

# Danza y Pachakuti: El *Taqui* Como Tecnología de Reciprocidad Humano–Naturaleza<sup>1</sup>

Dança e Pachakuti: o *Taqui* como Tecnologia de Reciprocidade Humano–Natureza //

Dance and Pachakuti: The *Taqui* as a Technology of Human–Nature Reciprocity

**Nathalie Artal Vergara\*<sup>2</sup>**

Investigadora Independiente.

nathalie.artal@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-0165-7148>

Fecha de recepción: 30 de abril de 2025

Fecha de aceptación: 11 de octubre de 2025



**Como citar:** Artal Vergara, N. (2025). Danza y Pachakuti: El Taqui como tecnología de reciprocidad humano–naturaleza. *Revista CorpoGrafías*, 13(13), pp. 42–54. DOI: <https://doi.org/10.14483/25909398.23571>

<sup>1</sup> Este artículo presenta resultados parciales de una investigación en curso, parte de los cuales fueron expuestos en el V Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas (2024) bajo la ponencia titulada «Danza y Pachakuti: las danzas andinas y los danzantes como organismos de la tierra». Agradezco a mis entrevistados y a mis maestros por su generosidad, así como también a los evaluadores de mi primer envío a esta revista, ya que, sin duda, sus apreciaciones y recomendaciones enriquecieron este artículo.

<sup>2</sup> Nathalie Artal Vergara es Profesora de Estado en Educación en Castellano y Magíster en Literatura Latinoamericana (USACH). Fundadora y gestora de EDATAY, Escuela de Danzas Tradicionales de Abya Yala (2016), se especializa en la educación patrimonial de danzas latinoamericanas. Diplomada en Gestión de Patrimonio, Cultura y Territorio (Beca Chile Crea, 2024). Fue capacitada en danzas folclóricas en la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2023) y en la UNMSM (2017). Actualmente es aprendiz de Danza de las Tijeras bajo las enseñanzas de Qaqañiti de Puquío

## Resumen

El artículo propone comprender el *taqui* andino — danza-canto ritual— como una tecnología de reciprocidad entre humanos y naturaleza, más que como una expresión estética. Desde una perspectiva decolonial y antropológica, dialoga con autores como Gell, Pescayre, Espejo y Díaz para desmontar la mirada eurocéntrica que ha transformado prácticas de crianza mutua en espectáculos patrimoniales. Mediante revisión de fuentes coloniales (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), análisis comparado y testimonios etnográficos recientes, muestra cómo el *taqui* articula cuerpo, aliento y territorio en sistemas relacionales que sostienen la vida comunal. El estudio evidencia el desplazamiento del *Qarwani* por la *Llamerada* folclórica y plantea que las danzas rituales constituyen saberes ecológicos y epistemologías vivas capaces de reactivar la red de cuidados planetarios.

## Palabras clave

agencia ritual, arte y tecnología, comunalidad, danza andina, reciprocidad, *taqui*

## Abstract

This article interprets the Andean *taqui*—a ritual dance-song—as a technology of reciprocity between humans and nature rather than an aesthetic performance. Drawing on decolonial and anthropological frameworks (Gell, Pescayre, Espejo, Díaz), it critiques Eurocentric notions that turned acts of mutual nurturing into patrimonial shows. Through colonial sources (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), comparative analysis, and recent ethnographic testimonies, the paper reveals how *taqui* links body, breath, and territory in relational systems sustaining communal life. The study highlights the displacement of the ancestral *Qarwani* by the folkloric *Llamerada* and argues that ritual dances embody ecological knowledge and living epistemologies capable of regenerating planetary care networks.

## Keywords

Andean dance, art and technology, communality, reciprocity, ritual agency, *taqui*

## Resumo

O artigo propõe compreender o *taqui* andino —canto-dança ritual— como tecnologia de reciprocidade entre humanos e natureza, e não como expressão estética. A partir de uma abordagem decolonial e antropológica (Gell, Pescayre, Espejo, Díaz), critica a visão eurocêntrica que converteu práticas de cuidado mútuo em espetáculos patrimoniais. Com base em fontes coloniais (Guamán Poma, Bertonio, Holguín), análise comparada e depoimentos etnográficos recentes, mostra que o *taqui* integra corpo, sopro e território em sistemas relacionais que sustentam a vida comunitária. O estudo evidencia o deslocamento do *Qarwani* pela *Llamerada* folclórica e sustenta que as danças rituais são saberes ecológicos e epistemologias vivas que reativam as redes de cuidado planetário.

## Palavras-chave

agência ritual, arte e tecnologia, comunalidade, dança andina, reciprocidade, *taqui*.

## Danza y Pachakuti: el taqui como tecnología de reciprocidad humano–naturaleza

*Pues le dije que “nosotros los aymaras también hacemos llover, tú y yo sabemos eso; pero ellos jamás van a entender”.*

Félix Layme Pairumani

### 1. Introducción

En el vasto territorio de los Andes, las danzas tradicionales han sido, desde tiempos ancestrales, mucho más que formas de entretenimiento o expresión estética: constituyen verdaderas tecnologías de relación con la Tierra y sus ciclos. Cantar a las papas antes de sembrarlas, bailar en honor a los cerros tutelares o entonar melodías para las semillas son manifestaciones vivas de una filosofía que entiende a los seres humanos como parte de una red de reciprocidad con el mundo natural. Una concepción completamente alejada del folklore entendido “como archivo osificado y apolítico” (Canclini, 2004, p. 155). En este contexto, este artículo propone un *Pachakuti*: un giro en la perspectiva y en el lenguaje para recuperar conceptos propios y valorarlos como claves para pensar, desarrollar y difundir nuestras danzas y modos de habitar el presente.

