serie de acontecimientos, es decir, la historia.

**Historia.** El conjunto de acontecimientos, reales o ficticios, que son objeto del relato.

**Narración.** El acontecimiento que convierte la historia en relato. La acción de contar algo, de narrar, que puede ser oral o escrita.

En el caso de *El otro gallo*, el relato y la narración son escritos; en cambio, las ficciones del Bandido son orales.

Tanto la *nouvelle* para nosotros, los lectores, como las historias del Bandido, para los asistentes de la tertulia, son relatos ficcionales. Vemos entonces que *El otro gallo* se trata de una ficción que contiene a la vez otras ficciones.

### ***El otro gallo, metadieético y metaficcional***

Gerárd Genette propone la noción de metadiégesis para dar nombre a un tipo de relato en el que un personaje que forma parte de la historia relata, a su vez, otra historia. Dentro de esta estructura que rige *El otro gallo*, la narración en torno a la Cabaña de Benicia y sus parroquianos pertenece al relato primero o el relato marco, mientras que las narraciones del Bandido sobre sus hazañas conforman el relato secundario.

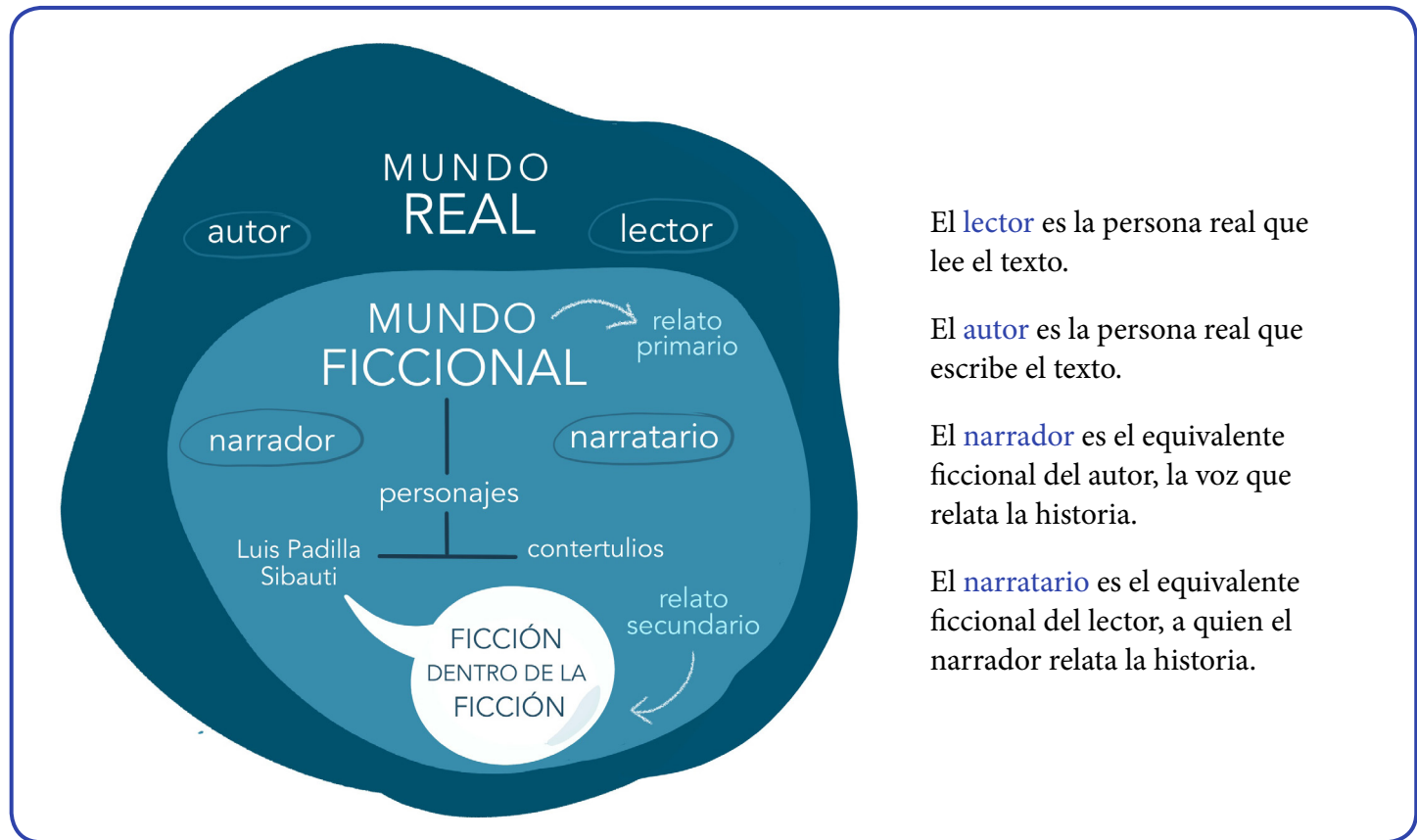
Se trata entonces de un relato dentro un relato y, si tomamos en cuenta que el relato secundario es producto de la imaginación del Bandido, se trata a la vez de ficción dentro de ficción. *¿Qué implicaciones trae esto consigo?*, se preguntará el lector. *El otro gallo* reproduce en su interior los mecanismos que hacen posible la ficción; como si se tratase de un espejo, podemos distinguir los elementos que la componen y entender su funcionamiento. A esto llamamos metaficción. Para entender mejor esta estructura, revisemos el esquema presentado en la siguiente página:

**meta-** (prefijo). Viene del griego, significa “después” o “más allá”. Se usa para designar a algo que a la vez se contiene a sí mismo (relato dentro relato, ficción dentro ficción) o que trata sobre sí mismo (ficción sobre ficción).

#### **Algo más...**

Aclaremos que para que una obra literaria de ficción sea metaficcional no necesariamente debe cumplir con la estructura de relato dentro del relato, como es el caso de *El otro gallo*, basta con que dé cuenta de su condición o con que sea autorreflexiva.

En la historia de la literatura hallamos textos que pretenden a toda costa ocultar su artificialidad, como las novelas realistas (recordemos que *El otro gallo* supone una ruptura con este tipo de literatura). Encontramos también casos extremos en que los textos evidencian radicalmente que se trata de ficción, como el *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández (1967) cuya historia — nada convencional, por cierto— transcurre en el espacio de la novela misma, sus personajes pueden entrar y salir de ella y una figura, el Viajero, nos recuerda constantemente que lo que estamos leyendo es un montaje.



El **lector** es la persona real que lee el texto.

El **autor** es la persona real que escribe el texto.

El **narrador** es el equivalente ficcional del autor, la voz que relata la historia.

El **narratario** es el equivalente ficcional del lector, a quien el narrador relata la historia.

Dos teóricos, Rolf Breuer y Patricia Waugh, explican que la literatura metaficcional es aquella que “se ocupa sobre todo de sí misma y que refleja las *condiciones que posibilitan que sea escrita...*” (como se cita en Ardila, 2009: 37) y que, “de forma autoconsciente y sistemática, *llaman la atención sobre su condición de artificio* creado para así plantear cuestiones sobre las *relaciones entre ficción y realidad*” (como se cita en Bustillo, 1997: 57). Considerando esto, a continuación veremos estas tres reflexiones señaladas por la crítica que nos aporta el carácter metaficcional de *El otro gallo*:

- ¿Cómo se escribe una obra literaria?

Mediante la figura del Bandido que inventa historias sobre sus aventuras podemos intentar comprender el proceso de creación literaria. Según Mauricio Souza, en las primeras páginas de *El otro gallo*, a partir de la imagen del monte por el cual el machetero debe abrirse paso a través de la maleza, se explica la idea de que existe un sistema o repertorio de relatos orales y escritos; escribir supone abrirse paso entre ellos, como en el monte, escogiendo algunos, combinándolos y modificándolos (2016).

¿Será que las obras literarias se configuran a partir de combinaciones potencialmente infinitas de textos orales y escritos ya conocidos? ¿Será la literatura un juego de combinación? Al parecer, si hiciéramos una radiografía de una obra literaria —*El otro gallo*, por ejemplo— encontraríamos que está formada por una red de otros textos que constantemente refiere, incorpora y cambia.

- ¡Cierto, estamos leyendo ficción!

*El otro gallo* muestra un escenario parecido al que supone el acto de leer una obra literaria: nosotros, que leemos la *nouvelle*, un relato ficcional, nos proyectamos en el lugar de los contertulios que escuchan las historias inventadas por el Bandido. Esto subraya el hecho de que, al igual que Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo, nos encontramos frente a una ilusión, una construcción del lenguaje. ¿Y cuál es la importancia de saber que lo que estamos leyendo es un montaje?, se preguntará el lector.

A principios del siglo XX, el dramaturgo Bertolt Brecht propuso un nuevo tipo de teatro en el que se busca un efecto de extrañamiento o distanciamiento en el espectador, y consiste en evidenciar que lo que está presenciando en el escenario no es real, sino una obra teatral. De este modo, “se transforma la actitud aprobadora del espectador basada en la identificación [con el personaje o la situación], en una actitud crítica. [...] Una imagen distanciadora es una imagen hecha de tal modo que el objeto sea reconocible, pero al mismo tiempo le dé un aspecto extraño” (2007: 42).

La importancia de reconocer que estamos tratando con ficción es que nos permite adoptar una “actitud crítica” frente al texto, mantener una distancia necesaria para analizarlo. Sin embargo, no pensemos que está mal derramar un par de lágrimas por la desdichada

existencia de Luis Padilla Sibauti o reír por sus ocurrencias, pues no se trata de rechazar cualquier sentimiento que nos provoca la obra que estamos leyendo, sino de mantener encendida nuestra curiosidad.

- ¿Qué relación existe entre la realidad y la ficción?

Para comprender cómo se relacionan la realidad y la ficción citaremos al Bandido de la Sierra Negra, que dice que la vida está hecha de imaginaciones y que esas imaginaciones están hechas de charla (EOG: 11). En otras palabras, para este personaje, la realidad está hecha de ficción y la ficción está hecha de lenguaje.

Aunque no lo creamos la realidad es impensable sin la ficción. Algo que diferencia al ser humano del resto de los seres vivos es nuestra asombrosa capacidad para imaginar lo posible y lo imposible. A simple vista pareciera que realidad y ficción están completamente aisladas una de la otra; sin embargo, en la siguiente parte veremos cómo la ficción tiene repercusiones considerables en la vida de los personajes de *El otro gallo*.

## **La ficción**

*¿Por qué se leen novelas? Hay algo que falta en la vida de la persona que lee, y esto es lo que busca en el libro. El sentido es evidentemente el sentido de su vida, de esa vida que para todo el mundo está mal hecha, mal vivida, explotada, alienada, engañada, mistificada, pero acerca de la cual, al mismo tiempo, quienes la viven saben bien que podrían ser otra cosa.*

(Jean-Paul Sartre citado por Ricardo Piglia, 2005: 143).

Aquí nos ocuparemos de un tema central de *El otro gallo*: la ficción. Seguramente, el lector se ha preguntado por qué Luis Padilla Sibauti se pasa todas las tardes relatando historias inventadas y, aún más, por qué Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo son sus incondicionales oyentes. A simple vista, pareciera tratarse de un pasatiempo diario; sin embargo, en las ficciones del Bandido

entran en juego muchos más sentidos. Los personajes recurren a la ficción para escapar un momento de su desdichada realidad, para experimentar aquello que les es imposible e, incluso, para dar cierto sentido a sus vidas. Veamos.

- Para escapar momentáneamente de la realidad...

Una de las reglas que rige la tertulia es la siguiente: “En la ilusión cabe todo, menos esas tristes verdades que arrastramos por la vida como implacables sombras” (EOG: 18). La realidad, mediocre y llana, cargada de preocupaciones, se mantiene al margen, el Bandido no puede referirla en sus cuentos. Mantener la ficción aislada entre los tabiques de la Cabaña, sin contacto con el exterior, permite a los personajes olvidar, borrar, evadir momentáneamente la realidad. Sumergirse en la ilusión proporcionada por el Bandido es un alivio, una distracción necesaria: ¿acaso no pasa que, en ocasiones, uno quiere dejarse llevar por el libro que lee o la película que ve para pausar la vida que puede ser algunas veces agobiante o aburrida?

Luis Padilla Sibauti, por ejemplo, antes de dedicarse a contar sus fabulaciones, escapaba al cine. Después este deja de ser su refugio debido a sus peleas con el administrador, y no le queda más que optar por el culipi, la mezcla de alcohol de caña y agua que Benicia prepara y sirve en su cabaña. Ante la imposibilidad de seguir buscando cobijo en la ficción que proporciona el cine, Luis Padilla crea una propia, inspirada en películas y potenciada por el culipi; así nace la tertulia.

Lo mismo para los contertulios, si pensamos en el profesor Saucedo y don Carmelo, la tertulia enriquecida con las narraciones del Bandido permite una pausa en la rutina cotidiana, la monotonía que supone repetir las lecciones en la pizarra en la escuela o rodar los dados sobre el tapete del Club Social.

- Para vivir lo imposible...

