

TURISMO, PATRIMONIO Y ARTE PICTÓRICO EN UQUIA: EL CASO DE LOS ÁNGELES ARCABUCEROS EN PANDEMIA. RESIGNIFICACIÓN DISCURSIVA, TERRITORIAL E IDENTITARIA

Vanesa Civila Orellana, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. vcivilaorellana@fhycs.unju.edu.ar vanesacivila@gmail.com

Álvaro Patricio Villarrubia Gómez, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. avillarrubia@fhycs.unju.edu.ar alvaropvg@gmail.com

Resumen

El trabajo forma parte del proyecto de investigación en "Gestión del Patrimonio e Informática Aplicada al Turismo hacia un sello de autenticidad para productos artesanales locales y/o regionales y su difusión a través de TICs (página *web*, realidad aumentada y mapa digitalizado). Actores sociales, desarrollo local y sostenible en Humahuaca" perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Técnica y Estudios Regionales de la Universidad Nacional de Jujuy (SeCTER/UNJu). Tal trabajo articula los estudios del turismo, el patrimonio y el arte pictórico resignificado en contexto de pandemia en la comunidad de Uquia, Quebrada de Humahuaca, provincia argentina de Jujuy. Esto se evidencia a partir del *corpus* discursivo analizado, en el cual se registra la intervención de un artesano y artista plástico que esparció pictóricamente por la territorialidad de Uquia la obra del arte colonial de los "ángeles arcabuceros". En esta obra se despliega dichas figuras celestiales con cubrebocas y en diferentes espacios de la comunidad rural. Tal obra es llamada por el artesano/artista "ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia". Esta definición contextual, en tanto metodología semiótica y del discurso aunada al método etnográfico como parte del abordaje cualitativo, advierte la configuración identitaria del territorio.

Palabras clave: turismo, patrimonio, discurso pictórico, Uquia, identidad

Del turismo y el patrimonio en Uquia: configuraciones identitarias culturales

El turismo es definido por la Organización Mundial del Turismo (OMT) como un

"fenómeno social, cultural y económico que supone el desplazamiento de personas a países o lugares fuera de su entorno habitual por motivos personales, profesionales o de negocios. Esas personas se denominan viajeros (que pueden ser o bien turistas o excursionistas; residentes o no residentes) y el turismo abarca sus actividades, algunas de las cuales suponen un gasto turístico" (OMT).

Por su parte, el patrimonio, es definido por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) como el "legado que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que transmitiremos a las generaciones futuras". Con la Convención de 1972 para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, la UNESCO establece que ciertos lugares de la Tierra tienen un "valor universal excepcional" (VUE) y pertenecen al patrimonio común de la humanidad, en este sentido el patrimonio cultural no se limita a monumentos y colecciones de objetos comprende también expresiones vivas heredadas de nuestros antepasados, como tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional. En este sentido, el patrimonio cultural entonces se entiende no sólo desde lo material sino claramente también desde lo inmaterial, aunque siempre se halla integrado lo material con lo inmaterial. Pese a su fragilidad, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) o patrimonio vivo es un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural. De este modo, el patrimonio en tanto herencia se encuentra vinculada con la cultura e identidad de un determinado colectivo. En este sentido hay numerosos estudios sobre el uso, la apropiación y la aplicación del patrimonio para poner en valor las diferentes identidades entre estos estudios se destacan algunos, entre ellos la experiencia de Villarrubia Gómez y Civila Orellana (2020) sobre artesanías en Uquia, Villarrubia Gómez (2012) sobre el patrimonio religioso en Humahuaca, Civila Orellana (2014, 2019) sobre el *paisaje textual* en tanto interface entre naturaleza, patrimonio y significados en la Quebrada de Humahuaca y los aportes de Lacarrieu (2002) sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI) y la participación en contexto comunitario, entre otros, quienes se han referido a los usos del patrimonio cultural en función de las identidades locales, el turismo y el arte. Cabe destacar aquí que se entiende a la identidad como la autoadscripción al seno de un colectivo, generalizada entre los miembros de ese colectivo (Kaliman, 2006) y como aspecto de diferenciación entre un colectivo y otro, esto una identidad diferencial en términos de Bauman (1989). Y cultura se considera como una urdimbre compuesta por tradiciones, costumbres, etcétera, es decir diferentes modos de ver, sentir e interpretar la vida, en términos de Geertz (1987). Las comunidades locales dependen con frecuencia de su patrimonio -para su identidad

social o para toda su subsistencia- pero también pueden beneficiar al patrimonio, a sus valores culturales y a su gestión. En este sentido, cabe destacar que en los últimos años como resultado de la globalización, el crecimiento demográfico y las presiones en pro del desarrollo, se ha abierto una reflexión en el sector del patrimonio cultural sobre la relación entre conservación y desarrollo sostenible. Cabe destacar aquí el artículo 4 de la 16 Convención del Patrimonio Mundial reconoce la obligación de cada Estado Parte de identificar, proteger, conservar, rehabilitar y transmitir a las generaciones futuras el patrimonio cultural y natural. Pero ante los fenómenos mencionados, el patrimonio ya no podía "limitarse al papel de conservación pasiva que desempeñó en el pasado", sino que debía "proporcionar las herramientas y el marco para contribuir a configurar, delinear y dirigir el desarrollo de las sociedades del mañana" (Conti, 2009). El desarrollo sostenible por su parte, refiere al patrón de usos de recursos que busca un equilibrio entre la satisfacción de las necesidades humanas básicas y la utilización prudente de los recursos finitos para que estos puedan ser transferidos a las generaciones futuras para su uso y desarrollo.

