

El ciclo vital del relato: una resignificación de la tradición oral

Carla Andrea Aquize Miranda¹
Carrera de Literatura UMSA
Correo electrónico: zagelbae@gmail.com
ORCID: 0009-0009-3398-5954

Micaela Rosaura Bonifaz Martínez²
Carrera de Literatura UMSA
Correo electrónico: bonifazmichaelakirasaphireellie@gmail.com
ORCID: 0009-0001-4548-813

Sidney Valdez Agramont³
Carrera de Literatura UMSA
Correo electrónico: sidney.avaldez@gmail.com
ORCID: 0009-0006-7992-7117

-
- 1 Carla Aquize Miranda es estudiante de Literatura, en la Universidad Mayor de San Andrés, y bailarina. Su interés se centra en la experimentación artística y en los cruces entre cuerpo, palabra y movimiento. Apasionada por los viajes y las experiencias culturales, siempre lleva consigo un pañuelo, por si una cueca se cruza en su camino. La Paz, Bolivia.
 - 2 Micaela Bonifaz Martínez es estudiante de la Carrera de Literatura en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). Actualmente es auxiliar de docencia e investigación. Le apasiona el dibujo, la escritura y la lectura. La Paz, Bolivia.
 - 3 Sidney Valdez Agramont, estudiante de Literatura, auxiliar de investigación y entusiasta de la edición y la crítica literaria. La Paz, Bolivia.

Resumen

Este texto propone la resignificación de la transmisión del relato oral a partir de un modelo que denominamos el ciclo SAE –Sentir, Aprender, Expresar–. Este ciclo fue planteado a partir del análisis comparativo de dos versiones del relato “De Sajama y de Sabaya”, registradas en el Archivo Oral de la Carrera de Literatura y contadas por dos narradores orales distintos: Donato Conde y Julio Mamani. De ese modo, se combinaron técnicas de análisis etnopoético y análisis performativo, realizando una comparación narrativa entre las versiones para identificar unidades formales, estrategias mnemotécnicas y desplazamientos identitarios que estructuran el relato oral –el cual, para nosotros, es un ente vivo–. Entonces, el ciclo SAE funciona como un circuito dinámico que articula la interiorización de la narración por medio de los sentidos; las variaciones entre versiones reflejan procesos locales de apropiación territorial y legitimación comunitaria; y la performatividad del relato –su musicalidad, sus fórmulas repetitivas y sus gestualidades– permite su transmisión en tanto conocimiento viviente. Concluimos, entonces, que el ciclo SAE aporta una herramienta analítica para comprender la oralidad como forma de pensamiento; como patrimonio cultural inmaterial y como pilar para diseñar estrategias de preservación cultural.

Palabras clave: Relato oral; análisis etnopoético; sentir; aprender; expresar; performatividad; conocimiento vivo.

The life cycle of the story: a resignification of oral tradition

Abstract

This text proposes the redefinition of oral storytelling through a model we call the SAE cycle –to feel, to learn, to express–. This cycle was developed through a comparative analysis of two versions of the story «De Sajama y de Sabaya,» recorded in the Oral Archive of the Literature Program and told by two different oral storytellers: Donato Conde and Julio Mamani. In this way, techniques of ethno poetic analysis and performative analysis were combined, conducting a narrative comparison between

the versions to identify formal units, mnemonic strategies, and identity shifts that structure the oral story –which, for us, is a living entity–. Thus, the SAE cycle functions as a dynamic circuit that articulates the internalization of the narrative through the senses; the variations between versions reflect local processes of territorial appropriation and community legitimation; and the performativity of the story –its musicality, repetitive formulas, and gestures– allows for its transmission as living knowledge. We conclude, then, that the SAE cycle provides an analytical tool for understanding orality as a form of thought, as intangible cultural heritage, and as a pillar for designing cultural preservation strategies.

Keywords: Oral narrative; Ethnopoetic analysis; Feeling; Learning; Expressing; Performativity; Living knowledge.

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2025

Fecha de aceptación: 19 de octubre de 2025

Introducción

Ver el paisaje, preguntarse qué historias oculta, a qué historias habrá dado origen e incluso de qué forma esas historias impactan en nuestra vida. Todo esto ocurre en un segundo, el segundo en el que nuestros sentidos prestan atención, casi sin la intención de hacerlo, sobre lo que nos rodea.

Allá, durante las primeras décadas de 1900, Carlos Medinaceli, reconocido escritor boliviano, se preguntaba:

Cada paisaje engendra un ser distinto. Y un arte propio. Cabe preguntarse: ¿cuál es la literatura que va a producir el medio andino, cuando nuestros artistas alcancen a expresar el sentido propio de aquel? (Medinaceli, 2023: 251)

Medinaceli, además de proponer la revolucionaria idea de que el paisaje tiene un sentido y un espíritu propio que influye en el tipo de arte que se produce, nos abre un camino para reflexionar más allá de la literatura: cabe decir, más allá del arte escrito. ¿Influye el paisaje en la literatura oral? De más está decir que sí, que no solo influye en ella, sino que la conforma casi por completo. Entonces, nos queda la duda: ¿cómo sucede esto?, ¿de qué forma puede el paisaje atravesar(nos) hasta convertirse en literatura, en relato y en arte?