Luis Padilla Sibauti está sujeto a esa vida dedicada a llenar día a día vasos con gelatina de pata para subsistir junto a su madre. Si alguna vez de niño pensó en ser un bandolero benefactor del pueblo como el legendario Blas Padilla, ese sueño fue impedido por

Dora Sibauti, que no quería que su hijo sufra el mismo trágico destino que el padre: ser asesinado por los carabineros. Como apunta Luis H. Antezana: “Para cada uno de los personajes, por una u otra razón, la realidad es aquí el orbe de lo irremediable y ello parece demasiado pequeño para sus pulsiones y deseos” (2011: 335).

Es ante esta prohibición que Luis Padilla, para cumplir sus aspiraciones sofocadas y vengar la muerte de su padre<sup>4</sup>, decide adquirir la identidad del Bandido de la Sierra Negra. Solamente como ese imaginario personaje puede fungir como bandolero que obra en favor de los pobres y arremeter en contra de los carabineros. Como explica Mario Vargas Llosa, en su ensayo “El arte de mentir”, la ilusión permite vivir lo que en la realidad resulta imposible:

Los hombres no están contentos con su suerte y casi todos —ricos o pobres, geniales o mediocres, célebres u oscuros— quisieran una vida distinta de la que viven. Para aplacar —tramposamente— ese apetito nacieron las ficciones. Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo (1984).

Entonces, ¿qué pasa con nosotros, lectores? Justamente, gracias a la ficción literaria podemos experimentar cosas nuevas. Leer literatura, como apunta Terry Eagleton, “puede ser una manera de compensar las deficiencias que encontramos en el mundo real” (2016: 94). *El otro gallo* no es una novela de aventuras que nos lleva a conocer los paisajes ignotos de la llanura boliviana sobre el caballo de un bandolero —eso, sin duda, resultaría emocionante—, sin embargo, nos habla de los sueños y deseos de unos personajes ordinarios que nos conmueven porque con su simpleza muestran lo extraordinaria que en realidad puede ser la existencia humana.

- Para dar sentido a la vida...

Al principio de la *nouvelle* se explica que la ilusión, lo que sueñan los macheteros, es lo que da color a los tajibos, diferenciándolos unos de otros y proporcionándoles significados; así las distintas tonalidades, carmesí, dorado, lila, negro... vaticinan o dan cuenta de algo:

---

<sup>4</sup> Esto se analizará con más detalle en “El héroe”: “Un personaje motivado por la venganza”.

Sin los ojos de la ilusión, los tajibos no serían diferentes de los otros árboles. Pues, cuando son carmesí, trasladan al cielo, para que los santos miren la sangre de una doncella que murió bajo sus ramas, violada y asesinada por un carabinero. (...) Tajibos hay de todos los colores, según el color que los macheteros van soñando al abrir la senda (EOG: 12).

Después se hace una analogía entre el machetero y la tertulia: mientras uno se abre paso a través del monte, en la tertulia uno tiene que abrirse paso a través de las palabras. Pensando que la tertulia es el espacio privilegiado de los relatos de Luis Padilla Sibauti, podemos pensar que también los cuentos de nuestro personaje otorgan colores a la realidad, es decir, sentidos (Antezana, 2011: 336).

Pensemos por un momento, ¿qué sería de Luis Padilla Sibauti sin el Bandido de la Sierra Negra?, quizá apenas un manojo de miserias: probablemente no tendría cómo cumplir sus sueños y ahogaría sus penas en

alcohol. Lo mismo podríamos decir de Benicia, que justamente piensa que sin el Bandido su cabaña “no sería diferente de cualquier otra choza de motacú: un punto oscuro del planeta, una brizna del universo” (EOG: 19). Al igual que con los tajibos, la ficción hace de la Cabaña un sitio particular, especial, único; deja de ser una choza común y se convierte en el nido de lo posible: allí donde las imaginaciones del Luis Padilla, propiciadas por sus fieles oyentes, tienen lugar.

Con estas anotaciones advertimos que quizá nuestra existencia es impensable sin ficción. Entonces, podemos preguntarnos: ¿por qué leemos literatura? y, más específicamente, ¿qué nos lleva a sumergirnos en las páginas de *El otro gallo*? Estas son preguntas

### **En *El otro gallo*...**

Pareciera que Luis Padilla Sibauti sabe de esta facultad que tiene la ilusión, es por eso que una tarde deja de lado la narración de sus proezas para relatar una historia que pueda dar algo de esperanzas a Benicia. Si doña Engracia, una anciana solitaria, fue redimida del olvido tras su muerte por la justicia del mismísimo Dios, lo mismo podría ocurrir con ella:

Benicia comprendió que el Bandido había contado esa historia para ponerle remedio a la tristeza de ese día. Ese día en que ella, ya sea por el trago, ya sea por la lluvia, estaba meditando justamente en su pobre destino (EOG: 41).



dificiles de responder y cada uno tendrá sus propias razones. Sin embargo, podemos pensar que, más allá de distraernos de las preocupaciones cotidianas o de permitirnos ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, la ficción aporta sentidos a nuestras vidas. Es así que los mitos de origen concebidos en todas las culturas buscaban explicar la razón, el sentido, de la existencia humana sobre la Tierra.

## El héroe

En la literatura el término “héroe” se usa para referirse al personaje principal de una obra. En tiempos antiguos, el héroe de las epopeyas (el género narrativo común de esas épocas) encarnaba los valores a los que aspiraba la sociedad, por lo tanto era un ser virtuoso, superior a los hombres. Pero poco a poco la literatura se fue transformando: en el siglo XIX aparece la novela y el héroe no es el mismo de la epopeya, ahora ya no es un arquetipo, sino un individuo como cualquier otro: imperfecto, con sueños, dudas y desdichas. El héroe de *El otro gallo* es novelesco. Sin embargo, también lo llamamos “héroe” por otras razones que se explicarán más adelante.

El personaje principal de *El otro gallo* es, sin duda, Luis Padilla Sibauti; pero es importante tener en cuenta que el hijo de la gelatinera del mercado es al mismo tiempo el Bandido de la Sierra Negra. Uno no excluye al otro. Son, digámoslo así, la cara real y el reverso ficcional del mismo personaje. En la presente sección, analizaremos detalladamente los rasgos que caracterizan a este singular personaje.

### Un personaje hecho de palabras

Ni en la *nouvelle* ni en las historias que relata Luis Padilla las palabras refieren una realidad exterior, concreta y palpable, sino que se crean algo nuevo con el lenguaje. Lo que nos relata *El otro gallo* no aconteció realmente el siglo pasado en Santa Cruz de la Sierra. Aunque podemos comprobar la existencia del Mercado Nuevo, el río Piraí o el partido PURS, al estar incorporados en la *nouvelle*, se ficcionalizan. Del mismo modo, Luis Padilla no está comunicando a sus amigos que, tras tomarse unos vasos de culipi en la Cabaña, se calza las botas de Guiseppe y recorre las llanuras orientales buscando carabineros para asesinar.

Advertimos, entonces, que el Bandido de la Sierra Negra no existe sino gracias a los relatos sobre sus hazañas, es decir, habita sólo en la ficción y, por lo tanto, está hecho nada más que de palabras. Ahora bien, si para Bandido vivir supone contar, ¿qué pasaría si muriera en una de sus historias?, pues ya no habría quién cuente ni protagonice las heroicas hazañas.

Así, en tertulia diaria se juega constantemente la vida del Bandido. Sin embargo, con la misma facilidad con que el personaje cobra vida a través de las palabras, puede esquivar a la muerte. Casi al final de la *nouvelle*, cuando pensamos que el protagonista ha sido asesinado a cuchillazos, el relato da un giro inesperado: el triste desenlace no fue más que un sueño. Afortunadamente, en las ficciones la muerte puede esquivarse.

### Un personaje inspirado en películas

*Al alba —y cada amanecer decapitaba sus sueños— la realidad lo enfrentaba con la severidad de su madre. Contar los vasos de gelatina y acompañarla al mercado, soñoliento, por el enladrillado de los corredores, asfixiándose con el vaho de las carrozas de guineo, era el recuerdo que trataba de espantar, los fines de semana, desde los bancos del cine (EOG: 57).*

Este fragmento de la *nouvelle* relata la vida de Luis Padilla Sibauti antes de conocer la Cabaña de Benicia, cuando las salas de cine son su refugio, el lugar donde puede eludir su miseria. Día a día las películas van alimentando su imaginación y, entonces, el Bandido de la Sierra Negra resulta un *collage* de personajes de la pantalla grande. Tal es la influencia que su transformación —de Luis Padilla, hijo de la gelatinera, a bandolero— se produce cuando pasa frente a las carteleras del cine Victoria (EOG: 29).

Su nombre viene de un cartel que anuncia una película, que quizá podría tratarse del drama español titulado *El bandido de la Sierra* (1927). Las películas que aparecen citadas o aludidas en la *nouvelle* no son gratuitas, todas ayudan a componer de forma más precisa y enriquecedora la figura del Bandido de la Sierra Negra: la mayoría trata de rebeldes o justicieros que obran fuera de la ley, como Sandokán, Giuseppe Garibaldi o Pancho Villa<sup>5</sup>.

La llegada del cine a la ciudad oriental es una señal del proceso de modernización y, al mismo tiempo, el cine es la expresión

---

<sup>5</sup> Para más detalles acerca de estas figuras del cine puedes consultar las notas que acompañan la novela. Luis Padilla Sibauti no sólo adopta la actitud de estos personajes, sino también su aspecto, por eso no resulta difícil imaginarlo con su indumentaria de bandolero.

de lo popular y el producto cultural que el pueblo consume. El escritor Carlos Monsiváis reflexiona acerca del arribo del cine a Latinoamérica y su repercusión:

Venimos de películas pésimas y gloriosas, de contrastar la oscuridad de nuestras vidas con la severa brillantez de estos galiones oscuros [las salas de cine], de hacer del mundo que vivimos un falso espejo de estas imágenes, de querer expropiar ídolos y lecciones de Hollywood... (1992: 35).

La influencia de la pantalla grande, explica Monsiváis, aparece en la literatura. *El otro gallo* entraría dentro de este grupo de obras que celebran lo popular ligado al cine. Luis Padilla Sibauti encuentra en los personajes de las películas los modelos de su propia existencia: de ellos no sólo adopta su aspecto, sino también sus actitudes y valores.

Fijemos nuestra atención en una de las figuras que Luis Padilla Sibauti ve desde los bancos de las salas de cine: Charlot, de Charles Chaplin. En varias de sus películas, Charlot parece no comprender ni encajar en la vertiginosa vida que trae consigo la modernización y el capitalismo: la producción en masa, el desarrollo de la industria, la ampliación de los mercados que llevan al crecimiento de las ciudades. Por ejemplo, en *Modern times* (1936), el frenético ritmo al que trabajan las máquinas sobrepasa la capacidad laboral de Charlot, que termina enloqueciendo. Además, es un vagabundo y justamente los vagabundos son el residuo no deseado de las ciudades modernas, que no forman parte del sistema porque no participan de la red de producción, es decir, no trabajan; esto muchas veces los convierte en los perseguidos por la ley, por eso vemos a Charlot siempre escapando de la policía.

El Bandido de la Sierra Negra es también un personaje al margen del sistema. Lo interesante es que, mientras que Charlot simplemente no encaja en el mundo moderno, el Bandido le hace frente (aunque de forma imaginaria): en sus relatos arremete en contra

#### Algo más...

Carlos Monsiváis además resalta una idea de su colega Alfonso Reyes “El western es la epopeya de nuestro tiempo” (1992: 30).

Si antes el pueblo buscaba a los héroes en las epopeyas y poemas épicos, ahora lo hace en las películas de gánsteres y las western. El modelo de héroe para el Bandido serán justamente estas películas con personajes que generalmente obran fuera de la ley pero en pos de la justicia para su gente.

de los carabineros que representan la entrada del Estado del 52 a Santa Cruz; como ya explicamos, este hecho implica el desarrollo de esta ciudad. De alguna forma, nuestro personaje reniega de este proceso, quizá porque trae consigo la pérdida u olvido paulatino de las tradiciones y costumbres de su pueblo. Sin embargo, a la vez, este proceso parece ser inevitable e irreversible, pues el mismo Luis Padilla Sibauti es un aficionado al cine, una innovación tecnológica, señal de la modernización.

### **Un personaje motivado por la venganza**

Ahora, sabemos que nuestro personaje está hecho de palabras e inspirado en películas, pero ¿qué es lo que lleva a Luis Padilla Sibauti a tal fantasía? Según el recuerdo de nuestro protagonista, su padre, don Blas Padilla Riquelme, era un célebre bandido que repartía dinero a la gente que lo recibía al regreso de sus largos viajes. Era querido por los pobladores, pero despreciado por la ley. Un día su capanga lo delata y muere asesinado en manos de los carabineros.

Muerto su padre, Luis Padilla quiere vengarse y, por eso, en las historias que relata se dedica a exterminar carabineros bajo la identidad del Bandido. En la literatura encontramos que el tema de la venganza es recurrente, pareciera estar inserto en la memoria popular. La hallamos tanto en la mitología griega como en las obras de Shakespeare, en cuentos del siglo XIX o en las ficciones contemporáneas.