Entre un cúmulo de conceptos<sup>1</sup> registrados sobre las *danzas* andinas destaca la palabra *taqui*<sup>2</sup> —de origen quechua—, registrada por lexicógrafos coloniales como un hiperónimo que une en un mismo concepto el acto de cantar y bailar. Cristóbal de Molina la menciona en su *Relación de fábulas*

<sup>1</sup> Son abundantes los vocablos registrados en torno a la danza en los diccionarios coloniales quechua y aymara. Cabe destacar que muchas de estas palabras no tienen su equivalente en castellano, demostrando en su riqueza semántica, una diferencia con el mundo europeo, la cual revela la importancia que tiene la danza para el mundo andino. Por ejemplo, Santo Tomás (1560) define *Taquini.gui* como “bailar o danzar”; Holguín (1608) registra *Cachhuani ranpanacuni* como “bailar trabadas las manos en corro”; Bertonio (1612) amplía el léxico con términos como: *Quirquittatha*: “hacer bailar a otro” y *rampanacuni* “danza con saltos”.

<sup>2</sup> Para una aproximación etnográfica y simbólica al *taqui* como práctica integradora en las fiestas andinas, véase: Díaz, F. (2022). *Taqui: Abriendo caminos en las fiestas andinas*. Interciencia, 47(6), 261–269.



Ilustración 1 “*Travaxa haillichacraia puyc*” (p. 1163) de Felipe Guamán Poma de Ayala, *Nueva corónica y buen gobierno* (ca. 1615). Dominio público. Digitalización: Royal Danish Library.

y ritos de los incas como parte de las ceremonias rituales que acompañaban los sacrificios y cultos al Sol y al Hacedor. Describe, por ejemplo, cómo el Inca y los nobles realizaban en Mantucalla el *taqui* llamado *huayllina*, canto y danza ritual ejecutado cuatro veces al día durante el *Inti Raymi*, y también el *ayrihuarcitua taqui*, realizado colectivamente en la plaza del Cuzco como parte del agradecimiento y renovación ritual ante las huacas<sup>3</sup> y el Sol (Molina, 1959).

Otro vocablo que destacamos es *haylli* o *hayllicuni* registrado por González Holguín (1608), referido a “danzar cantando la victoria de la chacra que se acaba” (p. 121), es decir, el *taqui* que celebra el trabajo agrícola concluido. Ludovico Bertonio (1612) a su vez define *hayllita* como “cantar cuando aran o danzan” (p. 126). Esta palabra aparece también como *ahaylli* en la *Nueva Corónica y Buen Gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615), en la lámina TRAVAXA: HAILLI CHACRA IAPVICVI pacha, agosto, Yapuy Quilla (Guamán Poma, 1615, p. 1153 [1163]).

La imagen muestra a mujeres entonando el *ahaylli* y a los hombres utilizando la *chaquitaclla*<sup>4</sup>, herramienta agrícola aún presente en las comunidades andinas. Esta escena documenta prácticas colectivas de siembra y sugiere un entramado de voces, gestos y oficios que vinculan el cuerpo humano con la tierra.

Así, los conceptos *taqui* y *haylli*, lejos de aludir a un género artístico o estético, constituyen un sistema de comunicación entre humanos, naturaleza y entidades tutelares. En esta concepción, la danza-canto no representa la naturaleza: la activa, la convoca y la cría. Este principio atraviesa cantos a las semillas, rituales del agua y danzas agrícola-

las como el *Chayaw Anata*<sup>5</sup> o el *Qarwani*<sup>6</sup>, donde cada movimiento mantiene la continuidad del ciclo vital.

Este entendimiento de la danza-canto como forma de relación se encuentra también en otras cosmovisiones americanas. Danilovic (2016), al analizar fuentes coloniales sobre los pueblos mexicas, advierte que no existía un concepto equivalente a “danza”, sino un conjunto de acciones rituales que unían música, movimiento y sacrificio, lo que Kaeppler denomina “*sistemas estructurados de movimiento*” (citada en Danilovic, 2016, p. 349). Desde su metodología de la “traducción controlada”, Danilovic propone mantener visibles los equívocos entre categorías nativas y académicas para evitar imponer una lógica estética occidental sobre prácticas rituales que obedecen a otros regímenes ontológicos (pp. 345–349). Esta precaución resulta igualmente necesaria en el caso de los estudios andinos donde los conceptos de “danza” o “performance” se aplican, en muchos casos, omitiendo las particularidades de las cosmovisiones implicadas en estos sistemas estructurados de movimiento.

En este sentido, los vocablos *taqui* y *haylli* —registrados en fuentes coloniales y aún vigentes en las comunidades<sup>7</sup> — representan con mayor fidelidad el carácter de estos

5 *Chayaw Anata* (también conocido como *Qhachwiri Anata*) es una danza tradicional de la época de lluvias en la provincia de Los Andes, especialmente en las comunidades a orillas del lago Titikaka (Cohana, Cumana, Cuyá, Pajchiri, entre otras). Se interpreta entre enero y febrero como rito de agradecimiento y celebración del florecimiento y la buena producción agrícola, en honor a la Pachamama y a los achachilas. Se acompaña con pinkillos (quyqus) —instrumentos característicos de la temporada lluviosa— y wanqaras (tambores).

6 Qarwani (“el que tiene llama”) es una danza ritual vinculada al tiempo de cosecha y a la veneración de los camélidos andinos. Se baila en Pentecostés, 3 de mayo y antiguamente en Corpus Christi, en honor al ispalla (productos agrícolas) y a las llamas, alpacas y vicuñas. El Qarwani imita los movimientos de la llama y celebra su energía vital, diferenciándose claramente de la Llamerada urbana, considerada una versión posterior y ajena al sentido ritual original.

7 En el caso de *haylli*, aún es utilizado como grito energético en danzas andinas y, en otros contextos discursivos, como un llamado a la fuerza comunitaria. Así mismo, el vocablo *taqui* permanece en la cultura andina de los Danzantes de las Tijeras a través del *Taki Onqoy* (del quechua taki “canto-danza” + onqoy “enfermedad”) que podemos traducir como “enfermedad del canto-danza” y designa a un movimiento religioso-político andino del siglo XVI en resistencia a la imposición cristiana.