La transmisión oral de historias es una forma fundamental de conocimiento humano. No obstante, más allá de su carácter de archivo cultural, en este artículo proponemos comprender la narración oral como un proceso de conocimiento viviente. A partir de esta idea, es necesario reconocer que la palabra dicha no solo comunica, sino que transforma; no solo transmite, sino que también genera. La oralidad, entonces, cobra vida en tanto es vivida por quienes la escuchan, la interpretan y la reformulan. Se trata de un ciclo vital en el que el conocimiento se encarna, se despliega y se reinventa en la experiencia del relato.

Denominamos a este ciclo vital como SAE (Sentir, Aprender y Expresar), el cual se constituye en un entramado dinámico donde la transmisión, transformación y generación de saber se entrelazan como hilos de una misma trama. Así, por medio del análisis comparativo de dos versiones del relato “De Sajama y de Sabaya”, este artículo se adentra en ese entrelazamiento, buscando mostrar cómo la narración oral no solo sobrevive, sino que vive, respira y se reinventa con cada escucha y con cada palabra.

Por medio de este estudio, comprenderemos, entonces, que el relato oral cobra vida porque se deconstruye a través de ti; porque si un día levantas la cabeza, te darás cuenta de que el concreto no lo invadió todo, de que el cielo, en su inmensidad, es un lienzo en el que se dibujan formas a medida que las vas reconociendo. Entonces, descubrirás figuras imponentes en el fondo de la ciudad, figuras que te abrazarán desde lejos, las cuales te producirán ganas de investigar. Buscarás personas, harás preguntas y también pensarás por ti mismo; finalmente, lograrás figurar dentro de ti una respuesta. Después de un largo recorrido, le contarás a tu familia, quizás a modo de anécdota, qué descubriste y cómo lo hiciste. No sabrás que estás siendo parte del ciclo vital del relato, o que el ciclo vital del relato es parte de ti. De esta manera, entendemos este proceso de producción de conocimiento como un ente vivo, porque está compuesto de tres procesos que conforman su ciclo vital: el ciclo SAE –Sentir, Aprender, Expresar–.

Nuestro estudio se apoya en un corpus constituido por las transcripciones de las versiones de los narradores Donato Conde (2005) y de Julio Mamani (2002) del Archivo Oral de la Carrera de Literatura de la UMSA.

Nuestra aproximación ha recurrido a varios métodos de análisis:

- El análisis etnopoético para la identificación de pautas mnemotécnicas y recursos poéticos.
- El análisis performativo que presta atención a las repeticiones, silencios, gestualidad y desplazamientos escénicos.
- El análisis comparativo entre versiones para detectar variantes temáticas y correlaciones con la procedencia geográfica de los narradores.
- La lectura contextualizada de las descripciones geográficas y socioeconómicas.

El procedimiento analítico se basó en la transcripción literal de los audios, la categorización temática y formal mediante matrices de comparación que pasan por el ciclo SAE, y la revisión de fuentes bibliográficas que acompañan la propuesta. Se respetó la autoría de los informantes y sus relatos tal como fueron descritos para formular las inferencias que presentamos.

Sentir un relato

La primera etapa por la que pasa el relato oral se encuentra en el interior de cada uno de nosotros al estar presentes en un mundo lleno de paisajes, ruidos y olores: el sentir. Entendemos por sentir el medio por el cual percibimos un estímulo exterior, y, a su vez, cómo este estímulo interfiere en nuestra vida. Como ocurre cuando vemos el cielo y las gotas de lluvia caen sobre nuestro rostro. En el momento en que nos encontramos con la primera capa de nuestra piel, sentimos una descarga dentro del cuerpo que nos incita a sacudirnos. Pequeños estímulos hacen que nuestro cuerpo reaccione, ¿qué no harán las imágenes confeccionadas con la intención de mostrarnos una historia, nuestra historia?

Todos hemos escuchado algún cuento alguna vez, y cada vez que estos cuentos son compartidos somos testigos de cómo comienza a cobrar vida el relato oral. Esto se debe a que los narradores orales sintieron algo con esa historia que conocieron antes de compartirla con nosotros, ya que los relatos orales pueden llegar a penetrar de manera íntima y personal en la vida de una persona. Como ocurre con el relato del enfrentamiento entre el Sabaya y el Sajama, el cual fue recopilado por el Archivo Oral de la Carrera de Literatura. Este Archivo fue fundado por Lucy Jemio Gonzáles, con el objetivo de recopilar y guardar los relatos orales de Bolivia.

En él, se encuentran dos versiones del cuento mencionado anteriormente, narradas por dos personas distintas.

Hace mucho tiempo, antes de que nosotros camináramos por esta tierra, caminaron sobre ella otras personas. Aunque ahora estos seres se han quedado detenidos en el tiempo, sus historias no lo hicieron. Durante ese tiempo antiguo, dos montañas se pelearon por el amor de una mujer. Cito las palabras de Donato Conde:

Sajama había sido hombre ¿no? Era un joven y Sabaya era también un joven. Sabaya tenía plata, Sajama solo tenía llamas. Entonces, habían enamorado una joven, los dos, a Karikima. Después, ella se había ido al lado de Sabaya, ahora Karikima está al lado de Sabaya.