Ahora bien, tanto el turismo como el patrimonio (PCI) conforman un campo de tensiones, disputas y desigualdades, específicamente en las regiones de fronteras "porosas" como ser el NOA que, en contexto de pandemia y "nueva normalidad" está atravesado por un acceso asimétrico a las TIC por parte de su población de aproximadamente 1000 habitantes actualmente (según el último CENSO en 2010 la población era de 525 habitantes) en el marco de la crisis sanitaria mundial. Cabe destacar aquí que la comunidad de Uquia se encuentra a 115 kilómetros de San Salvador de Jujuy por Ruta 9, y a 2.900 m s.n.m., a 19 Km. de Huacalera y a 11 Km. de Humahuaca, ubicada hacia la izquierda de la ruta 9 (FOTO 1). Originalmente estuvo habitada por las comunidades originarias uquiás, de quien tomó su denominación. En este sentido, la formación (Fm) inicial de Uquia al igual que la Fm. Maimará, con la que se interdigita, tuvo carácter local quedando restringida al sector centro-norte de la Quebrada de Humahuaca, entre las localidades de Coctaca y Huacalera. Está constituida por unos 70 a 100 metros de arenas de grano fino de tonos blando amarillentos, con intercalaciones de conglomerados y en menor proporción de rocas epiclásticas tobáceas. Representa sedimentos fluviales de tipo *braided* procedentes del noreste, depositados durante la etapa de compresión andina, probablemente como una pequeña cuenca de piggi back, asociada a los frentes de cabalgamiento de la Cordillera Oriental sobre las Sierras Subandinas. Los abanicos antiguos de esta comunidad constituyen los testigos iniciales de la evolución morfológica de la Quebrada aunque bajo la misma denominación se han incluido también los relictos más viejos del relleno cuaternario de la Puna. Ocupan una gran extensión superficial en la depresión de Humahuaca, pero en el resto de la Quebrada quedan reducidos a pequeños afloramientos colgados junto al borde montañoso. Se trata de depósitos multisequenciales de abanicos aluviales constituidos por gravas y bloques clastosoportados con buena estratificación e intercalaciones decimétricas de tobas volcánicas. A techo desarrollan suelos rojos con horizontes petrocálcicos de gran espesor (Amengual, Zanettini, 1974 en Documento de Estudio Geológico Integrado de la Quebrada de Humahuaca, 1998). Tanto como en su formación

como en la actualidad Uquia, posee diversos elementos patrimoniales que funcionan como recursos turísticos comunitarios, entre ellos se encuentra, el patrimonio artesanal, el patrimonio agrícola, dado que el 70% se dedica a la agricultura familiar, el patrimonio histórico puesto en los molinos de viento, el patrimonio narrativo que encierran los relatos de su gente, también se encuentra la Iglesia de San Francisco de Padua, edificada en 1691 —Monumento Histórico Nacional desde 194 que exhibe un tesoro artístico de gran valor, se trata de una de las dos únicas colecciones del país de *Ángeles Arcabuceros*, pinturas realizadas en el siglo XVII por la Escuela Cuzqueña (cusqueña), sobre dicho elemento patrimonial se pone el acento en esta ponencia.

Figura 1: Ubicación geográfica de Uquia (2021).



De la historia y los ángeles arcabuceros

Benavides, Ríos y Sciorra (2016) dan cuenta de la matriz histórica que encierra el arte pictórico de los ángeles arcabuceros, en este sentido advierten que el Virreinato fue una institución gubernamental, extensión de la Corona española en Indias. Luego del