En *El otro gallo*, aunque desde niño Dora Sibauti le prohíbe seguir los pasos de su padre, tal vez por miedo a que sufra el mismo destino, Luis Padilla Sibauti quiere ser como él. Recuerda que “cuando lo veía entrar por el portón de la casa sentía nacer entre sus dedos un largo cuchillo” (EOG: 55). Tampoco olvida que antes de morir su padre le ordena tomar un vaso de cerveza pues “para eso era hombre y debía ir tomando nota de esas costumbres” (*ibid.*). Ser hombre, bajo sus términos, era asumir el papel de “bandido justiciero”. Como apunta la crítica Dora Cajías, en esta *nouvelle* “el padre es la **figura mítica** para el hijo” (2010: 22).

Por **figura mítica** entendemos la representación idealizada que Luis Padilla hace de su padre, Blas Padilla Riquelme.

El Bandido de la Sierra Negra, entonces, obra igual que el legendario Blas Padilla Riquelme: lucha en contra del abuso de poder y da a los que necesitan. En una de las habituales tertulias relata cómo se hace pasar por un carretero para pillar a un carabiniere abusivo e “imponer justicia” (EOG: 17); en otra cuenta cómo camino a Río Grande reparte amablemente sus pertenencias a gente desprovista hasta quedar completamente desvalijado (EOG: 30).

Pero más allá del deseo de ser como su progenitor, vemos que también se trata de perpetuar su memoria, de no dejar que la leyenda muera. De algún modo, el acto de contar las aventuras del Bandido permite eso. Si deja de contarlas, el recuerdo de Blas Padilla Riquelme se evapora. Aquí de nuevo entra la idea del contar para vivir a la que está sometida el propio protagonista.

### **Bandido de la Sierra Negra, héroe rebelde**

*El hombre posee un impulso extraño y pertinaz a recordar, a imaginar cosas y a transformarlas; y además lleva dentro de sí el deseo de tener lo que no puede tener, aunque sólo sea bajo la forma de cuento de hadas. Ésta es quizá la base de las sagas heroicas de todas las épocas, de todas las religiones, de todos los pueblos y de todas las clases sociales.*

(Ivan Olbrach citado por Eric Hobsbawm, *Bandidos*: 181)

En su libro *Bandidos*, el historiador Eric Hobsbawm hace un estudio de los llamados “bandoleros sociales”, hombres marginados y rebeldes que obran fuera de la ley. El Estado los declara criminales, pero el pueblo los considera héroes, porque luchan contra los abusos del poder y vengan casos de injusticia.

Podemos indicar que estas figuras existen más en la memoria de los pueblos que en la realidad. Los encontramos en baladas y leyendas donde se los pinta como héroes rebeldes, aunque en ocasiones no fueron más que delincuentes comunes. Son, en la mayoría de los casos, construcciones hechas por las sociedades, que simbolizan la justicia que no existe: la ficción necesaria para sobrellevar la vida y depositar la esperanza en algo.

Vemos, entonces, que Blas Padilla Sibauti corresponde al linaje de los llamados “bandoleros sociales” o “héroes rebeldes”<sup>6</sup>, o por lo menos así es como lo recuerda su hijo. De la misma manera, para continuar con la labor de su progenitor, Luis Padilla Sibauti imagina al Bandido de la Sierra Negra.

Son interminables las referencias que se pueden hacer a este tipo de bandidos que aparecen en la historia, lo interesante es notar cómo poco a poco van ingresando a la literatura. Del mismo modo, vemos en *El otro gallo* cómo Blas Padilla es sucedido por el Bandido: el primero es real y el segundo es su ficcionalización, la que permite que su imagen perdure y no se borre con el paso del tiempo.

En esta misma línea encontramos el ejemplo del célebre Robin Hood, el legendario héroe rebelde inglés de la época medieval. Su existencia es tan remota y los documentos que la acreditan tan escasos, que no se ha podido rastrear a la persona detrás del famoso nombre. A pesar de eso, la literatura se ha encargado de salvarlo del olvido. Se sabe que se escribieron baladas —un tipo de narrativa popular— sobre él desde el siglo XIV, que continuó apareciendo en el siglo XIX (en obras de Walter Scott y John Keats) y, sin duda, el lector lo encontró en libros y películas actuales.

#### *En El otro gallo...*

Otra curiosa característica de los bandoleros sociales descritos por Hobsbawm es que parecen invisibles, logran pasar desapercibidos y la ley no los reconoce a no ser que ellos mismos se muestren (2001: 69).

En la *nouvelle*, el Bandido se hace pasar por un carretero para descubrir los abusos de un carabinero. Leemos: “[...] se disfrazó ese día de carretero, pues ya tenía referencias de los abusos del finado y no hizo otra cosa que imponer justicia” (EOG: 17). Para camuflarse, convenientemente vuelve a su personalidad de Luis Padilla Sibauti (EOG: 26).

---

<sup>6</sup> En el principal ensayo acerca de *El otro gallo*, Luis H. Antezana define al Bandido de la Sierra Negra como héroe rebelde. El siguiente análisis se desarrolla a partir de esa distinción.

## Un héroe entre la tradición y el progreso

*El mito del bandido (...) es comprensible en países altamente industrializados que aún poseen algunos espacios vacíos, como el «Oeste», que les recuerda un pasado heroico a veces imaginario y que proporcionan un punto de referencia concreto para la nostalgia, un símbolo de virtudes remotas y perdidas.*

(Eric Hobsbawm, *Bandidos*: 178)

Aunque Bolivia no es un país altamente industrializado, lo es en comparación a la precariedad de Santa Cruz en los años de Luis Padilla Sibauti<sup>7</sup>, que vendría a ser ese “espacio vacío” del que habla Hobsbawm. En *El otro gallo* se manifiesta esta tensión entre lo tradicional, representado por el Bandido, y la modernización, representada por los carabineros. Estos últimos, recordemos, son el símbolo del ingreso del Estado del 52 en el Oriente boliviano, un gobierno que plantea el desarrollo industrial de la región.

En *El otro gallo* se lee un cierto tono nostálgico respecto las costumbres que se han visto amenazadas con la construcción de la carretera y el Ingenio Azucarero de Guabirá (EOG: 23). De alguna forma, podríamos decir que esta *nouvelle* trata un asunto que ha sido

---

<sup>7</sup> Para esta parte puedes revisar el capítulo “Santa Cruz en tiempos del Bandido de la Sierra Negra”.

### Algo más...

La llegada de los carabineros a Santa Cruz de la Sierra nos recuerda a la llegada de Apolinar Mascote y los soldados a Macondo en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

La paz de Macondo —un pueblo aislado del resto del mundo— es amenazada cuando un corregidor, Apolinar Mascote, y un séquito armado llegan con una misiva del gobierno que indica que son enviados para poner orden. Inmediatamente el funcionario estatal indica que todas las casas (blancas) se pinten de color para celebrar la independencia de la República, pero José Arcadio Buendía, fundador del pueblo se lo impide:

En este pueblo no mandamos con papeles [...] Y para que lo sepa de una vez no necesitamos ningún corregidor porque aquí no hay nada que corregir (2014: 75).



ignorado y que Jorge Suárez logra abordar a través de Luis Padilla Sibauti y su Bandido. Si lo que la ciudad de Santa Cruz demandaba por tantos años era el progreso, después lo que parece necesitar es la reivindicación de su pasado: mirar sus viejas costumbres, la tierra bajo el asfaltado, algo, lo que sea, que le devuelva su particularidad. Como lo imaginó el escritor Walter Benjamin en su ensayo “Sobre el concepto de historia”, el progreso mira y avanza siempre impetuoso hacia el futuro, dejando a su paso todo destruido; justamente la literatura se encarga de recoger los escombros y reconstruir un poco de lo olvidado, para que ese futuro tenga algo de sentido.

## **Anexo**

### **Registro de los bandidos más famosos en Bolivia**

En la historia y literatura en Bolivia encontramos también a bandoleros sociales:

- El sociólogo Huáscar Rodríguez rastrea el camino de Martín Lanza, a quien “la plebe lo amaba, en tanto que para la prensa y para la ley era un vulgar delincuente” (2014: 127).
- El escritor Antonio Paredes Candía reescribe la vida de varios, entre ellos la del legendario Zambo Salvito, que presencia el asesinato de su padre, un esclavo negro culpado de hurto, y después se convierte en “el benefactor de los pobres de su raza, el vengador de los esclavos y el amante apasionado de las mujeres del pueblo” (1997: 49).
- Está también la historia del famoso Chiru-chiru que da origen al Carnaval de Oruro: se comenta que era temido por los ricos, a quienes acostumbraba a asaltar para repartir la fortuna entre los pobladores pobres; su final llega cuando es herido con un puñal y va hasta un socavón donde la Virgen le da amparo hasta sus últimos minutos.

## El lector

Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo son fieles oyentes de los relatos del Bandido de la Sierra Negra. Si tomamos en cuenta la lógica metaficcional de la *nouvelle* nos percatamos de que estos personajes, en cierta medida, son el reflejo de la actividad del lector; del mismo modo, nosotros somos “fieles” lectores de *El otro gallo*<sup>8</sup>. Tomando en cuenta esta analogía entre oyentes y lectores, analizaremos a Luis Padilla Sibauti en tanto espectador de películas de cine (puede considerarse también como un oyente y lector de ficciones) y a los contertulios en tanto oyentes de sus historias. Al mismo tiempo, reflexionaremos acerca de nuestro papel como lectores de *El otro gallo*.

Antes de empezar nuestro análisis, debemos considerar que hay una diferencia fundamental: los contertulios escuchan; en cambio, nosotros leemos. Asimismo es diferente el discurso hablado al discurso escrito, aunque ambos (como es el caso de los relatos del Bandido y de *El otro gallo*) sean ficción. Repasemos brevemente estas diferencias.

*Leer* es una actividad silenciosa y solitaria, es uno y nadie más frente a una página repleta de signos por descifrar. Podremos abrir muchas veces el libro y este no cambiará. Como lo pensó Sócrates en el *Fedro*, un discurso escrito es como una pintura: guarda un grave silencio, le pides explicaciones y no hace sino responder siempre lo mismo (1871: 342). Esta quietud permite que volvamos atrás para leer lo que olvidamos o no entendimos bien; permite que leamos y releamos, descubriendo cada vez nuevos detalles que enriquecen nuestra comprensión y análisis de la obra.

### Algo más...

En la Antigua Grecia la escritura en principio estaba destinada únicamente a conservar estas historias, pues la lectura silenciosa se consideraba incompleta, inerte sin el sonido de la voz, se creía necesario un orador para proporcionarles sentido (Chartier y Cavallo, 2011: 31).

---

<sup>8</sup> Sugerimos revisar el esquema que acompaña el capítulo “El relato”.

*Escuchar*, en cambio, supone inmediatez, se atiende a la historia sin posibilidad de volver en el tiempo, todo depende de la memoria que, como sabemos, es frágil. Aunque se pretenda contar la misma historia, siempre variará de vez en vez o de boca en boca. Si lo que escuchamos nos aburre y bostezamos de tedio, el relator puede elevar la voz para recuperar nuestra atención; pero si un libro no nos interesa, lo cerramos.

Ahora bien, más allá de estas diferencias (que no debemos perder de vista), existen muchas características presentes en la *nouvelle* que nos permitirán entender el acto de leer. Para comenzar, tanto los relatos del Bandido como *El otro gallo* se encuentran en el terreno de la ficción, donde la palabra no representa el mundo “real”, sino que más bien crea otro mundo posible. Las condiciones en que se da la ficción responden a una serie de códigos que existen tanto en la tertulia como en la lectura de *El otro gallo*, como el denominado “pacto ficcional”. Además, ni los contertulios ni los lectores son simples receptores, sino cómplices de la construcción del mundo ficcional. Finalmente, cada contertulio y cada lector se enfrentan a la ficción de modos distintos. En las siguientes páginas abordaremos estas ideas.

## **El pacto ficcional**

Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo saben que Luis Padilla Siabuti es el hijo de la anciana que vende gelatinas en la puerta del Mercado Nuevo y que las hazañas que relata son ficticias. Sin embargo, durante las tertulias nunca lo increpan por mentir; nunca cuestionan, por ejemplo, que el Bandido mate dos veces a un mismo carabinero:

[...] él mismo personalmente había asistido a su entierro, pero que el día anterior, al dejarle unas flores para el perdón de su alma, lo pilló al muy pícaro repartiendo multas en las lápidas.

Tuvo, pues, que matarlo de nuevo.

El profesor Saucedo opinaba que matar al mismo carabinero no era necesariamente algo censurable, siempre que lo hiciera, cada vez, de un modo distinto (EOG: 43, 44).

¿Acaso nosotros, lectores, nos ocupamos de comprobar la existencia de un hombre en Santa Cruz en los años cincuenta como el descrito en la *nouvelle*?, ¿nos enojaríamos al encontrar que en los registros nunca existió tal? ¡Claro que no!, dirá el lector.

Al momento de leer literatura —o, en el caso de los contertulios, al escuchar las historias imaginadas por el Bandido— opera algo fundamental: el *pacto ficcional*. Un trato implícito en el que el lector se compromete a creer aquello que se le cuenta. Por ejemplo, en *El otro gallo*, el momento en que el Bandido de la Sierra Negra cuenta la breve historia de la noria, nadie le dice ¡mentiroso! por afirmar que una noria se cansa de repetir palabras y comienza a hablar por su propia cuenta (EOG: 42). Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo ni siquiera cuestionan la existencia del Bandido de la Sierra Negra.