Sin embargo, en la narración de Julio Mamani vemos algo diferente:

Sajama y Sabaya habían peleado por una mujer: María Anallaxchi, seguro era una buena mujer ¿no?, los dos jóvenes serían solteros pues así ha debido ser ¡El uno –diría: “¡Va a estar conmigo!” Y el otro: “¡No! ¡Conmigo va a estar!” Harto, se habían pegado, habían peleado pues, y el Sajama había ganado siempre... por eso ella está a su lado, si Sabaya hubiese ganado María Anallaxchi hubiera estado hacia abajo.

Seguramente también comparten el interés por conocer por qué existen diferencias fundamentales en ambas versiones, especialmente los dos finales distintos para este relato. Para responder, recapitulemos las dos mayores diferencias mencionadas: el nombre del ganador del duelo y la mujer por la que se pelea.

- a) En la versión de Donato Conde, el Sabaya es el ganador de la pelea, y en la versión de Julio Mamani, el ganador es el Doctor Sajama. Una diferencia significativa cuando se tiene en cuenta que Donato Conde vive en Sabaya y que Julio Mamani vive en Sajama. Es decir, ambos narradores defienden la idea de que el cerro que representa sus pueblos triunfó en la batalla pasional.
 - Además, en la narración de Conde, se hace énfasis en que Sabaya tenía mucha plata y que Sajama solo tenía llamas, mientras que en la narración de Mamani este hecho es obviado por completo.
- b) La segunda diferencia es la mujer por la que ambos cerros combaten a hondazos. En la narración de Conde, la mujer es Kari-

kima, mientras que, según Mamani, es María Anallaxchi. Este cambio se debe a que los narradores tenían la intención de que las historias de su victoria tengan correlación geográfica, pues el cerro que está al lado de Sabaya es el de Karikima, mientras que Sajama tiene a su lado a María Anallaxchi.

Para comprender el sentido de estas diferencias fundamentales, me remito a las palabras de Jan Vansina, historiador y antropólogo belga:

Los testigos de la cadena, hasta el último de ellos, alteran y deforman el primer testimonio bajo la influencia de los factores: sus intereses y los de la sociedad, los valores culturales y su propia personalidad (Vansina, 1967: 93).

Si bien el relato oral llega a ser internalizado por el sujeto, eso no requiere necesariamente que el relato sea deformado; de ser así, el relato perdería su sentido original. El relato oral es modificado por el sujeto, el cual acompaña su narración con el sentir que despierta en él. En este caso, este relato oral muestra cómo Donato Conde y Julio Mamani buscan defender a las montañas que los hacen sentirse orgullosos del pueblo al que pertenecen. Las imágenes que percibieron en sus pueblos, de aquellas figuras imponentes que ellos observan y que forman parte de su día a día, interfirieron en sus vidas y en las de su pueblo. El pueblo que comparte el conocimiento de ese cuento debido a que forma parte de su historia, pues el relato oral conecta a diferentes personas.

El académico Michael Uzendowski, en una presentación que realizó el veintisiete de marzo del 2024 en la Carrera de Literatura, titulada “*Iluku mamá, un análisis etnopoético de un relato Napo Kichwa*”, dijo que: “el relato oral es un hilo de vida, porque se relaciona con la vida de cada uno. Tiene adentro la poesía de otros seres” (2024). Es decir que el relato oral es un ente vivo que se puede sentir en uno mismo y que otras personas también pueden sentir a partir de su transmisión. Cada vez que escuchemos una historia, no olvidemos que también la escucharon otras personas, y que en algún momento también nosotros haremos que otros las escuchen.

Aprender un relato para aprender

Hemos recorrido el camino del sentir, esa primera chispa que el mundo enciende en nosotros, que nos permite percibir el estímulo exterior y cómo interfiere en nuestra vida. Como no hay primera sin segunda, el

circuito pasa a una siguiente fase: las sensaciones provocan una transición hacia el aprendizaje, una construcción que transforma la información en conocimiento y reconocimiento.

El aprendizaje está necesariamente relacionado con la internalización de conceptos a partir de procesos de comprensión de información que puede proceder de la enseñanza o de una exploración. En *Teorías del aprendizaje. Una perspectiva educativa*, Dale H. Schunk afirma que:

Aprender implica construir y modificar nuestro conocimiento, así como nuestras habilidades, estrategias, creencias, actitudes y conductas. Las personas aprenden habilidades cognoscitivas, lingüísticas, motoras y sociales, las cuales pueden adoptar muchas formas. (Schunk, 2012: 2)

Para nuestros fines, conviene subrayar la relevancia de aprehender como un acto de captura mediante el intelecto y los sentidos, lo que permite la comprensión inmediata. Aprender, en cambio, como proceso acumulativo de adquisición y fijación de saberes, se funda en esas aprehensiones, pues sin la captura perceptiva y cognitiva, el aprendizaje no se completa.

Por su parte, el relato oral, con su carga descriptiva de paisajes, ruidos y olores, con las imágenes diseñadas para contarnos una historia, nuestra historia, se convierte en el material primordial para esta construcción. Esto se debe a que existe una narración que guía un tipo de información que instiga a la exploración de conocimientos. Esta información que, codificada desde nuestro contexto, resulta más aprehensible porque pertenece a una realidad que se puede reconocer.