3 Entidad o lugar sagrado que concentra fuerza espiritual. Puede designar montículos ceremoniales, rocas, manantiales, tumbas u objetos de culto que median entre humanos, ancestros y deidades. El término no equivale exactamente a “templo”, sino a toda manifestación del poder sagrado en el mundo andino.

4 Para profundizar en las representaciones y significados históricos del manejo de la chaquitaclla, véase Hocquenghem (2008).

*movimientos estructurados* andinos. Ambos integran canto y danza como una tecnología complementaria y ritual del cuerpo y del aliento, orientada a sostener la vida y la comunalidad.

Sin embargo, la insistencia —por desconocimiento o eurocentrismo— de la aplicación de conceptos exógenos en estas expresiones no centradas en lo estético, hace que estas aparezcan “empobrecidas y mutiladas” al ser evaluadas bajo parámetros ajenos (Escobar, 2008, p. 42). Así, los procesos contemporáneos de *artificación* y *patrimonialización*<sup>8</sup> (Pescayre, 2023) tienden a desactivar el valor de expresiones como el *taqui* y dificultan reconocer y valorar las tecnologías propias de reciprocidad que sostienen estas cosmovisiones. Para profundizar en estas concepciones, se abordarán las ideas de Floriberto Díaz (2005) y Elvira Espejo (2022), y se analizará cómo el enfoque eurocéntrico en los países andinos ha desplazado de la puesta en valor a las danzas de reciprocidad —como el *Qarwani*—, reemplazándolas por versiones estilizadas como la *Llamerada*<sup>9</sup>.

Comprender el *taqui* como tecnología de relación implica, entonces, situarlo fuera del marco estético moderno

8 La artificación es el proceso mediante el cual una práctica ritual o cultural se reconfigura como “arte” al ser trasladada a marcos institucionales, museales o estéticos propios de la modernidad. Según Pescayre, este tránsito “transforma los rituales en objetos bellos al ser recontextualizados por el aparato cultural moderno” (Pescayre, 2023, cap. 8, p. 308), desplazando su valor espiritual o comunitario hacia un valor estético y de exhibición. La patrimonialización, por su parte, ocurre cuando una práctica o bien cultural es consagrada como patrimonio por instancias estatales o institucionales, lo que implica su desvinculación del contexto vivo para insertarla en una “lógica de conservación y purificación”. En este proceso, los rituales “se piensan como objetos bellos” y pasan de un régimen ritual a uno museal, donde el criterio de autenticidad sustituye la eficacia simbólica (Pescayre, 2023, cap. 8, pp. 156–157).

9 La *Llamerada* es una danza folklórica urbana inspirada en los antiguos llameros. Aunque algunos la vinculan con tiempos prehispánicos, su forma actual nació en ciudades como Potosí y La Paz durante el siglo XX, cuando fue reinterpretada por fraternidades y grupos de clase media. La coreografía representa el arreo de llamas, con los hombres moviendo la honda (*q'urawa/warak'a*) y las mujeres hilando con rueca. Con el tiempo, pasó de un estilo campesino sencillo a versiones teatrales y decorativas, perdiendo su sentido ritual. A diferencia del *Qarwani*, danza autóctona vinculada directamente al cuidado de los camélidos, la *Llamerada* es una recreación urbana estilizada que transforma la figura del pastor en símbolo folklórico desligado de su contexto original (Sigl&Mendoza, 2012b).

para reconocer su agencia en la continuidad ecológica y espiritual del territorio. Este trabajo propone releerlo a partir del diálogo entre fuentes coloniales, pensamiento indígena contemporáneo y testimonios etnográficos, integrando mi propia experiencia como danzante, docente e investigadora.

## 2. Marco conceptual: arte, tecnología y reciprocidad

En el análisis del *taqui* como práctica ritual andina, resulta necesario revisar críticamente la noción occidental de arte, pues gran parte de las distorsiones interpretativas provienen de su aplicación universal a prácticas que no se piensan como “estéticas”. Como observa Charlotte Pescayre (2023), los procesos de artificación y patrimonialización funcionan como dispositivos de “puesta en valor” que transforman los rituales en objetos bellos al ser recontextualizados por el aparato cultural moderno (pp. 306–310). Esta operación estética no es inocente: conlleva una purificación simbólica que separa lo sagrado de lo político y despoja a las danzas de su agencia espiritual y comunitaria. En el caso andino, este desplazamiento afecta la visibilidad, difusión y salvaguardia de algunas expresiones, como sucede con el *Qarwani*, que en su propio horizonte conlleva acciones eficaces de comunicación con la Tierra y no espectáculo para un público.

Pescayre, retomando la distinción entre “acto eficaz” y “representación” formulada por Alfred Gell, plantea que “el valor artístico no depende de la belleza visible de la obra, ni de su capacidad de transgresión o del genio individual de sus creadores, sino de la complejidad de la red de interacciones en la que se inserta” (p. 313). Desde esta lectura, el arte —y en este caso el *taqui*— se entiende y cobra valor, como una tecnología de mediación que actúa sobre el mundo y produce efectos materiales y espirituales: el danzante no repre-

senta la montaña, dialoga con ella, reactivando el flujo de reciprocidad que sostiene la existencia comunal.

En la perspectiva que Pescayre recupera de Gell, la noción de *agencia* no se restringe a la intención humana, sino que describe la capacidad de actuar y producir efectos que poseen los objetos, gestos o imágenes dentro de una red social. Así, el valor del *taqui* radica en esa eficacia relacional: su poder de afectar, transformar y sostener la vida. Entendida desde el mundo andino, la agencia no es propiedad del sujeto, sino del vínculo. El danzante, la montaña y la semilla participan de un mismo circuito de acción donde cada elemento responde al otro; allí la danza no representa, sino que genera a través de su tecnología.