Ahora bien, esto no quiere decir que lo que se nos relata es verdad, sino *verosímil*, es decir, que tiene apariencia de verdadero. En *El otro gallo* cada elemento engrana perfectamente con el mundo ficcional planteado; todo, internamente, tiene coherencia. Digamos, sería poco creíble que, de pronto, una tarde de tertulia un dinosaurio entre por la puerta a pedir un culipi y después devore a todos o que, a mitad del relato, Benicia se canse de servir vasos y comience una carrera como activista feminista.

### **El papel del lector**

Casi al final de la novela, cuando la tertulia corre peligro de llegar a su fin, se revela un detalle importante para entender el funcionamiento de los relatos del Bandido de la Sierra Negra: “Si don Carmelo, que se había mostrado indiferente y hasta agresivo, se iba de la Cabaña, la historia habría llegado a su culminación. Desierta, anegada de silencio, la Cabaña se perdería entre las malezas del

#### **Algo más...**

Existen obras más delirantes que otras, con más elementos fantásticos o absurdos. Por ejemplo, *La metamorfosis*, de Franz Kafka, inicia afirmando que una mañana Gregorio Samsa despertó convertido un “monstruoso insecto” (2007: 29). Esto en la vida real resulta imposible; sin embargo, en este relato cobra un carácter verosímil. Durante la lectura de esta obra no dudamos de la existencia de este desdichado personaje.

tiempo, porque *una historia está hecha de quien la dice y quien la escucha*” (EOG: 61).

Las historias de este personaje no serían nada sin los contertulios, ellos hacen posible la ficción. Quizás sin nadie a quien contarlas, Luis Padilla se refugiaría en otras ficciones, como solía hacerlo antes con el cine. Del mismo modo, sin nosotros, ¿qué sería de *El otro gallo*? Si no lo leemos, lo que allí se relata no cobraría vida. Según el escritor Jorge Luis Borges:

¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son esos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez (1999: 22).

En este sentido, “la historia de *El otro gallo* está hecha de quien la escribe y quien la lee”. El lector y el oyente no son simples receptores de la ficción, sino que intervienen en su producción, aunque de modos distintos<sup>9</sup>.

En el caso de la obra literaria, “el texto porta un campo de indeterminaciones que necesitan ser resueltas por el lector —imprecisiones, ambigüedades, incógnitas, en fin ‘vacíos textuales’” (1999: 67), apunta Luis H. Antezana. Por ejemplo, hacemos la relación entre los carabineros y la construcción de la carretera y el ingenio azucarero o respondemos por qué Blas Padilla arroja libras esterlinas y no bolivianos. Estos son detalles que el texto omite, pero que nosotros completamos.

En el caso de la tertulia, los oyentes no son pasivos, intervienen en la construcción de los relatos del Bandido y, además, son imprescindibles para que estos se lleven a cabo. Por ejemplo, el Bandido de la Sierra Negra no cuenta su historia en cualquier momento, son los contertulios quienes dan pie a que inicie la ficción, quienes conocen aquel “secreto” que detona los relatos ima-

#### ¡Precaución!

Debemos tomar en cuenta que cada persona lee a partir del lugar y la época en la que vive, de lecturas que hizo de otros textos; incluso a partir de sus recuerdos, deseos e ideas acerca del mundo. Por eso se dice que cada lectura es distinta de las otras.

<sup>9</sup> Tomemos en cuenta las diferencias entre escuchar y leer, entre discurso oral y discurso escrito, planteadas anteriormente.

ginarios. El apretón de manos entre el narrador y el oyente permite el inicio de las historias; un gesto que además sugiere complicidad, como la requerida para el pacto ficcional.

Además de iniciar la ficción, como lo haría un lector al abrir un libro y descifrar las primeras líneas, los contertulios intervienen en el relato del Bandido, haciéndole preguntas o pidiéndole que repita los relatos una y otra vez. Son los oyentes quienes buscan ahondar en ciertos aspectos del relato o que determinan cuáles historias volver a escuchar, del mismo modo que un lector pone énfasis en ciertos aspectos sobre los que quiere saber más o relee cuantas veces quiera la obra o algunos fragmentos.

Siempre he sostenido que un texto literario, como una partitura musical, está hecho de quién lo escribe y quien lo interpreta. Cuando la voz del autor y la voz del lector coinciden, se produce ese milagro que hace que la literatura, rebasando los límites de la retórica formal, se convierta en vida (Jorge Suárez, 2017: 691).



## Distintos lectores

*Benicia se dejaba arrastrar fácilmente por el falaz embrujo. Don Carmelo, pendular y burlón, se movía en los dos ámbitos, acicateando la elocuencia del Bandido. El profesor Saucedo, juicioso a ultranza, caminaba sobre un sólido terreno de realidades, pero de realidades impregnadas de fantasía; tal era el precio que debía pagar merecidamente por su tozudez razonante (EOG: 13).*

Como leemos en este fragmento, cada personaje tiene una forma particular de acercarse a las historias inventadas por Luis Padilla Sibauti; unos se sumergen más que otros en la ficción, incluso a veces confundiéndola con la realidad. De igual manera, los lectores se aproximan de distintas maneras a la literatura. Como explica el escritor Ricardo Piglia, en su libro *El último lector*: “A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra a la realidad” (2005: 12). A partir de lo que se expondrá a continuación, podremos preguntarnos cómo leímos nosotros *El otro gallo* y cómo solemos leer las obras ficcionales en general, ¿habrá acaso un modo ideal?

- Luis Padilla Sibauti

Recordemos que Luis Padilla Sibauti recurre a la ficción —ya sea el cine o sus relatos— para refugiarse de su triste destino y vivir lo que en la realidad le es imposible. Ahora bien, la ficción en su vida no juega para nada un papel secundario, sino más bien uno protagónico: Luis Padilla Sibauti vive la ficción como algo real.

Incluso antes de adoptar su identidad del Bandido de la Sierra Negra, Luis Padilla Sibauti estaba sumergido en la ficción. Recordemos que la enemistad con el administrador del cine comenzó el día en que una mariposa nocturna se posó en la pantalla, justo sobre la imagen del ojo de Libertad Lamarque y, nuestro personaje, asustado porque podría ocasionar la ceguera de la actriz, pidió a gritos que encendieran las luces (EOG: 27). En esta escena vemos que Luis Padilla no distingue la realidad de la ficción, para él son una y la misma cosa, por eso cree que el insecto supone una amenaza para actriz de la película. Si prestamos atención a la historia inventada por el Bandido sobre cómo su muerte resultó ser un sueño, encontramos la misma situación: un gallo real se pelea con un gallo dibujado en su calzón. De nuevo, la realidad y la ficción se confunden.

Algunos críticos de literatura han relacionado al Bandido de la Sierra Negra con el Quijote. Explica Luis H. Antezana: “Si los libros de caballería desquician al Quijote, las películas mexicanas pueden haber desquiciado al futuro Bandido de la Sierra Negra” (2017: 30).



## **El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha**

(1605-1615)

Miguel de Cervantes

Este es uno de los libros fundamentales de la cultura universal, ya que transgrede la literatura de su época, marcando el inicio de la novela moderna. Relata la historia del viejo Alonso Quijano que, trastocado por la obsesiva lectura de libros acerca de nobles caballeros que vencen los peligros en nombre de una hermosa doncella, sale de su casa a vivir aventuras imaginarias.



La imagen que observamos en la página anterior es una de las ilustraciones que Gustave Doré realizó para una edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de 1863. Vemos a Alonso Quijano leyendo uno de sus libros de caballería y blandiendo su espada, rodeado de personajes imaginarios. Los caballeros, dragones, caballos y doncellas parecen haber cobrado vida y Alonso Quijano no se encuentra quieto como quien lee un libro, sino activo, listo para “desfacer entuertos” bajo la identidad de don Quijote de la Mancha.

Luis Padilla Sibauti no es un lector de novelas, pero sí un espectador de películas de cine. Las largas horas frente a la pantalla grande gestan algo en la imaginación del personaje. Como explicamos en la sección “El héroe”, el Bandido de la Sierra Negra es un *collage* de elementos extraídos de las películas. A partir de ficciones (y del recuerdo que guarda de su padre), este personaje crea una propia.

Tanto el Quijote como el Bandido, hombres simples con grandes sueños, buscan en las ficciones un modelo de vida que quieren vivir. Bautizan su identidad imaginada, uno como caballero y el otro como bandolero:

Puesto nombre, y tan a su gusto, a su caballo, quiso ponérsele a sí mismo, y en este pensamiento duró otros ocho días, y al cabo se vino a llamar don Quijote [...] Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por Hepila famosa, y se llamó **Amadís de Gaula**, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della (2012: 50, 51).

**Amadís de Gaula** es el personaje de uno de los más célebres libros de caballerías escrito por Garci Rodríguez de Montalvo, en 1508. Amadís de Gaula es uno de los textos con los que Alonso Quijano se deleita y pretende imitar; Amadís es la inspiración de sus aventuras caballerescas.

El Bandido, que también lleva un apelativo “de la Sierra Negra” —quizá refiriéndose a la sierra cruceña—, encuentra su nombre en un cartel de cine.

No se sabe de Luis Padilla Sibauti nada más que algunas anécdotas sobre su pasado y que todas las tardes relata sus historias como el Bandido de la Sierra Negra a un grupo de contertulios. No sabemos si el tiempo fuera de la Cabaña recorre la llanura imaginando que cumple con su cometido, como lo hace el Quijote al enfrentarse a los molinos de viento que ve como gigantes, o lo sueña mientras ayuda a su madre a servir la gelatina. Lo que importa, sin embargo, es que el Bandido comparte sus hazañas con Benicia, el profesor Saucedo y don Carmelo (del mismo modo don Quijote con Sancho); su vida más allá de las ilusiones que relata parece ser intrascendente, o más bien, su vida cobra trascendencia gracias a las ilusiones que relata.

- Benicia

Leemos en *El otro gallo* que Benicia “se dejaba arrastrar fácilmente por el falaz embrujo” del Bandido; justamente, es a través de ella que nosotros los lectores vemos la transformación de Luis Padilla Sibauti. Son varias ocasiones en las que la mirada de Benicia construye para nosotros la ilusión. Por ejemplo, cuando se narra que su madre lo ve salir de casa como Luis Padilla Sibauti, pero al doblar la calle y pasar por el cine se transforma en el Bandido de la Sierra Negra, según “el asombrado testimonio de los ojos de Benicia” (EOG: 29). Esto también sucede cuando Benicia debe informar al Bandido que ya no puede matar carabineros en sus historias, y aunque para darle la noticia logra verlo en su real miseria, la ilusión finalmente se impone:

[...] cuando Luis Padilla Sibauti irguió el cuello para sostener desafiante los ojos que lo escudriñaban, Benicia vislumbró en su mirada, tras la pátina del alcohol, dos puñales. Y con los puñales, las desgredadas y largas crenchas del Bandido volvieron a cubrirse de un jipijapa alón fabricado especialmente para él de la más fina palma ecuatoriana [...] y de su leve bigote, atusado a saliva, habían nacido, como las alas de una golondrina, dos retintos mostachos (EOG: 36).

**En *El otro gallo*...**

Incluso cuando Benicia evoca su primer encuentro con Luis Padilla Sibauti en los cuartos de un burdel, lo recuerda como un temible bandolero. Vemos que, para Benicia, la ficción llega incluso a penetrar en los recodos de su memoria (EOG: 22).

La ficción tiene tal significancia en la vida de este personaje que rebasa el espacio de la tertulia e inunda su realidad. Benicia está cerca del tipo de “lector” que es el Bandido, pues para ambos ficción y realidad son indiscernibles. Se trata de una “lectora” apasionada —llamémosla así— que vive la ilusión como si fuese la realidad, y no porque cae hipnotizada sin saberlo, sino por elección. Benicia quiere ver a Luis Padilla como el Bandido, porque esa ficción da sentido a su vida. Por eso, cuando sabía que la tertulia que se avecinaba podía ser la última, “se esforzaba inútilmente por impedir que el Bandido, como una débil pompa de jabón, se esfumara del candente arenal de la calle y regresara a su condición de Luis Padilla” (EOG: 49).

Benicia —y, en cierta medida, Luis Padilla Sibauti— nos recuerda un poco a aquellos lectores de novelas a fines del siglo XVIII que realizaban un tipo de lectura “empática”. Justamente, buscaban en las páginas de un libro significados a sus vidas o una vía de escape, un efecto narcótico. Estos lectores que abundaban en esas épocas confundían realidad y ficción de tal manera que, por ejemplo, con la lectura de *Las penas del joven Werther* de Wolfgang von Goethe, algunas personas se vestían como el personaje e incluso algunos llegaron al caso extremo de quitarse la vida como él (Chartier y Cavallo, 2011: 368). Ciertamente, ni Benicia ni el Bandido se acercan siquiera un poco a tales extremos, pero la ficción sin duda alguna les da razones por las que vivir y provee una pausa a sus tristes realidades.