La concepción del relato como un ente vivo que se puede sentir en uno mismo es fundamental para entender el aprendizaje que propicia. No se trata de un conocimiento inerte, sino que hace palpar los recuerdos de quienes lo han narrado antes. Si bien el relato es internalizado por el sujeto, esta interiorización lleva consigo la impronta de quien lo cuenta y de quien aprehende. Retomando las ideas de Vansina (1967), si bien el relato no pierde su sentido original al ser modificado, sí se transforma, acompañado por el sentir que despierta en él. Esta modificación, lejos de ser una falla, es parte intrínseca del aprendizaje vivo, es el momento en que el sujeto relaciona el relato con su propia vida y toma posición sobre el conocimiento adquirido. Es así que la búsqueda de conocimiento puede ser potenciada por la experiencia, porque todos tenemos una base cultural, todos quedamos arraigados a un lugar al que sentimos que pertenecemos o al que esperamos volver, sin importar cuánto conocimiento se busque fuera de él.

Ahora bien, hay que preguntarnos cómo llegó esa experiencia cultural a las personas, pues sus características se construyen desde su hogar y alcanzan tiempos más antiguos, cuando la humanidad se daba tiempo para interpretar los orígenes de la vida y sus formas. No olvidemos que el relato oral ha sido la fuente de conocimientos en pueblos que no tenían escritura alfabética. Además de la transmisión de conocimientos, también se trata de la disposición estructurada de creencias y formas de comportamiento y de producción.

Es en este proceso, donde el relato se activa con el acto narrativo, se genera una retroalimentación inmediata y un aprendizaje vivo construido entre narrador y narratario. Las dudas y comentarios se resuelven *in situ*, y este impulso de la oralidad sienta las bases para impulsar niveles de aprendizaje inferencial y crítico porque relaciona el relato con su propia vida. A través de nuestra lente, nuestros intereses, valores, personalidad, sentir, etc., reconocemos el posible origen de una forma de ver el mundo y, con ello, comprendemos nuestro propio origen, a reconocer un pasado distinto y entender las causas y los efectos del cambio de ese principio.

No se trata de ver el pasado o ese origen con nostalgia o melancolía —eso solo permitiría una mirada desencantada del mundo actual—. Se trata de una mirada que busque el aprendizaje de un relato oral, que entienda y tome una posición sobre el cambio del mundo, de las poblaciones y de sus tradiciones. De ahí que la evocación del relato oral, como parte del proceso de aprendizaje, demuestra su relevancia: sin la información transmitida no habiéramos llegado hasta donde estamos, tanto en el campo de la generación de conocimientos de ciencias puras y tecnología, como en el campo de las humanidades cuando reconstruye el imaginario colectivo. Es así que los relatos orales nos ligan desde el tiempo presente al pasado, nos permiten entender los comportamientos actuales, como consejos, tradiciones, advertencias, maneras de bromear, en fin, reglas y formas para la supervivencia y convivencia. Así, el aprendizaje consolida el lazo vital entre el relato, el individuo y la comunidad.

Cuando Donato Conde relata que el Sajama “solo tenía llamas” o Julio Mamani repite la misma característica, no se tratan de datos gratuitos. Este hecho, simple en apariencia, remite de inmediato al oyente a una realidad socioeconómica ancestral y presente: el origen de uno de los principales medios de producción de la zona. El aprendizaje aquí va más allá de saber que una montaña personificada poseía llamas; es entender que la riqueza y el estatus en ese mundo narrado, y por extensión en el mundo cultural del narrador y oyente, estaban intrínsecamente ligados a

la ganadería de camélidos. Es una lección sobre la economía y la valoración social que se transmite a través de la trama mítica.

De la misma manera, las explicaciones narrativas sobre la fisonomía de las montañas, los accidentes y gestos que inspiran, se convierten en conocimiento aprehensible. Donato Conde explica que la “boca desportillada” del Sabaya y la frente “agujereada” del Sajama, cubierta por nubes, son resultado de los hondazos que se lanzaron las montañas durante su pelea. Julio Mamani añade que las piedras espumosas y rojizas cerca del Sabaya son sus dientes y la sangre que escupió al ser herido por el Sajama. Esta forma de narrar valora la geografía, los picos y las formaciones rocosas, en elementos cargados de historia y significado. El aprendizaje geográfico se vuelve inseparable del drama mítico; las montañas no son solo accidentes naturales, sino personajes cuyas cicatrices cuentan la historia de sus conflictos y relaciones.

Otro ejemplo de este aprendizaje anclado en lo geográfico y lo cultural lo encontramos en la explicación del origen de cerros adyacentes. Donato Conde identifica al cerro Kuylluma como la pollera que Karikima se quitó al dejar a Sajama por Sabaya. Julio Mamani, en su versión, explica que los hijos de Sajama y de María Anallaxchi son los cerros Wayna Sajama y Ch’aska qullu, ubicados cerca de ellos, como si estuvieran gateando. Estas descripciones ofrecen un conocimiento del paisaje que es, al mismo tiempo, literal y profundamente simbólico, ya que teje relaciones de parentesco y eventos vitales en la misma tierra, como un desaire amoroso o el nacimiento de hijos.