Aquí “tecnología” no alude a un dispositivo material moderno, sino a un saber operativo del cuerpo y del entorno, una forma de conocimiento práctico que articula gesto, ritmo, sonido y materia para sostener la vida. Se trata de una tecnología relacional cuya eficacia se mide no por su capacidad de producir objetos, sino por su poder de mantener el equilibrio entre los seres. Así, el arte entendido como sistema de acción de Gell puede leerse en el contexto andino como una tecnología del cuerpo que posibilita la reciprocidad.

Desde el pensamiento indígena contemporáneo, esta relación se comprende a través del concepto de comunidad, que no es solo una forma de organización social, sino una ontología relacional: “la gente, es decir los seres humanos, se relaciona con el creador y dador de vida a través de la Tierra, es la mediadora, una madre hierofánica por definición, a través de la cual la gente se mira como en un espejo” (Díaz, 2004, p. 369). Toda práctica ritual —canto, danza u ofrenda— es un acto de mantenimiento de la vida colectiva donde los vínculos entre humanos, animales, montañas y aguas se renuevan mediante la acción corporal. En los Andes, esta lógica se nombra *ayni*:

un principio ético y cosmológico de reciprocidad que rige tanto las relaciones humanas como las naturales.

Espejo y Arano (2022) amplían esta comprensión con la noción de crianza mutua, que desplaza la oposición entre naturaleza y cultura. “*Uyway* (quechua), *Uywaña* (aymara) o *Ñangareko* (guaraní), son conceptos donde se entiende que el criar es algo conjunto que se da entre los seres, es un equilibrio de cuidados mutuos donde intervienen diferentes procesos que ayudan a la vida y su reproducción” (p. 21). En este entramado, las prácticas corporales y sonoras andinas operan como tecnologías de equilibrio y mantenimiento, donde gesto, ritmo y aliento constituyen medios de comunicación y cuidados con el entorno.

La dimensión energética de esta tecnología ha sido descrita por Mújica (2023) mediante el concepto de *samana* —el aliento vital que atraviesa cuerpos, instrumentos y territorios—. El *samana* no es metáfora: es la sustancia misma que mantiene la continuidad de la existencia (pp. 239–241). Cantar o danzar implica regular el flujo del aliento entre los seres, sosteniendo el equilibrio del entorno. El autor agrega que, incluso cuando no se canta ni se ejecuta un aerófono, la respiración agitada de la danza conecta con esa práctica sonora y corporal.

Ligado a esto, en los medios rurales aymaras existen creencias de que ciertos aerófonos son *agentes* del clima: la *qina* y el *siku* llaman el frío, el viento, la nevada y el granizo; mientras que el *pinkillu*, la *tarqa* y la *salla* atraen el calor y la lluvia (Layme Pairumani, 1996, p. 114). Se trata de una ciencia del equilibrio ambiental inscrita en los cuerpos, donde cada ejecución sonora o danzante reordena las fuerzas del territorio.

Este enfoque corporal y energético refuerza la dimensión epistemológica: las tecnologías rituales del *taqui* constituyen una forma de conocimiento situada cuya eficacia se mide por la continuidad de la vida comunal y no por la

producción de signos estéticos. En esta perspectiva, las prácticas andinas no solo cuestionan las categorías del arte, sino también los modos modernos de conocimiento basados en la separación sujeto/objeto y naturaleza/cultura.

En este marco, el enfoque de Mirjana Danilovic (2016) y la “traducción controlada” entre conceptos, resulta ser una estrategia epistemológica que evita colonizar los vocabularios rituales con categorías del arte occidental. Aplicado al contexto andino, esto implica no traducir *taqui* en términos de “performance”, sino reconocerlo como una tecnología ritual del cuerpo y del aliento que actúa en la esfera de la reciprocidad y la comunalidad.

En conjunto, estas perspectivas desplazan la mirada estética de la danza y el canto hacia una ontología relacional de la práctica ritual. Más que obras de arte, las danzas andinas son tecnologías de vida, actos corporales que gestionan energía, fertilidad y equilibrio entre los mundos. Esta lectura revela además el carácter político del *taqui*: resistir su reducción estética equivale a afirmar una epistemología propia, donde el conocimiento se encarna en la práctica y el cuerpo humano es un organismo más de la Tierra.

Este marco conceptual orienta la lectura de los testimonios y prácticas que se presentan en las secciones siguientes, donde el *taqui* aparece como un archivo vivo de relación entre cuerpo, territorio y cosmos, una tecnología ritual que preserva la memoria de la Tierra y actualiza la reciprocidad entre los seres en el presente.

### 3. Desplazamientos patrimoniales: el caso del Qarwani a la Llamerada

Como se expuso en el apartado anterior, los procesos de artificación y patrimonialización producen un desplazamiento en la comprensión de las prácticas rituales, trans-

formando acciones de reciprocidad en objetos estéticos. En este proceso, aquello que no se concebía como “arte” es reconfigurado para ingresar al “mundo del arte” mediante operaciones concretas: selección, purificación, reorganización institucional, profesionalización e inscripción en circuitos de exhibición. Así, las prácticas rituales indígenas no devienen arte por evolución interna, sino por un proceso de traducción cultural que responde a lógicas externas de legitimación (Pescayre, 2023).

Comprender el *taqui* como tecnología ritual obliga a cuestionar esa traducción. En el pensamiento andino, como plantea Elvira Espejo (2022), toda práctica ritual es un acto de crianza mutua entre los seres, una forma de mantener el equilibrio vital donde humanos, animales, aguas y montañas participan de un mismo circuito de cuidados. Sin embargo, cuando los criterios de legitimidad se trasladan al terreno de la estética moderna, esas tecnologías del equilibrio se ven reemplazadas por prácticas que privilegian la forma sobre la acción.