- Don Carmelo

En la *nouvelle* se dice que “don Carmelo, pendular y burlón, se movía en los dos ámbitos [realidad y ficción], acicateando la elocuencia del Bandido” (EOG: 10). Este personaje es quien, más que los otros, participa en la constitución de las historias del Bandido: impulsa, al principio de cada tertulia, las ficciones; pide al Bandido que las cuente repetidas veces; y, mediante preguntas, lo

### ¡Precaución!

Como lectores de ficción debemos considerar una regla muy importante. En *Cómo leer literatura*, Terry Eagleton explica:

Juzgar novelas implica acercarse a ellas sólo hasta una distancia prudencial, una posición compatible con la lástima [sentir algo por alguien], pero no con la empatía [sentir algo como alguien] (2016: 91).

reta a enriquecer sus relatos, a abrir nuevos caminos para la ficción.

Según Luis H. Antezana, don Carmelo es “quien mejor entiende el fingimiento necesario para la ocasión, parte distancia y parte complicidad” (2011: 334), acepta las reglas del juego, dejándose llevar por la ficción, pero sin dejar que esta lo ciegue. Así como no le cuestiona al Bandido sobre la existencia de los duendes, se enoja cuando se rompe la regla esencial del mecanismo ficcional que consiste en no mencionar la realidad de los contertulios en los relatos, es decir, no confundir peligrosamente realidad e ilusión. Don Carmelo disfruta la ficción, pero manteniendo una distancia crítica, como la que pretendía Bertolt Brecht en su teatro<sup>10</sup>.

- Profesor Saucedo

Si Luis Padilla Sibauti y Benicia caen fácilmente en el hechizo de la ficción, el profesor Saucedo se encuentra en el otro extremo, donde su “tozudez razonante” (EOG: 13, 47) no le permite entregarse enteramente a las ilusiones propuestas por el Bandido. Por ejemplo, cuando hablan acerca de quién concibe a los duendes, “el profesor Saucedo, que había heredado de su oficio de maestro una severa sujeción al texto muerto de los libros, negó simplemente su existencia” (EOG: 18), y no es sino después de que Benicia presenta una prueba tajante que cambia de opinión. Vemos que este personaje está del lado de la razón, de la verdad comprobable: “el texto muerto de los libros” se refiere a aquellos que se limitan a dar cuenta de la realidad, muy distintos a los textos de ficción, que más bien crean algo nuevo.

Si nosotros, lectores, al igual que el profesor Saucedo, esperamos encontrar la verdad en los libros de ficción literaria, seguramente nos decepcionaremos con frecuencia o viviremos con una idea errada de lo que es la realidad, pues la literatura no persigue ese fin. ¿Para qué se recurriría a la ficción si existen textos que, basándose en datos y documentos, tienen el objetivo de describir la realidad? Como explica el escritor Juan José Saer en “El concepto de ficción”: “[...] no se escriben ficciones para eludir, por inma-

---

<sup>10</sup> Sugerimos revisar la sección “*El otro gallo*, metadieético y metafictional”.

durez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la ‘verdad’, sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de esta situación” (2004: 11). Esto quiere decir que lo que hace la ficción es mostrar cuán complicado resulta querer identificar qué es real o qué es verdadero.

Justamente, si pensamos en *El otro gallo*, puede que el Bandido no sea de carne y hueso; sin embargo, sus implicaciones en la vida de su creador y Benicia son incuestionables. Realidad y ficción no están del todo separadas, son terrenos cuyos límites son invadidos constantemente, incluso a veces es difícil discernirlos. Aun el profesor Saucedo, que podría parecerse inmutable ante las fuerzas de la ilusión, “caminaba sobre un sólido terreno de realidades, pero de realidades impregnadas de fantasía” (EOG: 13).

## El narrador

Siendo una obra metadieética, como analizamos anteriormente, *El otro gallo* consta de dos narradores. Por un lado, está el narrador que relata la historia en torno a la Cabaña de Benicia y los parroquianos (correspondiente al relato primero o marco); por otro, está el Bandido de la Sierra Negra, que cuenta sus aventuras (correspondientes al relato secundario). Cada uno tiene características propias que distinguiremos a continuación, identificando además su relación. Finalmente, se hará un análisis del repertorio del Bandido.

### El narrador de *El otro gallo*

En *El otro gallo* el narrador es omnisciente, es decir, que sabe todo acerca de la historia que cuenta. Pero este no es uno de los personajes, sino una voz externa, incorpórea y anónima que actúa como si fuese, digámoslo así, la “mente de la obra” o “la voz de la misma historia”.

En este sentido, el narrador es el que ordena el mundo ficcional de *El otro gallo*. Además de narrar la **trama** del cuento, se desplaza por el tiempo sin restricciones y expone partes del pasado de los personajes, cuenta qué hace y cómo es cada uno de ellos, e incluso revela algunos de sus pensamientos y sentimientos. Su atención se centra sobre todo en Benicia y el Bandido, y constantemente cuenta la historia desde sus puntos de vista. No es gratuito que el narrador nos acerque a los personajes a quienes la ficción interpela más, como vimos en “El lector”.

#### ¡Precaución!

En literatura, el narrador es la voz que relata la historia. Tomemos en cuenta que esta voz no es la del autor. Mientras que el narrador es un ser de papel, el autor es de carne y hueso.

Recordemos una de las advertencias al principio de esta guía: los lectores no debemos asumir que las obras literarias expresan las ideas o sentimientos de quienes las escribieron (En “Breve biografía de Jorge Suárez”).

Según Aristóteles en su *Poética*, la **trama** es “la combinación de los hechos”. Es lo que sucede, la acción despojada de la ambientación, la reflexión, la descripción, etc.

La narración desde la perspectiva de un personaje no sólo hace que centremos nuestra atención en ciertos elementos de la historia, sino que también la dota de emociones. ¿Acaso no sentimos la angustia de Benicia al saber que la tertulia corre riesgo, y con ello nos damos cuenta de la gravedad que supone que esta llegue a su fin? Posiblemente, sin ingresar a la intimidad de Benicia o del Bandido este hecho sería intrascendente, no significaría más que el cese de las rutinarias reuniones de un grupo de amigos.

Por esta razón se dice que la literatura narra experiencias particulares; usualmente no busca referir sucesos de forma general, sino imaginarlos desde la vivencia de uno o unos cuantos, personas como nosotros, como cualquiera. Es así que al leer, espontáneamente sentimos: algo nos conmueve o perturba. Por eso, como explica el escritor Ricardo Piglia en su conferencia “El arte de narrar”, la narración se diferencia de la “simple información” porque “la narración nos ayuda a incorporar la historia en nuestra propia vida y vivirla como algo personal” (2007).

El modo en el que el narrador relata —los saltos temporales que hace o los cambios de punto de vista— define el camino que seguirá la historia. Por ejemplo, si pusiera el énfasis en el profesor Saucedo, un hombre sujeto al “texto muerto de los libros”, el cuento sería otro. Que el relato se centre en estos personajes enamorados o embrujados por la ficción tiene un significado, ¿acaso no señala, como ya vimos, que la ficción es más que un entretenimiento pasajero?

### **Personaje-narrador**

Ahora, prestemos mucha atención a la relación entre el narrador y el Bandido de la Sierra Negra. ¿El lector se percató de que sus voces se confunden a momentos?, notemos que a veces es difícil saber cuál de los dos habla.

#### ***En *El otro gallo...****

Si bien la función del narrador y del Bandido son análogas, en el relato se define una jerarquía: el narrador sabe más que lo que el Bandido conoce de su propia vida. Esta es una característica del narrador omnisciente. En una ocasión, por ejemplo, el narrador corrige el relato de Luis Padilla Sibauti:

Una historia en la cual su irrefrenable fantasía introdujo, sin embargo, un dato imaginario. Cuando su padre llegaba a Santa Cruz, repartiendo esterlinas, él no estaba en las ancas del caballo, prendido a su cintura, deshecho en risas. No. (EOG: 55).

Para ejemplificar esto volvamos a las primeras páginas de *El otro gallo*, en ellas leemos acerca de los significados que guardan los colores de los tajibos y acerca de la tertulia; al principio es el narrador el que nos relata estas ideas, pero sutilmente entra el relato de Luis Padilla Sibauti (notamos esto cuando se introduce la oración: “dijo el Bandido”) y, entonces, la narración de uno y de otro se tornan indistinguibles, no sabemos con claridad quién es el que medita sobre estos asuntos. Más adelante sucede lo mismo, sobre todo con las historias de las aventuras del Bandido: algunas veces aparecen en la voz de Luis Padilla Sibauti y otras en la del narrador que las cuenta en tercera persona.

Este detalle, que resulta casi imperceptible en una primera lectura, es muy importante, pues énfasis en que el héroe de este cuento, el Bandido de la Sierra Negra, es un personaje-narrador. Pero, como veremos en los siguientes párrafos, el protagonista es específicamente un narrador oral.

### **Narrador oral**

“Siempre se han contado historias y se seguirán contando”, apunta el escritor Ricardo Piglia, y explica que la narración es inherente al ser humano (2007). Todos, sin excepción, narramos, compartimos con otros nuestras experiencias, unos mejor que otros, sin duda. Esta práctica se remonta a tiempos inmemoriales y se cree, incluso, que está en el origen del lenguaje, cuando el hombre comenzó a decir sus primeras palabras.

En principio, cuando la escritura todavía no se había inventado, las historias pasaban de boca en boca, ésa era la forma de preservarlas. Así, llega hasta nosotros *La Ilíada*, que fue fijada en el papiro por Homero en la Antigua Grecia, o los famosos cuentos de la tradición oral alemana, recopilados por los

#### **Algo más...**

Homero escribe *La iliada* en “una lengua creada a través de los años por los poetas épicos” que narraban historias al público griego. Estos poetas utilizaban antiguas expresiones fijas —así como las que operan en los cuentos de hadas— para poder memorizar los relatos con mayor con facilidad (Walter J. Ong, 2006: 31).



hermanos Grimm a principios del siglo XIX. Por lo tanto, los orígenes de la literatura como nosotros la conocemos están en la tradición oral. La literatura bebe de escritos anteriores y de narradores anónimos.

Esta tradición oral la encontramos en *El otro gallo* y nos llega a través de la voz del Bandido de la Sierra Negra, que pertenece a la estirpe de narradores que cautivan a sus oyentes con su destreza en el manejo de las palabras. Su repertorio de relatos va desde las leyendas populares, como la historia de doña Engracia, hasta aquellos creados a partir de su “irrefrenable imaginación”, que también tienen elementos de la tradición popular, como veremos más adelante. Para entender mejor la relación de *El otro gallo* y lo popular tomaremos en cuenta parte del prólogo que Jorge Suárez escribió para el *Cancionero popular de Vallegrande*, una compilación de coplas realizada por Hernando Sanabria Fernández. El siguiente fragmento es extenso, pero nos servirá para entender la postura de Jorge Suárez respecto a esta forma de expresión:

Somos nosotros quienes hemos relegado a sótanos secundarios las manifestaciones de la cultura popular [...]. No debe extrañarnos, por lo tanto, que la historia oficial de nuestra literatura omita la copla, cuando es en la copla donde están presentes las particularidades más legítimas de nuestra personalidad cultural.

¿Por qué nos lamentamos de ésta y no de otra manera? ¿Cómo sentimos el amor? ¿Qué es aquello que nos hace reír? Ya he visto a más de un retórico ramplón llorar a moco tendido al poderoso influjo de una melodía popular, sin que por ello mi cultura, mi pobre cultura, se hubiera sentido ofendida. Ya es tiempo de proyectar la visión histórica de nuestra literatura desde otros métodos. Todo cuanto se ha hecho hasta ahora es recopilar y analizar textos impresos, en un ordenamiento que excluye, deliberadamente, aquellos textos, orales o escritos, que no alcanzaron, por obvios motivos, la dudosa dignidad del folleto o del libro. Es en la copla donde está la raíz del canto, no en la imprenta (Jorge Suárez, 2017: 685-686).



Para Jorge Suárez, la copla, una manifestación de la cultura popular, es literatura; literatura que nos acerca a lo particular y que nos interpela. Su prólogo es al mismo tiempo una crítica a los círculos letrados de la época, que determinaban qué debía considerarse como “oficial”, y un reclamo para incorporar al **canon literario nacional** esas composiciones recitadas en las calles durante las días de carnaval, en medio de bailes, carreras de jinetes, copiosas comidas y ambrosía vallegrandina<sup>11</sup>.

Notarás que en *El otro gallo* está presente esta esencia de lo cotidiano, lo ordinario, del chiste vulgar, de la anécdota tras un par de vasos de culipi. La *nouvelle* de Jorge Suárez incorpora lo popular, no solo la manera de hablar cruceña (que veremos con más detalle en “El lenguaje”), sino también las largas tertulias acompañadas del alcohol de caña, las leyendas populares o los presagios de la naturaleza.