Incluso detalles aparentemente menores, como la presencia de los *tujus* grandes enviados por Sabaya para atacar a Sajama, se convierten en puntos de aprendizaje cuando se explica cómo la nieve enviada por Illimani los mató y redujo su tamaño actual. Esto se puede interpretar como una explicación mítica de cambios ecológicos o de la relación entre el clima y la fauna local. Asimismo, el hermanar a las montañas también hermana a sus pueblos, de modo que la gratitud trasciende la historia y genera un lazo social en la realidad que también se hereda. El relato, así, ofrece una protociencia, una manera de entender el mundo natural a través de una narrativa épica. Todo este conocimiento, vehiculizado por el acto narrativo que permite la retroalimentación inmediata, se convierte en un aprendizaje vivo. Tanto los narradores como los oyentes no son pasivos, toman posición sobre su forma de concebir el origen y los efectos de la pelea de los cerros o de la alianza, de sus ardides, fortalezas y debilidades, se hacen maneras de comprender el mundo.

El relato oral, como preservación de una memoria colectiva, está formada por la manera de entender los orígenes, de las formas de vida, de las relaciones con la tierra, de toda la transmisión de conocimiento en cada pueblo y entre ellos. Estos saberes encienden sentidos de pertenencia, despiertan raíces que circulan en nuestras venas porque sentimos que ese mundo narrado es parte de nosotros, que podemos siempre volver a esa comprensión primordial con un viento familiar que recuerda que uno es de la tierra. El aprendizaje derivado de estos relatos, al explicar nuestro paisaje, nuestra economía, nuestras relaciones sociales y espirituales a través de historias, nos permite recuperar los tiempos pasados, con la memoria y sensaciones, desde donde podemos reconocernos; reconocer nuestro lugar en el continuo del mundo que, como decía Uzendowski, fluye a través del relato oral como un hilo de vida, que lleva adentro la poesía de otros seres, esas voces y sentires que nos precedieron y que, al aprehender sus historias, nos constituyen. También somos nuestras historias.

Expresar un relato

Entonces llega la última parte del ciclo, la cual, como todo elemento con apariencia circular, también es la primera y, al mismo tiempo, la segunda: El expresar.

Luego de haber sentido y aprendido del relato, luego de que el relato ya se encuentra dentro de uno mismo, el único lugar en el que puede desembocar es en su propia expresión; es el lenguaje que se niega a dejar de ser lenguaje. Sin embargo, cuando un relato es expresado, siempre tiene un atisbo de performatividad. Una performatividad que permite que, como ya lo decía Richard Bauman en su ensayo sobre el arte verbal como *performance*, “[A]l identificar la naturaleza de la interpretación y distinguirla de otras formas de hablar, tendremos, entre otras cosas, mayor autenticidad de los textos literarios orales” (Bauman, 1975: 5).

Performatividad es autenticidad, performatividad es, en pocas palabras, permitirle la vida al relato que está dentro de nosotros y exige convertirse en lenguaje.

Y si la expresión de este relato es una *performance*, podemos intuir que detrás de ella existen textos y pre-textos que los configuran. Michael Lev (2019) ya adelantaba en su ensayo, junto a su propuesta sobre la etnopoética, que estos discursos se estructuran en torno a unidades determinadas. En otras palabras —y quizás también con motivos mnemotécnicos—, los

mismos gestos, las mismas palabras y los mismos silencios se repiten, aun cuando el narrador del relato es distinto. He ahí el guion invisible de una *performance*, tan internalizado que no necesita ser memorizado. Un texto que proviene de lo más profundo de nuestras costumbres y un pre-texto que nos incita a repetir el mismo gesto y el mismo movimiento que solían dibujar nuestros antepasados.

Análisis de la performatividad en el relato

Veamos, por ejemplo y una vez más, el relato del Sajama y el Sabaya.

En la narración de Julio Mamani —y en la mayoría de narraciones, de hecho— podemos notar una musical repetición de la palabra “dice”:

Tapándola en un tarro había mandado, dice. No vas a mirar siempre, diciendo le había recomendado, dice. Y entonces, ¿por qué pues dirá que no hay que destapar?, diciendo había destapado el tarro, dice.

Lo mismo sucede en la narración de Donato Conde:

Sabaya era también un joven, dice. Sabaya tenía plata, Sajama solo tenía llamas, dice. Entonces, habían enamorado una joven, los dos, dice.

Incluso, en esta misma narración, tenemos frases gramaticalmente iguales y con evidentes paralelismos —figura poética ampliamente utilizada en el ámbito musical—, que, más que haber sido memorizadas, reflejan la internalización de la forma intrínseca de este relato:

- Sabaya tenía plata, Sajama solo tenía llamas
- Se ve que Sabaya tenía plata, el otro tenía llama.
- El Sajama solo tenía llamas, pero el Sabaya tenía plata.

Estas frases que aparentan ser una estrategia mnemotécnica (o son quizás algo más que eso) están presentes en ambas versiones del relato: “le había lanzado un hondazo, dice pues, el otro también le lanzaría un hondazo”, nos cuenta Donato Conde, mientras que “el uno le había lanzado un hondazo y el otro también le lanzaría un hondazo”, son las palabras que expresa Julio Mamani.