Este desajuste conceptual y valórico no es solo teórico, sino que impacta directamente en qué danzas se protegen, exhiben o extinguen. Un ejemplo revelador es la progresiva invisibilización y sustitución de danzas comunitarias ancestrales por versiones estilizadas y escénicas, entendiendo los carnavales como espacios donde las danzas son “espectadas”. En Bolivia, por ejemplo, danzas agroganaderas como el *qarwani* han sido desplazadas del discurso de salvaguardia y reemplazada por la llamera-folclórica, una versión contemporánea sin ligamiento espiritual ni cosmogónico que ha sido declarada patrimonio inmaterial<sup>10</sup> y ha generado conflictos de autoría entre Perú y Bolivia. Mientras el *qarwani* es un *taqui* asociado al cuidado del ganado camélido y ejecutado en

<sup>10</sup> La danza de la Llamerada fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia mediante la Ley N.º 136 del 10 de junio de 2011. Posteriormente, en el Perú, el Ministerio de Cultura la reconoció como Patrimonio Cultural de la Nación por resolución publicada en 2024, bajo la denominación de *Llamerada puneña*. En ambos casos se alude a que la Llamerada tiene una inspiración en los “antiguos” llamereros.



rituales agrícolas comunitarios, la *llamerada* moderna se transformó en un número folclórico urbano, desprovisto de su dimensión ritual y de su relación viva con la naturaleza. Como señala Condori Chipana (2022, p. 4), “la danza Karwani fue olvidada y cambiada en vestimenta como también en los pasos, con el pensamiento occidental, en donde la sociedad baila a su manera”, lo que ha provocado su desnaturalización y riesgo de extinción. En este proceso se pone en riesgo el sentido espiritual de la danza y su rol como tecnología simbólica de interacción humano–animal–naturaleza.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003, art. 2) establece que deben protegerse las expresiones que las comunidades “reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”, incluyendo aquellas transmitidas de generación en generación y que “proporcionan a las comunidades un sentimiento de identidad y continuidad”. Desde esta perspectiva, resultaría más fructífero patrimonializar danzas andinas autóctonas que mantienen un vínculo ritual, agrícola y comunitario, en lugar de versiones folclóricas descontextualizadas. Sin embargo, los Estados tienden a proteger expresiones que responden más a los criterios estéticos del canon occidental que a las prácticas vivas de las comunidades originarias.

Así, los procesos de artificación y patrimonialización generan una paradoja: al intentar “dignificar” las expresiones rituales, terminan por “purificarlas” en un sentido kantiano del Arte y desactivarlas, trasladándolas del campo de la reciprocidad al de la representación. El caso *Qarwani/Llamerada* evidencia cómo la estetización contemporánea sustituye el acto de ofrenda por el de exhibición, desplazando la eficacia ritual por la visibilidad escénica. La “traducción” del *Qarwani* al lenguaje del folclore moderno no constituye solo un cambio estético, sino una reconfiguración epistemológica: del hacer al mostrar, de la crianza mutua al espectáculo patrimonial. Frente a ello, las prácticas rituales que persisten en

los Andes —como se verá en las secciones siguientes a partir de testimonios etnográficos— continúan funcionando como tecnologías de relación y resistencia, donde la danza, el canto y el aliento crían, convocan y sostienen a la naturaleza.

#### 4. Tecnologías rituales del taqui: diálogos entre cuerpo, aliento y territorio

Las siguientes entrevistas, realizadas entre 2023 y 2025<sup>11</sup>, se presentan como voces vivas que dialogan con los conceptos revisados y con mi propia experiencia en el amplio territorio andino. Aunque la modernidad ha erosionado muchos vínculos tradicionales, estos testimonios muestran la persistencia de prácticas donde el *taqui* sigue funcionando como acto de comunicación y reciprocidad con la tierra.

Mi formación inicial en Lengua y Literatura me permitió un acercamiento académico a las fuentes coloniales y contemporáneas del mundo andino. A partir de allí, busqué fuentes vivas que encarnaran esas cosmovisiones, llegando a distintas formaciones en Perú junto a maestros como Gabino Rada y Roberto Saire (*Qaqañiti* de Puquio). En estas experiencias confirmé que el sentido comunal y de crianza mutua permanece vivo, resistiendo a los continuos procesos de colonización del territorio. Una de mis primeras vivencias de continuidad del *taqui* ocurrió en 2017 junto al maestro Rada, quien me enseñó el uso de la *chaquitacla* en el contexto de la danza del *Choq’e Ticray* de Apurímac, en donde danza, canto y conocimiento agrícola fueron integrados en una sola práctica. Aquella ilustración de Guamán Poma que antes analizaba como fuente histó-

11 Los testimonios citados en este artículo corresponden a entrevistas personales realizadas por la autora en 2024 a 2025 a cultores y sabedores andinos: Gabino Rada (Coyana, Huarochiri), Nayra Qhantatayita (Omasuyos, Bolivia), Rubén Maquera (zona del Lago Titicaca), Don Alipio (Madrigal, Arequipa) y Qaqa Niti (Lucanas, Ayacucho). Estos testimonios se citan como comunicación personal y no se incluyen en la bibliografía final por tratarse de fuentes no recuperables.



rica adquirió entonces un sentido corporal y vivo.

#### **4.1. El *taqui* como agencia y tecnología de reciprocidad**

Para el maestro Rada, la música y la danza son formas de agradecimiento a la Pachamama: “el agradecimiento a la madre tierra o a la Pachamama por las bendiciones que nos regalan (...) Esa es la forma de agradecimiento que tenemos nosotros mediante la música, la danza” (comunicación personal, 10 de octubre de 2024). Nayra Qhan-tatayita, aymara de Omasuyos, precisa el mismo principio desde la alternancia *Jallu Pacha/Awti Pacha* (época lluviosa/seca), señalando que tocar sikus “va a alejar la lluvia” y tocar instrumentos lluviosos en sequía “va a llamar a la lluvia” (comunicación personal, 6 de octubre de 2024). Esta correspondencia climática expresa una tecnología del cuerpo-aliento (Mújica) que actúa sobre el medio: la música no representa el viento o la lluvia, conversa con ellos.