En esta veta de literatura que rinde homenaje a lo popular, a la tradición de la tertulia y al narrador oral, se encuentra “El cuentero” del escritor cubano Onelio Jorge Cardoso (1944), un relato que Jorge Suárez señaló como el origen de *El otro gallo*, según indica el crítico Mauricio Souza (2016). En él resalta el personaje Juan Candela, un hombre “de pico fino para contar cosas”, al igual que el Bandido de la Sierra Negra. La audiencia lo escuchaba atenta —dice el relato— sin que la distrajera el apetito de los mosquitos, porque contaba

El **canon literario nacional** es el conjunto de obras literarias que con el tiempo se han consolidado como lecturas ineludibles, fundamentales para la cultura de una nación.

### ¡Precaución!

Juan Candela narra con el cuerpo e imitando los sonidos, cautivando al público no únicamente con la historia que cuenta. Del mismo modo, en la literatura la forma cobra una importancia tan grande como el contenido.

Recordemos que el narrador de *El otro gallo* dice que la “magia no está simplemente en las palabras, sino en el modo en que se las dice“ (EOG: 13).

---

<sup>11</sup> Para recordar la pasión de Jorge Suárez por las expresiones populares puedes revisar su breve biografía, al principio de esta guía.

imitando todos los sonidos y moviendo todo el cuerpo. Contaba “cosas que pudieron haber sido y no fueron” (2009: 5), así como Luis Padilla Sibauti, en cuyas historias imagina continuar el legado de su padre.

Las palabras de ambos son exageradas, tienen más de fantasía que de realidad. Por eso a Candela lo increpan sus oyentes, diciendo que miente, pero pronto se dan cuenta que lo que narra es algo “seguramente fuera del tiempo, del barracón, del mundo” y que en realidad no importa si es verdadero o no, se trata de “creer en algo bonito aunque no sea” (2009: 12). Los personajes se dan cuenta de que la ficción, aquello que podemos imaginar, como apunta Piglia, “siempre existe, en otra escala, en otro tiempo, nítido y lejano, igual que en un sueño” (2015: 17).

Detengámonos un momento en la última cita de “El cuentero”: “creer en algo bonito aunque no sea”. La palabra “bonito” puede resultar algo empalagosa para el lector. Ver la ficción o la literatura de esa forma es una perspectiva un tanto inocente, pues esta puede también relatar cosas terribles y perturbarnos más que apaciguarnos. Afortunadamente, *El otro gallo* tiene un revés sórdido que no podemos evadir y que además enriquece el cuento.

Hay algo de patético en ese personaje sin otra vida que la vivida en sus ficciones. Este perfil nos recuerda al Quijote: un hombre desgastado que ha perdido un poco la cordura —éste ve gigantes en vez de molinos y el otro cree que una mariposa nocturna puede ser peligrosa para la actriz en pantalla. El culipi, por otra parte, es un elemento ineludible durante la tertulia, también la rutina del alcohol es una vía de escape fácil

#### **En *El otro gallo*...**

En el siguiente fragmento Benicia ve a Luis Padilla Sibauti en toda su miseria. Una imagen que devela la cara decadente del mundo presentado en *El otro gallo*:

Detuvo sus ojos en el percutido lienzo de una camisa que delataba, en las costuras del bolsillo, la vejez del uso. Sometió a un frío examen el raído vuelo de unos pantalones que apenas lograban disimular, al ras de la arena, las ondulantes huellas de neumático que habían impreso en la calle dos toscas abarcas. Despojadas de sus imaginarias pistolas, descubrió unas manos agrietadas y lacias. Vio, por último, una cabeza gacha; como si la fatalidad, ese intangible pájaro que ronda en la profundidad del cielo, hubiera descendido ya sobre sus hombros (EOG: 35).

y adormecedora. Nuestros personajes beben, cada día, a veces hasta el alba, ya sea para mojar la garganta, para alimentar la imaginación o para desentenderse del mundo.

Finalmente, al prestar atención a algunos detalles del cuento, nos percatamos de la violencia con que el progreso —la carretera y el ingenio azucarero— se abre paso, mermando poco a poco las costumbres; el destino de todos los pueblos devorados por el irrefrenable transcurrir del tiempo.

### **El repertorio del Bandido de la Sierra Negra**

“En general, los cuentos del Bandido constituyen algo así como una ‘fantasía épica’ [...] donde el narrador figura como el héroe rebelde frente a sus enemigos, los carabineros”, apunta Luis H. Antezana (2011: 338). Leemos que ante una injusticia los mata sin reparo (una o dos veces, cuantas sea necesario) y cuando están a punto de capturarlo, los burla con ingenio, casi siempre en complicidad con el paisaje.

La **fantasía épica** es un género que deriva de los poemas épicos de la Antigüedad, en los que se narran las impresionantes hazañas de un héroe, acompañadas de elementos fantásticos.

Como buen narrador de historias de aventura, el Bandido crea un ambiente de suspenso. Se dirige siempre a una situación límite, ya sea encaramado a un árbol con los carabineros a la espera o trepando el techo (EOG: 30, 59) y pensamos que su vida está a punto de llegar a su fin. En esas circunstancias no lo salvan las plegarias a su padre o a su madre, sino sus palabras, “que se transformaban de pronto en afilados cuchillos, en fulgurantes pistolones o en sorpresivas mutaciones del paisaje” (EOG: 33).

En los relatos sobre “La pampa de mariposas azules”, “La laguna sin jichi” y “Patasca y cerveza helada” el Bandido tiene como aliado al paisaje de la llanura, que en ocasiones cobra dimensiones casi fantásticas. Mientras él conoce sus atributos, los carabineros no saben con qué arroyo calmar su sed e ignoran la posibilidad de encontrarse con una colonia de mariposas.

la Sierra Negra introduce saberes populares vinculados a esta naturaleza. Nuestro personaje descifra indicios, pues el sonido que producen los animales, sus movimientos, el color de las hojas de los árboles anuncian algo: las cucarachas alrededor de la letrina presagian la muerte de Blas Padilla Riquelme, las huellas del anta indican el camino hacia una laguna, las hojas al viento revelan la cercanía de un motacú... Nos remite a un modo de conocimiento de la naturaleza al que quizá no estamos acostumbrados.

Por ejemplo, en la *nouvelle* se hace referencia al guajojó como pájaro de mal agüero (EOG: 37). En el *Diccionario enciclopédico cruceño* (1992) del escritor Germán Coimbra Sanz, que recopila palabras escuchadas, recogidas del habla popular, encontramos el nombre de esta ave. Notemos que, aunque su definición corrige las de otros diccionarios y busca precisión científica y lingüística, en esta prevalece el tono popular. Leamos:

guajojó. (Onomatopeya) *Zool. Nyctibius griseus*, familia Nyctibidae, orden Caprimulgiformes, ave nocturna cuyo canto vocaliza en forma escalofriante la palabra gua... jo... jooo, grito que le ha dado el nombre. En Santa Cruz existe otra variedad llamada *Nyctibius grandis*. En el Rio de la Plata el guajojó se le da el nombre de utaú. // El D.R.A. erróneamente dice: “Ave nocturna, especie de lechuza...” / El D. Bol. De N.F.N. también se equivoca cuando dice: “Ave zancuda, cuyo canto es conocido como anuncio de lluvia”. / El D. Bol. De J.M.R. repite los anteriores errores. (1992: 168)

### En *El otro gallo...*

Podemos identificar las siguientes historias narradas por el Bandido de la Sierra Negra, según el orden en que aparecen:

- El carretón revisado como vehículo motorizado (EOG: 17)
- Patasca y cerveza helada (EOG: 30)
- La pampa de las mariposas azules (EOG: 34)
- La laguna sin jichi (EOG: 37)
- La muerte de doña Engracia (EOG: 39)
- El caso de la víbora, el anta y la noria (EOG: 42)
- La multa a don Plácido Núñez (EOG: 44)
- El incidente de la Palmareña y el carabinero (EOG: 46)
- El recuerdo y la muerte de don Blas Padilla Riquelme (EOG: 50, 53)
- El otro gallo (EOG: 59)

Las precisiones científicas vienen por añadidura, pues esa información no es relevante, lo que importa es identificar al ave por su canto y saber lo que este comunica. Por eso la definición que proporciona el diccionario es la de “ave nocturna cuyo canto vocaliza en forma escalofriante la palabra gua... jo... jooo, grito que le ha dado el nombre”; el sonido que profiere esta ave no puede ser otra cosa que el presagio de una “mala noticia”, como lo enseña el Bandido de la Sierra Negra.

Una historia que llama la atención por diferenciarse del resto del repertorio del Bandido es “La muerte de doña Engracia” que parece ser una leyenda popular, un relato que proviene de la voz colectiva, que se transmite oralmente hasta llegar a la boca del narrador de las tertulias en la Cabaña. Como no tiene autoría, puede que haya introducido al relato algo de su propia cosecha, pues lo narra con el objetivo de decir a Benicia, de modo sutil, que no le espera necesariamente un destino desdichado. Hasta aquí vemos que el protagonista de *El otro gallo* guarda en sus historias la esencia de su paisaje y su cultura que, ante la inminente transformación de Santa Cruz, quizá solo consiga salvarse mediante la narración, el lenguaje.

## El lenguaje

Al ser una obra literaria, *El otro gallo* maneja un lenguaje distinto a otros. No podríamos compararlo con el lenguaje que empleamos al hablar ni tampoco con el de un manual de instrucciones. La diferencia respecto al primero es que la literatura, como lo indica su nombre, viene de *littera* (“letra”, en latín) y, por lo tanto, su lenguaje necesariamente es escrito. La diferencia respecto al segundo es que, mientras el lenguaje del manual instructivo hace referencia a la realidad, el de la obra literaria hace referencia a sí misma, es decir, a nada más que a aquello que está nombrando.

Así, como ya apuntamos anteriormente, el Bandido de la Sierra Negra no es un ser de carne y hueso ni la ciudad de Santa Cruz que se menciona es la real, sino una versión particular que poco importa si corresponde estrictamente a la verdadera o no. Si el mundo de *El otro gallo* no existe fuera del lenguaje, entonces es fundamental que los lectores tengamos en cuenta cómo se narra este mundo; cosa que como ya vimos, se sugiere en la propia *nouvelle*: “[...] porque la vida es eso, banal cotorreo cuya magia no está simplemente en las palabras, sino en el modo en que se las dice —y cuanto más se alejan de la realidad y más se aproximan a la ilusión adquieren más sentido” (EOG: 13).

A continuación, veremos aquellos elementos que nos permiten analizar la forma de esta obra, cómo está escrita.

### ¡Precaución!

Recordemos que los orígenes de la literatura provienen de formas artísticas orales, que algunos críticos llaman “literatura oral”. En este sentido, los relatos del Bandido, que son transmitidos oralmente, también manejan un lenguaje particular.

Las características del lenguaje de *El otro gallo* que analizaremos en este capítulo abarcan también los cuentos narrados por el personaje.

## El ritmo

*De la repetición nace la manía y de la manía la monotonía* (EOG: 43).

Este fragmento de *El otro gallo* parece extraído de una canción, pues tiene bastante ritmo; esto se debe a la repetición de la letra *m* y de la terminación *-nía*. El ritmo es un elemento formal que generalmente asociamos con la música y la poesía clásica. Si bien la *nouvelle* es un texto narrativo, su lenguaje tiene musicalidad, por eso Alba María Paz Soldán lo denomina “prosa poética” (1999). Recordemos que algo que caracteriza a su autor, Jorge Suárez, es su oído fino para encontrar la armonía en el sonido de las palabras. Esto tiene sus raíces en la relación del autor con la música y la poesía<sup>12</sup>. Según el crítico Rubén Vargas:

...es en la narrativa donde Suárez alcanzó el dominio absoluto de sus facultades literarias. A su intuición para las tramas —en las que casi siempre hay un gesto de humor o ironía— se suma el dominio del ritmo, sin duda ejercitado en su poesía, para lograr una prosa efectiva en la que el desarrollo de la historia es conducido por una suerte de partitura secreta (1999).

¿Cómo percibir la musicalidad, el ritmo, esa especie de “partitura secreta”?, se preguntará el lector. Una buena forma de hacerlo es leyendo en voz alta, ignorando por un momento el significado de las palabras y centrando nuestra atención en cómo suenan.

### Algo más...

En la literatura encontramos obras muy próximas a la música, como *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez. Esta novela también guarda relación con *El otro gallo* por el tratamiento que hace de lo popular y porque la Madre, uno de los personajes, sueña con tener otro destino y evade su miserable vida refugiándose en la imaginación:

La Madre quería cantar a lo Iris Chacón tonaditas de caramelo y chocolate [...]. Resignada a la canallada de no ser quien quería ser, dispuesta a aceptar del lobo un pelo. La Madre se juraba que un día cualquiera, tras estampar su firma, añadiría, tan tan como tan tan: alias Iris Chacón (2004: 54).

<sup>12</sup> Se recomienda al lector revisar la breve biografía del autor que se encuentra en la primera parte de esta guía.



Cuando el Bandido describe sus atributos (EOG: 14), la forma en que lo hace —utilizando signos de admiración, oraciones de igual estructura, separadas por puntos y aparte— marca un compás. Parece la presentación del personaje de una película de acción o de balazos con los que —uno a uno— los lectores vamos construyendo en nuestras mentes el perfil del bandolero de la llanura. Sería muy pobre e intrascendente si el personaje simplemente dijera a sus contertulios: “Soy el Bandido de la Sierra Negra, llevo siempre conmigo armas para matar a los carabineros, un caballo y algunas prendas que me caracterizan”. Así no podríamos visualizarlo y menos aún imaginar su paulatina transformación, palabra por palabra.