El “canto” del relato

En el texto *Introducción al arte verbal* (Prieto, 2023), Alejandro Prieto propone que el canto es un nexo, un punto intermedio, entre el texto y la voz. El concepto de canto, en nuestro caso, podría equipararse a las variaciones tonales y a la musicalidad propia de cada relato (la cual, como ya vimos, es consistente aun cuando varios narradores cuentan el mismo relato). Si bien al escuchar un relato no estamos asistiendo a un concierto musical, tampoco lo hacemos mientras escuchamos el trinar de algún ave, y sin embargo estamos ante un indudable canto. Así como el canto musical es el que permite incorporar un texto a una sucesión de sonidos, el canto de un relato permite incorporar autenticidad y cercanía a una sucesión de palabras. No olvidemos que de *canto* proviene *encantar*; hechizar y atraer a los demás a través del lenguaje. Porque expresar un relato implica cantar palabras y en-cantar personas.

De este modo, el relato termina de atravesar nuestras vidas y de constituirse a través de nosotros, siempre caminando a nuestro lado y guiando nuestros pasos. Casi inconscientemente el relato nos proporciona un guion y un escenario propicio para aquella *performance* que dotará de sentido nuestra vida y la vida de todos nuestros espectadores, para que finalmente, y, de hecho, sin final, el proceso se repita, se renueve y se re-presente con distintos actores. Es así como, a través de nosotros y casi sin nuestra plena consciencia, el relato vive (dotándonos, en el proceso, de un poco de su vida, a cambio de algunas fracciones de la nuestra).

El ciclo SAE, que entiende la narración oral como un proceso que articula el sentir, el aprender y el expresar, ofrece una lectura metodológica útil para los debates contemporáneos sobre el patrimonio cultural inmaterial. Mientras los inventarios y archivos documentan formas culturales, el enfoque SAE enfatiza la dinámica viva de la transmisión: la relación activa con el paisaje, la agencia comunitaria y la performatividad. Desde esta perspectiva, las estrategias de recopilación no tendrían que limitarse a la acumulación documental o la perduración de la memoria como la congelación de hechos históricos, sino a la promoción de espacios intergeneracionales, transdisciplinarios, iniciativas de archivo performativo y programas educativos que reconozcan la voz y la participación de las comunidades; como el impulso que propone el Archivo Oral de la Carrera de Literatura con la loable guía de Lucy Jemio.

En términos de política cultural, SAE sugiere un modelo de intervención que articule documentación, apoyo a prácticas performativas lo-

cales y participación comunitaria como ejes para proteger lo inmaterial sin despojarlo de su capacidad de transformarse. Los relatos orales narran nuestros orígenes, explican nuestras formas de ver y de expresarnos, nos enseñan a reconocernos, a proyectarnos, alumbran los caminos que hemos ignorado.

Sintamos, aprendamos y expresemos lo rico que es ser boliviano.

Bibliografía

Bauman, R. (1975). *Arte verbal como performance* (C. Rincón, trad.). Scribd. (Traducción no oficial; obra original publicada en *American Anthropologist*, 77(2), 290–311. Washington, D.C.: American Anthropological Association).

Lev, M. (2019). “Lines in Nanti kárintaa chants: An areal poetic typological perspective (An essay in honor of Joel Sherzer)”. *Cuadernos de Etnolingüística*, 7(1), 56–64. Recuperado de <http://www.etnolingustica.org/article:vol7n1p56-64>.

Medinaceli, C. (2023). *Obra completa 2. Ensayos reunidos (1931–1940)* (X. Soruco, ed.). La Paz: Plural editores / Carrera de Literatura – Universidad Mayor de San Andrés / Instituto de Investigaciones Literarias – IIL.

Prieto, A. (2023). *Introducción al arte verbal. Una aproximación desde el canto*. Manuscrito publicado en línea, versión del 20 de junio de 2023. [Recuperado de https://www.academia.edu/38788066/Introducción_al_Arte_Verbal_Una_aproximación_desde_el_canto]

Schunk, D. H. (2012). *Teorías del aprendizaje. Una perspectiva educativa* (L. Pineda, trad.). Ciudad de México: Pearson Educación.

Uzendowski, M. (2024, 27 de marzo). “Iluku mamá, un análisis etnopoético de un relato Napo Kichwa” [Conferencia]. Carrera de Literatura, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), La Paz.

Vansina, J. (1967). *La tradición oral* (M. M. Llongueras, trad.). Barcelona: Editorial Labor.

Referencias de los relatos

Conde, Donato (narrador) (2005). “De Sajama y de Sabaya [Saxamanti Sawayanti]”. Archivo Oral de la Carrera de Literatura-UMSA.

Conde, Donato (narrador) (2005). “Dice que Sajama era un joven”. Archivo Oral de la Carrera de Literatura-UMSA.

Mamani Mollo, Julio (narrador) (2002). “El Doctor Sajama y Sabaya habían peleado [Ductur Sajamanpi Sawayampi ukax piliytapxatana]”. Archivo Oral de la Carrera de Literatura-UMSA.