Rubén Maquera —nacido en Toturuma, Puno, y hoy profesor de aymara en Santiago de Chile— coincide al afirmar que “la *tarka*<sup>12</sup> tiene que ver con el sonido ronco, con el bombo, con los rayos que caen (...). El *siku*, por ejemplo, [se toca] en el tiempo de junio, julio, [cuando] hay vientos que silban” (comunicación personal, 11 de octubre de 2024). Nayra complementa: los sikus “son soplado, muy parecido al viento”, mientras los *pinquillos*, *cunas* o *moceños* se asemejan a los pájaros de tiempo de lluvia; desfazar su uso altera el ciclo agrícola. El criterio de corrección no es estilístico, sino eco-técnico: armonizar las acciones humanas con ritmos y entidades naturales. De modo similar, en mi formación en la Danza de las Tijeras participé en el rito de bautizo de mis tijeras a orillas del mar, donde el metal fue consagrado por mi maestro con el agua y el aire para “respirar con la Pachamama/Mamacocha” y que, de esta manera, las tijeras

tomaran la energía de estas entidades. Más que un acto símbolo, fue un acto de relación entre cuerpo, instrumento y territorio.

Rada añade que, en ausencia de músicos en las comunidades, se usa solo la voz, “el primer instrumento”, capaz de sostener la danza *a cappella* sin pérdida de potencia ceremonial, coincidiendo con Richard Mújica (2023) y su visión del *samana* o aliento vital.

Alipio Pacheco (comunicación personal, 15 de abril de 2025) vincula el calendario agrícola con el humano: la fiesta juvenil de febrero —la *wiphala*— “está relacionada con el encuentro de la pareja... el cultivo es el inicio, luego va a crecer, luego va a dar fruto; ese muchacho que se casó va a tener luego su hijo: el fruto”. Para él, la danza no es metáfora romántica, sino recordatorio del mismo ciclo vital que rige la tierra: sembrar—amar—cosechar—criar.

La ofrenda es parte esencial del mecanismo de relación. Rada la describe como “el lenguaje primero con el que se paga a la tierra” (febrero y agosto), mediante coca, chicha o caña, orientada al este con tres hojas (tres mundos). Maquera coincide: “antes de abrir la tierra tú tienes que ofrecer algo a la madre tierra” (Entrevista con Rubén Maquera). La eficacia del rito radica en la reciprocidad (Espejo): sin dar, no hay retorno.

El Danzante de las Tijeras, Roberto Saire (*Qaqañiti* de Puquio, comunicación personal, 28 de abril de 2025), explica que cada presentación de la danza marca un pacto de reciprocidad: la música de violín y arpa, el repique de las tijeras y las pruebas corporales reactivan la energía de la tierra. Cuenta que cuando, por influencia evangelizadora, la fiesta se suprime, “la madre se entristece”; los ríos se secan y las cosechas fracasan. Solo al restituir la danza el agua vuelve a fluir. Rada recuerda un hecho similar en Collana (Huarochirí): al suspender la *Yaku Raymi* (fiesta del agua), el canal se secó y solo se

12 Tarka (quechua/aimara tarqa): flauta indígena andina de madera cilíndrica con seis agujeros frontales y boquilla, de timbre ronco y penetrante, usada en grupos (tarkeadas) en festividades del altiplano.

restableció tras reponer la danza y la ofrenda.

Para Nayra, la pérdida de estos conocimientos explica la baja productividad actual: “las nuevas generaciones ya no saben de eso... es por esta desconexión con el espíritu de las semillas”. Considera que son saberes científicos y urge preservarlos frente a los fenómenos climáticos: “si no los preservamos, no vamos a saber qué hacer”. Por eso, ha recopilado doce cantos del *Chayaw Anata* —diálogo con la semilla— y exhorta a enseñarlos a niñas y niños (Entrevista con Nayra Qhantatayita).

Durante una residencia en la comunidad aymara de Ilabaya, Sorata (Bolivia), presencié cómo, horas después de una ceremonia del agua realizada por comuneros, llegaron relámpagos y lluvia. En otra ocasión, guiando una ofrenda de *tarkeada* en la Quebrada de Macul (Santiago de Chile), vivenciamos la respuesta de la Pachamama a nuestro *taqui*. En memorias de mi estudiante: “estábamos todas tocando tarka arriba del cerro y de repente nos cayeron gotitas... miren, nos vinieron a visitar unos cóndores... fue muy emocionante, sentí que la madre tierra nos escucha y nos responde” (Carolina Pino, comunicación personal, 14 de octubre de 2024).

El *taqui* y el rito no son actos simbólicos, sino acciones que activan el ayni: ofrendar energía antes de recibir los frutos. En ellos se manifiesta la eficacia ritual descrita por Gell: la danza-canto no representa una idea, sino que genera algo en el mundo. Su eficacia se evidencia cuando las comunidades afirman que, al suspender el pago, el agua se seca y, al retomarlo, regresa el flujo vital.

#### **4.2. Mama Ispalla: mujeres, semillas, fertilidad y agencia ritual**

En las narraciones recogidas, sembrar no es trabajo agrícola sino acto de equilibrio. Maquera relata que en comunidades del límite entre Chile y Bolivia le explicaron el *Pachallampe*, rito festivo agrícola que incluye *taqui* y que ha sido documentado por Kessel y Condori (1992),

Mamani (2002) y Choque y Díaz (2017). Aquella vez, los comuneros le dijeron: “Pachallampe es la papa... la semilla (...) Pacha es espacio–tiempo. *Illa*<sup>13</sup> es el espíritu. Es como el espacio–tiempo con ese espíritu” (Entrevista con Rubén Maquera). El Pachallampe es, entonces, el tiempo del espíritu (pacha + illa) de la papa. Esta noción coincide con la crianza mutua de Espejo (2022) y la comunidad de Floriberto Díaz (2004) en donde la vida se sostiene por relaciones de reciprocidad entre seres.