## Figuras literarias

*Vio pasar, distante, un avión y hundirse el sol en un mar de fuego* (EOG: 31).

Las figuras literarias son formas de expresión que empleamos en nuestro día a día, que agregan un sentido o efecto a aquello que decimos. Si bien son de uso cotidiano, forman parte del dominio de la literatura, que las retoma, recrea y amplifica para enriquecer los significados de un paisaje, un personaje, una situación, un pensamiento... por esta razón son llamadas “literarias”.

Según el teórico Tzvetan Todorov, debido a que existen tantas figuras es difícil encontrar una definición que reúna a todas sin excepción, por ello propone que una figura literaria debe ser entendida simplemente como una “particular disposición de palabras” (2004: 65). En este sentido, también son un elemento formal de una obra literaria. Hasta aquí, quizá todavía no está claro qué es exactamente una figura literaria; los ejemplos a continuación nos darán algunas pistas que nos ayudarán a identificarlas.

### **¡Precaución!**

El catálogo de figuras literarias es extenso y las hay de varios tipos. Por esta razón, al momento de leer una obra literaria, seguramente encontraremos muchas. Entonces será importante identificar aquellas cuyo análisis pueda enriquecer nuestra lectura.

Al final de la anterior sección analizamos la función del ritmo en la descripción de los atributos del Bandido. Dos figuras literarias proporcionan musicalidad a este pasaje: la enumeración, que supone nombrar o exponer varias cosas una detrás de otra; y el paralelismo, en el que se reproducen frases de igual estructura con leves variaciones. Estos recursos aparecen también en el siguiente fragmento acerca de las visitas de Luis Padilla Sibauti a las salas de cine: “Al principio no fueron sino breves fugas, fáciles evasiones al cuchillo de Sandokán; al revólver de Búfalo Bill; a la voz de Jorge Negrete, haciendo estallar los parlantes; a las piruetas de Chaplin, siempre escapando de la policía [...]” (EOG: 57).

Podemos encontrar más figuras literarias de este tipo, como la anáfora, que consiste en la repetición continua de una o varias palabras al comienzo de cada oración. Veremos que, al igual que en los anteriores ejemplos, la anáfora confiere significados al relato y produce la sensación de ritmo durante la lectura. Por ejemplo, cuando Benicia recomienda al Bandido que deje de matar carabineros en sus historias y este no le responde nada:

*Nada. La miró desde atrás, desde la encrucijada donde lo mataron a su padre, en el camino a Cotoca. Desde sus sueños acuchilla dos por el alba. Desde el círculo negro de la letrina del canchón, con el siniestro motor de las cucarachas al fondo. Desde el caliente hedor de las patas de res entregando sus tuétanos al caldo de la gelatina. Desde la fuga de la Botón, la solitaria placa en la pared y la dueña de casa que le contó la triste verdad de su desaparición. La miró y le dio a entender, sin pronunciar palabra, que esa noche se acabaría todo* (EOG: 49).

¿Acaso no sentimos que la reiteración de “la miró” y “desde”, que resaltamos en el fragmento, aporta dramatismo a la escena? El Bandido no quita los ojos de encima a Benicia mientras piensa en sus desdichas, dándonos a entender que sin sus relatos no podría vivir sus sueños ni escapar de ese cotidiano hedor de patas hirviendo. También da la sensación de que estamos dentro la mente del Bandido, retrocediendo en el tiempo, evocando, con nostalgia, imágenes de su pasado.

Además de los anteriores ejemplos, que especialmente aportan ritmo a la narración, notaremos que las figuras que más frecuentemente aparecen en *El otro gallo* son la metáfora y la comparación, y que generalmente estas guardan relación con la naturaleza.

¿Recordamos que descubrimos que el Bandido de la Sierra Negra es un descifrador de señales que da el entorno natural? Al parecer, el paisaje tiene un lugar importante en la novela, aunque su aparición es sutil. La vegetación desbordante se inmiscuye en el relato, así como las plantas trepadoras llegan al interior de las casas por las rendijas de ventanas y puertas.

La comparación indica la semejanza entre dos elementos por medio de la palabra “como” o una equivalente. En la *nouvelle* leemos: “—¡A su salud, don Blas! —dijo, de pronto, el Bandido, *como* si un mal recuerdo, *tal* el ala de un cuervo, hubiera ensombrecido su frente” (EOG: 37). Citamos otro ejemplo: “[...] de su leve bigote, atusado a saliva, habían nacido, *como* las alas de una golondrina, dos retintos mostachos” (EOG: 36).

La metáfora es más compleja, en ella las palabras se usan con un sentido distinto al que tienen propiamente, pero que guardan con este una relación descubierta por la imaginación. Se basa, digámoslo así, en una comparación: existe un término real que sirve de punto de partida y un término evocado o una imagen que lo reemplaza. Para comprenderlo mejor vayamos a los ejemplos; el más significativo es el que abre la *nouvelle* y que abordamos varias veces a lo largo de esta guía: la explicación de cómo es la tertulia mediante la imagen de los macheteros abriéndose paso entre la maleza, viendo —como en sueños— los colores que van adquiriendo los tajibos (EOG: 12).

Identificamos otros, como el que aparece en el epígrafe de esta sección: “El Bandido ganó, centímetro a centímetro, la punta del árbol y escrutó el cielo. Vio pasar, distante, un avión y hundirse el sol en un mar de fuego”. Sabemos que el mar no es de fuego, pero el color del sol hace que tenga esa apariencia. Este pequeño detalle produce al lector la sensación de que hace mucho calor y, en efecto, después de un momento el Bandido, calcinado por “el sol [que] colgaba sobre su cabeza como una lámpara infernal”, cree estar a punto de morir de sed (EOG: 31).

En *El otro gallo*, podemos descubrir comparaciones y metáforas, todas relacionadas a esa naturaleza exuberante de la que venimos hablando; de igual modo, podemos encontrar otras figuras literarias además de las que acabamos de estudiar. ¿Cuáles más encontramos durante nuestra lectura?, ¿qué sensaciones nos provocan o qué significados creemos que aportan?

## Registro oral

*En todos los maravillosos mundos que descubre la escritura, todavía le es inherente y en ellos vive la palabra hablada*

(Walter Ong, 2006: 17).

Continuando con el rastreo de la naturaleza presente en el relato, ¿notó el lector que a lo largo de *El otro gallo* aparecen varios nombres de árboles? El motacú, el cupesí, el tajibo, el cuchi, el totaí y el penoco conforman el paisaje del cuento. Estas palabras que se refieren a la vegetación existente en la región oriental provienen de las lenguas nativas —guaraní, baure, besiro— mezcladas con el castellano o castellanizadas. Por ejemplo, “cupesí”, proviene del chiquitano *cupesich*: es un algarrobo, cuyas vainas secas y molidas sirven como harina comestible, con la que los primeros conquistadores españoles se alimentaban haciendo pan, al que le pusieron el nombre de San Juan. Así, para Jorge Suárez el lenguaje de la región en la que se desenvuelve *El otro gallo* es particular por la mezcla que hace del castellano y de las lenguas nativas:

### En *El otro gallo*...

*Este, enmontao, chilchís, culipi y derechingo* son algunos vocablos del habla popular cruceña que podemos encontrar en *El otro gallo*.

Aquí, sobre esta vastedad fértil [que es Santa Cruz de la Sierra], [...] las palabras que los conquistadores españoles dejaron rodar de sus barbas, crecieron y se multiplicaron en un contexto de dramático aislamiento. En la imposible hipótesis de que no hubiera quedado ningún otro testimonio de lo sucedido en aquellos tiempos, bastaría solo el lenguaje, ese lenguaje macerado en siglos, para emprender la empresa de su evocación. Cayeron aquí las palabras españolas y se mezclaron, irrevocablemente, con las palabras nativas. (*La cita continúa en la siguiente página*)



Se enriquecieron con nuevas acepciones, se perdieron, se afinaron o se conservaron, pero, en definitiva, prevalecieron. Hoy, en cierta medida, son lo que fueron, aunque son también, y éste es su mayor mérito, propias de Santa Cruz (Jorge Suárez, 2018: 688).

El resultado del encuentro entre estos dos idiomas conforma el habla popular cruceña (no sólo el vocabulario sino también la sintaxis). Podríamos decir entonces que Jorge Suárez retoma el lenguaje oral de la región para escribir *El otro gallo*. Como explica Luis H. Antezana: [...] el lenguaje hablado ordinario es el material que sirve de base para la producción del texto literario —el material básico de todo poeta [escritor de obras literarias] es, en este caso, el lenguaje, como la piedra para el escultor, o los sonidos para el músico (1999:43).

Aclaremos que para el autor de *El otro gallo* el fin no es hacer literatura costumbrista, es decir, una literatura que refleje y reivindique las tradiciones locales. Más bien se trata de buscar —partiendo de la oralidad y la cultura popular— un lenguaje particular, propio de la literatura nacional (Suárez, 1998: 2, 3, 27).

## **Humor**

Entre todo lo que venimos analizando, el humor es un elemento que no se puede pasar por alto en el análisis de *El otro gallo*. El humor está presente en esta *nouvelle* de muchas formas: en la curiosa manera en que el Bandido encarna en Luis Padilla Sibauti o en los relatos sobre sus aventuras, por ejemplo. En los siguientes párrafos exploraremos los sentidos que aporta el humor a esta obra literaria.

Para comenzar, se dice que *El otro gallo* es una parodia del cuento popular. Seguramente, el lector asociará la parodia con el humor, puesto que la parodia, entendida como la imitación de una obra artística o literaria, recurre a la ironía. Así, la *nouvelle* incorpora al típico narrador oral que cuenta unas curiosas aventuras acerca de sí mismo como un héroe justiciero. Este no se trata de un

legendario Robin Hood que roba a los ricos para dar a los pobres o de un solemne Zambo Salvito, sino del desconocido Bandido de la Sierra Negra que burla a sus rivales con cómica astucia, mata múltiples veces al mismo carabinero y se comunica con el eco de una noria.

Si bien es común que se entienda la parodia como una burla que busca desvalorizar o ridiculizar, la crítica actual ha rescatado otra definición de esta forma literaria. Para estudiosos como Linda Hutcheon la parodia, al incorporar otras obras artísticas o literarias, sería más bien un homenaje a la tradición (2001: 58). Al retomar el cuento popular en la *nouvelle*, Jorge Suárez provoca a la crítica a volver a mirar esta forma de expresión que abarca no solo los relatos populares, sino a sus relatores, los extintos narradores orales.

Andando por otros sentidos que añade el humor en *El otro gallo*, además de la parodia, encontramos los efectos del humor de los relatos del Bandido. Estos no son inocentes, expresan una disconformidad ante la autoridad representada por los carabineros. Veamos.

Existe una intención del protagonista de divertir a sus contertulios, y esto lo consigue introduciendo humor a su narración. Historias como “Patasca y cerveza helada” o “El caso de la víbora, el anta y la noria”, son prueba de ello. Los carabineros son la víctima en común de estas narraciones. Ya sea porque le tienen miedo al agua, les espantan las mariposas o están desesperados por aplacar su sed, estos quedan siempre ridiculizados por el narrador. Este gesto es una afrenta al poder, pues al mostrar sus debilidades, pierden legitimidad.

En la Edad Media, en la que mandaba el poder tirano de la monarquía y la ira de Dios, la burla era un elemento clave de las bases de esta sociedad estamental. En parte porque permitía sobrellevar la desgracia de ser pobre, pero también porque tenía un papel importante en vencer el miedo hacia la temible autoridad. Mijaíl Bajtín, un especialista en literatura de esta época, aclara: “La risa no puede ser transformada en el instrumento de embrutecimiento y de opresión del pueblo. Nadie consiguió nunca hacerla totalmente oficial. Ha sido siempre, en definitiva, el arma de la libertad en manos del pueblo” (1999: 76).

En este sentido, la palabra de Luis Padilla Sibauti, con su humor, es liberadora: aplaca las desdichas de sus oyentes y va contra el poder que llegó para establecer sus propias normas.

Hasta aquí el lector exploró información relativa al autor de *El otro gallo*, el contexto en que se desenvuelve la historia, su lugar en la literatura boliviana y el género al que pertenece, para así llegar a una comprensión más detallada de esta *nouvelle*. Asimismo, pudo recorrer algunas líneas temáticas inspiradas en el carácter metaficcional de la obra: el relato, el héroe, el lector, el narrador y el lenguaje. Seguramente, además del contenido que esta guía proporciona, el lector encontrará nuevas vetas de lectura. Justamente, como apuntamos en la presentación, este libro no pretende imponer una única lectura cerrada, por el contrario, espera haber provocado al lector para aventurarse a nuevas exploraciones.

A partir de los conocimientos que el lector pudo recoger con esta guía, lo invitamos a leer otras obras literarias bolivianas. Incluso, proponemos releer *El otro gallo*, pues como dice el escritor Vladimir Nabokov: “Aunque parezca extraño, los libros no se deben leer: se deben releer. Un buen lector, un lector de primera, un lector activo y creador, es un ‘relector’” (1983: 6).