Mamani, Julio (narrador) (2002). “De Sajama y Sabaya”. Archivo Oral de la Carrera de Literatura-UMSA.

Anexos:

Narraciones registradas, transcritas y traducidas pertenecientes al Archivo Oral de la Carrera de Literatura

San José de Qala-Sabaya

Narrador: Donato Conde / 80 años

Fondo: Archivo Oral de la Carrera de Literatura “Lucy Jemio”

Mayo, 2005

De Sajama y de Sabaya [Saxamanti Sawayanti]

N: Otro de Sajama, ese era hombre, dice.

Sajama había sido hombre ¿no? Era un joven y Sabaya era también un joven, dice.

Sabaya tenía plata, Sajama sólo tenía llamas, dice.

Entonces, habían enamorado una joven, los dos dice, a Karikima.⁴

E: ¿Karikima?

N: Sí, Sajama le había amado a Karikima y se lo había comprado una pollera, porque quería que ella lo quiera. Sajama se lo compraría para esa

4 En Aymara significa “la que tiene la cabeza grande”, término utilizado para describir a alguien de gran inteligencia.

joven, y la tendría viviendo a su lado. Pero la joven estaba “de dos corazones” (no estaba decidida) Se ve que Sabaya tenía plata, el otro tenía llama. Por eso le había lanzado un hondazo, dice pues.

E: Ah sí. ¿Y después?

N: El otro también le lanzaría un hondazo, por eso pues es boca desportillada el Sabaya, dice pues.

Entonces la mujer botándoselo su pollera se había ido, dice, ahí por el lado de Sabaya. Ahí está ese cerro como pollera sacada, está ahí el cerro. Así es ese cerro, como una pollera está ahí pollera mismo.

E: ¿Qué se llama ese cerro?

N: Qulluma. Ese cerro es una pollera siempre –es como una pollera-. Después se había ido “iré a Iscara” diciendo, estando descansando se había mirado, dice... después se había ido al lado de Sabaya, ahora Karikima está por el lado de Sabaya.

E: ¿Karikima había sido mujer?

N: Mujer es pues... Ahí se acaba este cuento

Dice que Sajama era un joven

(Complementación al relato)

N: Sajama era un joven, dice. Sabaya también era joven, una joven había enamorado, llamada Karikima. Sajama se lo había comprado polera. Karikima no le había querido al Sajama, él solo tenía llamas, pero el Sabaya tendría plata.

Al que tenía plata ya le había querido, y sacándose ahí mismo la pollera-dejándola allí- se había ido. Se había sacado la pollera comprada por Sajama y la había dejado allí en ese cerro que se llama Kuylluma que está ahí como pollera

E: ¿Qué nombre tiene ese cerro?

N: Ese cerro tiene el nombre de Kuylluma, corriendo se había ido. Después allá en Iskara había descansado. Ahí había derramado su bolsa, su bolsa de dinero.

E: ¿Quién? ¿Karikima?

N: Sí, ahí dejaría su bolsa y porque los de Iskara conmemoran o hacen rituales a Karima tienen mucha plata. Eso está en la provincia Litoral. Así corriendo se iría. Por eso pues Sajama se enojaría.

“¡Carajo, para qué se lleva a mi mujer!”. Diciendo le había lanzado un hondazo con rabia. Le había desportillado sus dientes, el otro también le lanzaría un hondazo y le había agujereado la frente, con algodón se había amarrado la frente. Por eso pues hasta ahora se lo ve así, el otro también le desportillaría los dientes. Así se habían hecho, dice.

Después con *tujus* le había enviado a atacarle dice, el Sabaya al Sajama, tujus grandes. De ahí mismo a su hermana le, mandaría a Illimani ¿o a Anallaxchi?... A su hermana se había hecho llevar papel (le había mandado carta) así me ha enviado a atacarme, me está haciendo desaparecer.

Después le había mandado una nubecita, dice, en una ollita le habría mandado le había mandado, dice, una ollita le mandaría “esto te ha enviado”.

E: ¿A quién le había mandado?

N: Le había mandado al Sajama...a Illimani su hermana le había mandado, le había dado al Sajama.

Después en Sajama había nevado, tres metros de alto había nevado. Esa nevada había matado a todos los tujus. Así había sucedido en ese tiempo, ahí habían parado los tujus y los han hecho desaparecer hasta ahora.

E: ¿Para qué pues le mandaría nubes?

N: Para matar a los tujus.

E: Ah, las nubes... Cuando aun no le enviaron los tujus ¿Sajama no sería así blanco?

N: Estaba pues blanco, se amarraría pues la frente cuando le lanzaron el hondazo. Los tujus comiéndoselo le hicieron recorrer socavándolo ahora sus bordes están pura lomas, la nieve les había matado, ése es su cuento.

Sajama

Narrador: Julio Mamani

Fondo: Archivo Oral de la Carrera de Literatura “Lucy Jemio”

Septiembre, 2002

El Doctor Sajama y Sabaya habían peleado [Ductur Sajamanpi Sawayampi ukax piliytapxatana]

N: Sajama y Sabaya habían peleado por una mujer.

E: Esta María Anallaxchi⁵ es su mujer, ¿dice, no?

N: Esa es pues su mujer, ahora podemos contarte un poquito de esa parte ¿no?