El espíritu de la *Illa* ha sido registrado también como *Ispalla*, definido como “el espíritu de los productos agrícolas” (Kessel & Condori, 1992, p. 143). Nayra lo menciona como *Mama Ispalla* y menciona que “tiene una energía femenina, entonces las mujeres somos las que podemos dirigirnos a ella, hablarle, cantarle, agradecerle, festejarle también” (Entrevista con Nayra Qhantatayita). Aquí el *taqui* no simboliza la fertilidad, sino que, la promueve.

Las mujeres cumplen un rol esencial en estas tecnologías de fecundidad. Nayra explica que hay danzas donde “es necesario que la mujer esté” porque son equivalentes a “amuletos de la fertilidad”. En el *taqui* del *lakit siku* participan sobre todo mujeres: “puedes ver unas veinte o treinta mujeres incluso, y solo tres tocadores... las mujeres van haciendo cantos hacia la papa, hacia el haba y otros productos (...). Nuestra función es alegrar este espíritu, agradecerle y festejarle” (Entrevista con Nayra Qhantatayita).

El cuerpo femenino no representa lo fértil, sino que lo ejerce. Siguiendo a Espejo (2022), la fertilidad es una práctica de crianza mutua: la mujer, el canto y la semilla se cuidan recíprocamente en un proceso vital. La música y la danza son instrumentos de crianza que mantienen

13 Las illas en el área rural andina son figuras pequeñas de animales como llamas, ovejas y vacas; en los rituales, no son solo figuras, son la encarnación misma de estos animales o la materialidad energizada del espíritu de esos animales, por ello se entierran como semillas que crecerán y darán animales fuertes. En este sentido, las papas también son illas, que al ser enterradas se multiplicarán.

la vida comunal. Floriberto Díaz (2004) describiría esta lógica como una ontología del equilibrio donde el cuidado se ejerce mediante actos de ofrenda y trabajo colectivo. La afirmación de Nayra —“es necesario que la mujer esté” — expresa esa ética del cuidado y la interdependencia entre cuerpos humanos y no humanos.

Maquera complementa que en generaciones anteriores las familias enteras participaban en los ritos de siembra. Su abuela les cantaba a las papas al sembrarlas y su madre, que si bien perdió la costumbre de los cantos, les hablaba antes de sembrarlas: “cuando llevaba la semilla... le hablaba a la papa: vas a crecer... te voy a echar a la tierra y vas a producir... qué bueno que estás creciendo...” (Entrevista con Rubén Maquera). En estas escenas, la danza, el canto y la palabra como aliento, *samana*, son actos doméstico-comunitarios que sostienen el orden ecológico.

También los niños participan de los *taquicuna*, Alipio Pacheco recuerda que en su infancia bailó la *Llamera-da*<sup>14</sup> durante la fiesta de julio, “el cumpleaños de llamas y ovejas”, donde los niños se vestían con cueros de camélidos, acompañaban al rebaño junto a una banda y dejaban pago a la tierra (Entrevista con Alipio Pacheco).

Estos testimonios de distintas regiones andinas coinciden en un mismo principio: la danza tradicional no es entretenimiento, sino comunicación con la tierra y sus seres. Cantar y bailar —el *taqui*— no es un fin en sí mismo, sino una necesidad vital que mantiene el flujo de energía entre humanos y mundo natural.

## Conclusiones

Los diccionarios coloniales, la lámina de Guamán Poma y las voces de Gabino, Nayra, Rubén, Alipio y Qaqa Ñiti componen una misma partitura: en los Andes, la danza es parte de la gramática de la vida. *Taqui*, *haylli*, *Chayaw Anata* o *qarwani* no buscan el aplauso ni la pureza estética del escenario; su eficacia se mide en agua que regresa, granizo que se desvía, semillas que despiertan y jóvenes que, como el maíz, dan fruto en su tiempo. Estas prácticas encarnan una tecnología de reciprocidad donde el cuerpo, el sonido y la materia se integran en un mismo flujo vital.

Esa lógica de acción performativa cuestiona las premisas centrales de la modernidad y la división entre arte y utilidad, y la ficción de un ser humano separado de la naturaleza. En las comunidades andinas, la palabra danzada crea realidad: nombra la semilla, convoca la lluvia y ordena el calendario emotivo de la gente. Perder esos ritos no sólo vacía un patrimonio; rompe un sistema de cuidado ecológico. En Coyana, un año sin fiesta bastó para que el canal se secara; en Omasuyos, tres *pinquilladas* bastaron para que las nubes volvieran. La Pachamama escucha y responde.

Frente a la crisis climática y al avance del extractivismo, las danzas tradicionales no son un testimonio cultural sino una propuesta de sistema recíproco basado en la interdependencia. El verdadero *Pachakuti* —ese giro que invierte el orden impuesto— puede entenderse hoy como la invitación a reinsertar el cuerpo, la voz y la comunidad en el tejido de la Tierra. No se trata de musealizar el *taqui*, sino de permitir que siga mutando desde sus propias lógicas, reconociendo su valor como tecnología regenerativa y epistemología viva.

De ahí una tarea doble. Para la academia, abandonar la mirada folclorizante y dialogar con estos saberes como ciencias de la vida, como saberes experimentales que

<sup>14</sup> Es importante señalar que en este caso Pacheco no se refiere a la Llamera da folclórica estilizada, sino a una expresión comunitaria como muchas que en las comunidades andinas imitan a los camélidos. Varias de estas expresiones pueden verse en *Varias de estas expresiones pueden verse en Notas para un diccionario de danzas tradicionales del Perú* (Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura et al., 2004).