## Bibliografía de consulta

### Obras escritas por Jorge Suárez

- 1960 *Los melodramas auténticos de políticos idénticos*. Cochabamba: Editorial Mercurio.
- 1964 *Elegía a un recién nacido*. La Paz: Editorial Leni.
- 1976 *Oda al padre Yunga*. Cochabamba: Talleres Gráficos Rocabado.
- 1976 *Sonetos con infinito*. Cochabamba: Talleres Gráficos Rocabado.
- 1982 *El otro gallo*. Santa Cruz de la Sierra: Editorial Chané.
- 1985 *Rapsodia del cuarto mundo*. La Paz: Comité Ejecutivo de la Universidad Boliviana / UMSA.
- 1986 *Sinfonía del tiempo inmóvil y otros poemas de amor*. Santa Cruz de la Sierra: Casa de la Cultura Raúl Otero Reiche.
- 1986 Suárez, Jorge (comp.). *Taller del cuento nuevo*. Santa Cruz de la Sierra: Casa de la Cultura Raúl Otero Reiche.
- 1990 *Obras completas. Sonetos con infinito*. Cochabamba / La Paz: Honorable Municipalidad de Cochabamba / Los Amigos del Libro.
- 1990 *Obras completas. Serenata*. Cochabamba / La Paz: Honorable Municipalidad de Cochabamba / Los Amigos del Libro.
- 1998 *Al borde de la razón*. Cuentos. Sucre: Universidad Andina Simón Bolívar.
- 2001 *Las realidades y los símbolos*. Santa Cruz de la Sierra: Gobierno Municipal de Santa Cruz de la Sierra.
- 2008 *Corazón de hombre. Canto del poeta*. Hidalgo: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- 2010 *El otro gallo*. La Paz: Plural editores.
- 2012 *El otro gallo*. La Paz, Colección 15 novelas fundamentales: Plural editores.
- 2017 *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.



Suárez, Jorge y Rospigliosi, Félix  
1953 *¡Hoy, fricasé!*. La Paz: Talleres Gráficos Ghandi.

Suárez, Jorge y Palomino, Salvador  
1975 *Revolución en los medios periodísticos*. Lima: Ediciones SINAMOS.

### **Bibliografía sobre *El otro gallo***

Antezana, Luis H.  
2011 “Érase una vez *El otro gallo*”. *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural editores. 331-349.

Cajías, Dora  
2012 “Presentación”. Suárez, Jorge. *El otro gallo*. Colección 15 novelas fundamentales. La Paz: Plural editores. 9-27.

Castro, Alan  
2011 “Confines de la Conversación: una lectura de *El otro gallo*”. *Ensayo de Bolivia*. Web. 2 de junio de 2018.

### **Bibliografía sobre Jorge Suárez y su obra**

Antezana, Luis H.  
2017 Estudio introductorio: “Canto y cuento: Sobre la obra literaria de Jorge Suárez”. Suárez, Jorge. *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. 13-36.

Chávez, Gabriel (ed.)  
2010 *Patasca y cerveza helada. Un homenaje a Jorge Suárez*. La Paz: Editorial Gente Común.

Rocha Monroy, Ramón  
2009 “Picardías de Jorge Suárez”. *Bolpress*. Web. 13 de julio de 2018.

Vargas, Rubén

1999 “Jorge Suárez (1931-1998)”. *Piedra Imán*.

Zelaya, Martín

2009 “Jorge Suárez, vindicación del poeta, maestro y periodista”. *Ecdótica*. Web.

2017 “Jorge Suárez, el esteta. Noticia, reflexión y memoria”. *Página Siete*.

## Bibliografía citada

A.N.D.A.

“Semblanza”. *Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.)*. Web. 23 de junio 2018.

Antezana, Luis H.

1977 *Semiótica literaria*. Cochabamba: Instituto Boliviano de Cultura.

1985 “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”. Sanjinés, Jorge (ed.). *Tendencias actuales en la narrativa boliviana*. Minneapolis/Valencia: Institute for de study of ideologies & literature/Instituto de cine y radio-televisión. 27-37.

1999 *Teorías de la lectura*. La Paz: Plural Editores, CESU-UMSS.

2011 “Érase una vez *El otro gallo*”. *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural editores. 331-349.

2017 Estudio introductorio: “Canto y cuento: Sobre la obra literaria de Jorge Suárez”. Suárez, Jorge. *Obra Reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia. 13-36.

Ardila J. Clemencia

2009 “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. *Revista de Estudios de Literatura Colombiana*, núm. 25: 35-59. Web. 23 de agosto de 2018.

Barthes, Roland

2007 *El imperio de los signos*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

Benedetti, Mario

1995 “Tres géneros narrativos”. Zavala, Lauro (comp.). *Teorías del cuento I: Teorías de los cuentistas*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. 217-232.

Benjamin, Walter

2008 “Tesis sobre la historia y otros fragmentos” (trad. Echeverría, Bolívar). Ciudad de México: Editorial Ítaca. 26.

Bustillo, Carmen

1997 *La aventura metaficcional*. Caracas: Equinoccio.

Borges, Jorge Luis

1999 “El libro”. *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial, S.A. 9-23.

Cajías, Dora

2012 “Presentación”. Suárez, Jorge. *El otro gallo*. Colección 15 novelas fundamentales. La Paz: Plural editores. 9-27.

Cardozo, José Onelio

2009 “El cuentero”. Toledo, Alejandro (comp.). *Material de lectura*. Ciudad de México: Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM.

Castro, Alan

2011 “Confines de la Conversación: una lectura de *El otro gallo*”. *Ensayo de Bolivia*. Web. 2 de junio de 2018.

Cervantes, Miguel de

2005 *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha I, II*. Madrid: Alianza Editorial.

Chaplin, Charles (productor y director)

1936 *Modern times* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Charles Chaplin Productions.

Chartier, Roger y Cavallo, Guglielmo (eds.)

2011 *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editorial Turus.

Ciafardo, Mariel

2012 *Glosario de figuras retóricas*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Web. 15 de agosto de 2018.

Coimbra Sanz, Germán

1992 *Diccionario enciclopédico cruceño*. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial Banco de la Unión.

Cordero Aurrecoechea, Víctor

1964 “Gabino Barrera” [disco]. Ciudad de México: René Cardona Jr. (dir.)

Cortázar, Julio

1971 “Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 25: 403-406. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 3 de octubre de 2018.

Dabdoub Arrien, Carlos

2009 “‘Ferrocarril o nada’, la rebelión (olvidada) de 1921”. *Agencia Boliviana de Noticias*. Web. 16 de junio de 2018.

De Mesa, José; Gisbert, Teresa y D. Mesa Gisbert, Carlos

2001 *Historia de Bolivia*. La Paz: Editorial Gisbert y CIA S.A.

Eagleton, Terry

2016 *Cómo leer literatura*. Buenos Aires: Ariel.

*El Día*

2014 “Una ‘Máquina Vieja’ dio nombre a un vecindario”. *El Día*. Web. 13 de septiembre de 2018.

Fernández Adavin, Eusebio (productor y director)

1927 *El bandido de la sierra* [cinta cinematográfica]. España: Producciones Ardavin.

Gandarilla Guardia, Nino

2008 “Cine y televisión en Santa Cruz”. *Ecdótica*. Web. 1 de octubre de 2018.

Genette, Gérard

1989 *Figuras III*. Barcelona: Grupo Editorial Lumen.

Gómez Coca, Aquiles

2008 *¡Qué tiempos aquellos de mi viejo Santa Cruz! Crónicas y relatos de Santa Cruz*. Santa Cruz: Fundación Nova.

Hobsbawm, Eric

2001 *Bandidos*. España: Editorial Crítica.

Hutcheon, Linda

2001 “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Cuadernos de Literatura*, núm. 39: 57-70. La Paz: Carrera de Literatura-UMSA.

Kafka, Franz

2007 *La metamorfosis*. Buenos Aires: Longseller.

Krauss, Werner

2016 “Apuntes sobre la teoría de géneros literarios”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 2 de octubre de 2018.

Limpas Ortiz, Víctor Hugo

2009 *Las ferrovías y la carretera que transformaron el oriente boliviano, 1938-1957*. Santa Cruz: El País.

López, Alfred

2013 “El tozudo papa que dio origen a la expresión ‘estar en sus trece’”. *20 minutos*. Web. 29 de julio 2018.

Macedonio, Fernández

2014 *Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena)*. Buenos Aires: Corregidor.

Márquez, Gabriel García

2014 *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana.

Monsiváis, Carlos

2000 “De las versiones de lo popular”. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama. 13-49.

Nabokov, Vladimir

1983 “Buenos lectores, buenos escritores”. *Curso de literatura europea*. Torres Oliver, Francisco (trad.). Barcelona: Editorial Bruguera.

Ong, Walter J.

2006 *Oralidad y escritura*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico. Orihuela, Juan Carlos

2002 “La peregrinación vigilante: tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX”. Wiethüchter, Blanca y Paz Soldán, Alba María. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia I*. La Paz: PIEB. 200-264.

Paredes Candia, Antonio

1997 *Zambo Salvito*. La Paz: Ediciones Isla.

Paz Soldán, Alba María

1999 “Novela corta o cuento largo: *El otro gallo* de Jorge Suárez y *Los cuartos* de Jaime Saenz”. Conferencia presentada en la Universidad Andina Simón Bolívar. Sucre. (Material no publicado).

Paz, Martha

2015 “Los tres periodos del auge de la goma en la historia de Bolivia”. *Periódico digital PIEB*. 2 de febrero de 2018.

Piglia, Ricardo

2005 *El último lector*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.

2007 “El arte de narrar”. *Universum*, vol. 22, núm. 1: 343-348. *SciELO*. Web. 23 de agosto de 2018.

Platón

1871 *Fedro*. En de Azcárate, Patricio (ed.). *Obras completas II*. Madrid: Medina y Navarro Editores.

Rocha Monroy, Ramón

2008 “La palabra ‘camba’ es de origen angolés”. *Bolpress*. Web. 27 de febrero 2018.

Rojas Padilla, Jesús

2016 *Sin carabineros no hay revolución: Participación del cuerpo nacional de carabineros y policías en la revolución de abril de 1952*. La Paz: Editorial Topaz.

Ruiz, Luis Manuel

2009 “La mala muerte”. *El País*. Web. 21 julio 2018. Rodríguez, Claudia y Carrasco, Iván

1984 “Glosario mínimo de figuras retóricas”. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 10: 103-110. Valdivia: Universidad Austral de Chile. Web. 13 de septiembre de 2018.

Rodríguez García, Huáscar

2014 *Guerra, política y bandolerismo. El caso de Martín Lanza: un caudillo cochabambino de fines del siglo XIX*. Cochabamba: Departamento de Patrimonio Cultural y Servicios Culturales del Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba.

Rodríguez Ostría, Gustavo

1993 *Poder central y proyecto regional, Cochabamba y Santa Cruz en los siglos XIX y XX*. Cochabamba: ILDIS-IDAES.

Saenz, Jaime

2013 *Los cuartos*. La Paz: Plural Editores.

Saer, Juan José

2004 “El concepto de ficción”. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral. 9-16.

Sánchez, Luis Rafael

2004 *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Souza, Mauricio

2016 Entrevista sobre Jorge Suárez. (Comunicación personal).



Suárez, Jorge

1998 “El Taller del Cuento Nuevo”. Conferencia llevada a cabo en el Curso Abierto de Literatura Boliviana Contemporánea, La Paz. (Material no publicado).

2017 *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.

Todorov, Tzvetan

2004 *Poética estructuralista*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Urzagasti, Jesús

2010 *Tirinea*. La Paz: Plural Editores.

Vargas Llosa, Mario

1984 “El arte de mentir”. *El País*. Web. 25 de julio de 2018.

Vargas, Rubén

1999 “Jorge Suárez (1931-1998)”. *Piedra Imán*.

Zelaya, Martín

2009 “Jorge Suárez, vindicación del poeta, maestro y periodista”. *Ecdótica*. Web. 4 de agosto de 2018.

2017 “Jorge Suárez, el esteta. Noticia, reflexión y memoria”. *Página Siete*. 26 de marzo de 2018.

## **Imágenes**

Anónimo

“La bota que usó Garibaldi en Aspramonte, con el orificio de entrada de la bala (Museo Cívico del Risorgimento di Bologna)” [Fotografía]. Researchgate. Web. 4 de agosto de 2018.

Anónimo

2018 Pancho Villa [Fotografía]. Lara, Vonne. “El día que Pancho Villa fue estrella de Hollywood”. *Hipertextual*. Web. 12 de octubre de 2019.

Anónimo

Mercado Nuevo [Fotografía]. Montenegro, Teodora. “Mercado Nuevo”. Arte e historia de mi tierra. Web. 12 de octubre de 2019.

Anónimo

Póster película *Sandokán. El leopardo de Sarawak* [Ilustración]. “*Sandokán. El leopardo de Sarawak*”. *ABC*. Web. 6 de agosto 2018.

Anónimo

1961 Plano de Santa Cruz de la Sierra 1961 [Mapa]. Méndez, Jerry. “Evolución de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra”. *Eforo-Bolivia*. Web. 12 de octubre de 2018.