E: Haber contanos.

N: Habían peleado el doctor Sajama y el Sabaya por una mujer, seguro era una buena mujer ¿no? , los dos jóvenes serían solteros pues así ha debido ser.

El uno –diría-: “¡Va a estar conmigo!”. Y el otro:” ¡Conmigo va a estar!”

Harto se habían pegado, habían peleado pues, se pegarían.

Al último con hondas se habían desafiado, el uno le lanzaría un hondazo y el otro también le lanzaría un hondazo. Las piedras que se lanzaron a hondazos están en el otro lado, son unas piedras así de grandes, están ahí, esas piedras habían lanzado a hondazos el Sabaya. Al doctor Sajama le había quitado el hombro, dice, de este lado hacia abajo está *q'asa* está quitado siempre, claramente está con el hombro quitado. Y el doctor Sajama al Sabaya directamente la boca le había destrozado, le había roto la boca, dice... Sabaya había escupido sangre, por eso las piedras que están cerca de él están ahí espumosas y con la sangre que escupió Sabaya...le había salido harta sangre de la boca, dice.

E: Ah, esas piedras serán pues sus dientes.

N: Sí, y el Saxama había ganado siempre...por eso ella está a su lado, si Sabaya hubiese ganado María Anallaxchi hubiera estado hacia abajo. Ah, y había tenido dos hijos, el doctor Saxama con Anallaxchi, uno de sus hijos

5 “Anallaxchi” significa, en aymara, “la que tiene gran corazón” o “la que es generosa”. Este nombre refleja cualidades positivas y se asocia con la bondad y la empatía.

está ahí delante de él, cerca de él está, en Sajama...se llama Wayna Sajama (Sajama el joven). Cerca de Anallaxchi, delante de ella, hay un cerrito ovalado (que es el otro o la otra hija de Sajama) que se había quedado ahí, delante de su mamá, estando gateando se había quedado ahí, ese cerrillo se llama Ch'aska qullu (Cerro despeinado)

E: ¿Y, después, el Sabaya tendría también mujer?

N: Ah, bueno, pensándolo, ese puede ya haber tenido otra mujer, pero en ese tiempo no tenía, por eso ha debido pelear por una mujer.

De Sajama y Sabaya (Complementación al relato)

E: ¿Y cómo podrías calificar a Sabaya?

N: El Sabaya... El Sabaya...

Debe ser un poco parador, temperamental, según me parece, por eso también ha debido pues ocurrir aquello... el Doctor Sajama era el cerro más grande...el Sabaya es un poco menor –un poco más pequeño- y se había afrontado a pelear, con la intención de aniquilarlo completamente había atacado, Entonces pelearían ¿no es cierto?, y sobre eso con los tujus le había hecho invadir, dice...con esos los había hecho invadir el Sabaya. A Sajama le había hecho asaltar con tujus. “Haciéndolo polvo lo van a acabar”, diciendo.

E: Ah, ya ¿y después?

N: Por eso lo habían atacado para aniquilarlo... era más alto, dice. Le habían hecho deslizarse socavándolo... sólo la punta era blanca, dice... Entonces el doctor Sajama ya estaría para aniquilarse, ¿Cómo puedo salvarme? ¿O qué pudo hacer? diría Sajama, entonces,... Illimani es su hermana, dice.

E: ¿Será su hermana?

N: Su hermana dice que es Illimani. Entonces, a su hermana le había hecho saber... Y su hermana le había enviado nubes. Eso que decimos nube, ¿no es cierto? eso le había mandado al ñandú... tapándola en un tarro había mandado, dice... No vas a mirar siempre... diciendo le había recomendado, dice... Y entonces ¿Por qué pues dirá que no hay que des-

tapar?, diciendo había destapado el tarro, dice.

E: ¿A quién le había mandado?

N: Al ñandú. El ñandú abriría el tarro.

Y había destapado el tarro ¿Por qué será que me dijo “no vas a mirar”?... y miraría... ¡De pronto! las nubes salieron como vapor, y el ñandú había mirado y mirado

E: ¿Qué cosa sería?

N: Miraría y miraría, y hasta Sajama habían llegado las nubes, las nubes habían ido como vapor y se habían multiplicado. Todo se había ensombrecido dice y había caído la nieve... la nieve colmó el espacio... Desde esa nevada Sajama se quedó más nevado... la nieve mató al montón de *tujus*, dice

E: ¿La nieve no?

N: La nieve había acabado ahí mismo con los *tujus*.

Los *tujus* lo hubieran derruido completamente, dice.

E: ¿Ahora sigue habiendo *tujus* aquí? ¿O no?

N: Antes había, ahora ya no tanto, ese *tuju* remueve siempre hasta la arena, remueve amontonando y amontonando la arena.

E: ¿Es pequeño o grande?

N: Bueno, son así como los conejos.

E: ¿Antes también serían así de ese tamaño?

N: No. dice que eran grandes antes, en ese tiempo en que socavaron a Sajama, eran como las crías de burro, dice, ... Esos *tujus* habían ido a aniquilar a Sajama... si es que no le hubiera enviado nubes, entonces lo hubieran hecho pampa a Sajama –lo hubieran desplomado–.