—como recuerda Nayra— llevan siglos de observación climática y agrícola. Para las políticas culturales, pasar del “rescate patrimonial” a la co-gestión ritual del territorio, protegiendo a la tierra del extractivismo y a los espacios, los tiempos y los cuerpos que mantienen encendido el *haylli*.

Quizás el futuro más sostenible no provenga de los tratados europeos sobre “post-humanismo” —ese descentramiento humano que el *taqui* practica desde hace siglos—, sino del soplo de la coca, del compás del *siku* y de la cadencia de los pies sobre la chacra húmeda. Volver a bailar con la Pachamama no es un gesto romántico, sino una acción de regeneración planetaria necesaria para reactivar la red de cuidados que permite que el planeta, y nosotros con él, sigamos respirando, cantando y danzando.

## Referencias

- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Radio San Gabriel, Departamento de Lengua Aymara, Sistema de Autoeducación de Adultos a Distancia (SAAD-RSG). (Digitalización de octubre de 2011, Instituto de Lenguas y Literaturas Andinas-Amazónicas, ILLA-A). <http://www.illaa.org/pirwa/diccionarios/LudovicoBertonioMuchosCambios.pdf>
- Canclini, N. G. (2004). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? En Dirección General de Culturas Populares e Indígenas (Ed.), *Culturas populares e indígenas: Diálogos en la acción, primera etapa* (pp. 153–165). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-de\\_que\\_estamos\\_hablando\\_cuando\\_hablamos\\_de\\_lo\\_popular.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Canclini-de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popular.pdf)
- Choque Mariño, C., & Díaz Araya, A. (2017). ¡Ahora sí que es Pachallampe! Simbolismo, tecnología y memoria en la siembra de papa en Socoroma, Norte de Chile. *Chungará (Arica)*, 49(3), 411–426. <https://doi.org/10.4067/S0717-73562017005000024>
- Condori Chipana, B. (2022). *La danza del Karwani, como expresión del trabajo del llamero y su regulación jurídica originaria de cantón Compi Tauca de municipio de Chua Cocani de provincia Omasuyos* (Tesis de licenciatura). Universidad Mayor de San Andrés. <https://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/32982>
- Danilović, M. (2016). *El concepto de danza entre los mexicanos en la época posclásica* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México). Repositorio Institucional Históricas-UNAM. <http://hdl.handle.net/20.500.12525/406>
- Espejo Ayca, E., & Arano Romero, S. (2022). Criándonos con el museo: Sentipensar desde los mundos. En E. Espejo Ayca & P. Álvarez Quinteros (Comps.), *Uyway - Uywaña: Crianza mutua para la vida* (pp. 17–26). Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Escobar, T. (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: Cuestiones de arte popular*. Ediciones Metales Pesados.
- González Holguín, D. (1608/2007). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* [Edición digital]. Runasimipi Qespisqa Software. [http://www.lettras.ufmg.br/padiao\\_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/padiao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf)
- Guamán Poma de Ayala, F. (ca. 1615). *Nueva corónica y buen gobierno* [Manuscrito]. Royal Danish Library. <https://poma.kb.dk/permalink/2006/poma/1163/es/text/>
- Hocquenghem, A. M. (2008). *¿Con el pie derecho o el izquierdo? A propósito de las representaciones del manejo de la chaquitacla* (74 pp.). Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA), Región Centro. [https://www.hocquenghem-anne-marie.com/amh/4\\_herramientas\\_andinas/08\\_amh\\_con\\_el\\_pie\\_derecho\\_o\\_el\\_pie\\_izquierdo\\_icpna\\_2.pdf](https://www.hocquenghem-anne-marie.com/amh/4_herramientas_andinas/08_amh_con_el_pie_derecho_o_el_pie_izquierdo_icpna_2.pdf)
- Layme Pairumani, F. (1996). La concepción del tiempo y la música en el mundo aymara. En M. P. Baumann (Ed.), *Cosmología y música en los Andes* (pp. 107–116). Vervuert Iberoamericana.
- Mamani, M. (2002). El rito agrícola de Pachallampi y la música en Pachama, precordillera de Parinacota. *Revista Musical Chilena*, 56(198), 45–62. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12490/12802>

Molina, C. de. (1959). *Ritos y fábulas de los incas*. Futuro.

Mújica Angulo, R. (2023). Samanan qamasap istañani: Resonancias, sentidos y espacios sonoros (pp. 277–302). En S. Arano Romero & R. Mújica Angulo (Comps.), *Samanan qamasap istañani. Sonoridades y espacios musicales*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) – Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Oficina de Música y Danza del Instituto Nacional de Cultura, Coloma Porcari, C., & Valladolid Huamán, C. (2004). *Notas para un diccionario de danzas tradicionales del Perú*. Centro Nacional de Información Cultural. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/225>

Pescayre, C. (2023). *Le corps et la corde. Ethnographie de collectifs de maromeros (Mexique)* [Tesis doctoral, Université Paris Nanterre]. Université Paris Nanterre.

Santo Tomás, D. de. (2003). *Lexicon o vocabulario de la lengua general del Perú* (C. Valladolid Huamán, Investig. y comp.; C. Coloma Porcari, Dir.) [Edición facsimilar del original de 1560]. Centro Nacional de Información Cultural. <https://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/226>

Sigl, E., & Mendoza Salazar, D. (2012b). *No se baila así no más...: Danzas autóctonas y folklóricas de Bolivia* (Tomo 2). Sigl & Mendoza Salazar.

UNESCO. (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>

Van Kessel, J., & Condori Cruz, D. (1992). *Criar la vida: Trabajo y tecnología en el mundo andino* (183 pp.). Vivarium. <https://iecta.cl/wp-content/uploads/2020/03/CRIAR-LA-VIDA.pdf>

Varios autores. (2005). *Antología sobre culturas populares e indígenas II*. Dirección General de Culturas Populares e Indígenas. ISBN 970-35-0823-5