Virreinato de Nueva España (1535) con capital en México, el de Perú es el siguiente en antigüedad. Su extensión llegó a abarcar territorios que iban desde América Central hasta el sur de Argentina, exceptuando Venezuela y Panamá, y su población a finales del siglo XVIII –cuando su extensión ya se había disminuido debido a la creación de otros virreinos para optimizar su administración– rondaba en 1.400.000 habitantes. El gobierno colonial duró 291 años en la región de Perú, en los cuales se sucedieron, de 1534 a 1824 cinco reyes de la dinastía austriaca y seis borbones. En cuanto a la producción artística, Cuzco acunó un prolífico mercado de producción y exportación de lienzos religiosos hacia diferentes sitios de todo el Virreinato, y logró cierta libertad formal e iconográfica, más acentuada durante el siglo XVIII. Periodo en el que tuvo lugar una proliferación de motivos incaicos en pintura, teatro y escultura, llegando a haber retratos de la nobleza incaica ataviada con vestimentas prehispánicas, no sin generar disputas y opiniones encontradas entre miembros de la iglesia y de la corona. Siracusano (2005 en Benavides, et al...2016) destaca los matices propios de los talleres andinos, “la estructura de gremios y cofradías que, rápidamente se instaló en ciudades como Cuzco, Lima o Potosí, evidencia la presencia del indígena no sólo como mano de obra, sino también como maestros”. Aunque los pintores de las comunidades originarias producían imágenes con pautas políticas-religiosas antes de la llegada de los españoles, “vino a superponerse una tradición gremial endogámica española que no tardaría en adecuarse a dicho escenario y a cobrar matices propios” (pp.143-146 en Benavides et. al...2016:1-2). La demanda de cuadros y su serialización en talleres estuvo determinada por la necesidad eclesiástica de generar un programa iconográfico y exponerlo doctrinariamente, para la evangelización de las comunidades originarias y la sustitución de sus antiguos ídolos. Sobre la figura del ángel arcabucero –y también sobre otras tipologías angélicas–, la Compañía de Jesús tuvo un énfasis particular, ya que esta orden no contaba con un cuerpo iconográfico de santos patronos propio y se dedicó a extender el culto angélico amadeísta (propiciado por el franciscano Amadeo de Portugal, quien escribe el tratado Apocalipsis nova, donde relata revelaciones hechas por siete ángeles). Se establecieron arcángeles patronos de distintas fraternidades dentro de la hermandad jesuita. De hecho, era común que durante las procesiones los indígenas se disfrazaran de ángeles e incluso representaran enfrentamientos entre ángeles y demonios. La Compañía de Jesús tuvo tal importancia en la promoción del culto angélico que su expulsión de las colonias significó un desarraigo de estos conjuntos iconográficos.

Los/as autores/as también enuncian el legado histórico de estas obras pictóricas e iconográficas y advierten que de los arcángeles representados en las pinturas virreinales del Perú destacan, por su singularidad, la de los arcabuceros justamente. En este sentido, la idea de un ángel guerrero, según Tord (en Benavides, et.al...2016) puede rastrearse en la figura de Yaveh como Señor de los Ejércitos y el “ejército celeste” que menciona el profeta Isaías. A su vez, estas figuras remitirían a los ángeles apócrifos del Libro de Enoc, las vestimentas de militares españoles que conformaron una guardia destacada del virrey, el manual sobre ejercicios de armas de Jacob de Gheyn II y el séquito invisible del dios incaico Viracocha. Una descripción de la vestimenta de la tipología de estos ángeles indica el exhaustivo trabajo que los pintores cusqueños

realizaban: chaqueta de brocato con anchas mangas partidas sobre camisa de lino con mangas abullonadas ajustadas al puño con remate de encaje y cuello rectangular, calzón ajustado hasta el muslo, medias de seda y zapatillas con moño. Terminan el lujoso atuendo una capa de fino brocato y sombrero de ala ancha adornado de plumas. Pequeñas y coloridas alas evocan las alas de algunos pájaros americanos (Calvó, 2004: 42 en Benavides, *et.al...*2016:4-5). Los lienzos de ángeles arcabuceros se caracterizan por ser esquemáticos; la estructura de sus ropajes se hacía sobre la base de figuras geométricas y los fondos suelen ser planos plenos, sin profundidad o situacionalidad, ni escenografía de espacios abiertos o cerrados. Tanto su rostro como aspectos de la vestimenta en un cuerpo notablemente estilizado les otorgan un aire asexuado, que contrasta con el manejo del arcabuz, y resaltan las figuraciones de “príncipes del cielo”. Además de los nombres de arcángeles bíblicos, las imágenes virreinales también reciben los nombres de los ángeles apócrifos del Libro de Enoc, cuya vía de llegada a América se desconoce, y entre los cuales destacan, asociados principalmente a las contingencias naturales⁸⁷. Es inevitable observar la asociación de estos ángeles del cristianismo marginal con los dioses prehispánicos y su fuerte relación con los elementos de la naturaleza, lo que posibilitaría una recepción sincrética del culto angélico por parte de los indígenas. Otra influencia remite a los libros de grabados que llegaban desde Europa y se usaban como modelos para la realización de las pinturas cusqueñas, debido a las carencias en cuanto a estudios anatómicos, de dibujo o de proporciones representacionales. Muchos autores citan específicamente el libro *Maniement d'Armes d'Arquebuses, Mousquetz et Piques* (1608), de Jacob de Gheyn II, el cual presenta en tipos militares las distintas posturas que podemos asociar a las series de ángeles arcabuceros. También suelen citarse como fuentes el grabado de Jerome Wierix donde se representan siete ángeles en la iglesia de Santa Ana de Palermo y las producciones de Zurbarán, los siete ángeles del convento de La Concepción de Lima. En general, los ángeles arcabuceros fueron pintados en serie –como los de Casabindo, Uquía y Calamarca, cuya variedad habla de la influencia de Matheo Pizarro y de otros talleres– y su rápida difusión tiene que ver con el impulso que Felipe II le da en América a los decretos del Concilio de Trento a mediados del siglo XVI, especialmente en lo referido a la “enseñanza de la fe mediante las imágenes”. A este hecho se suma la intensa actividad evangelizadora de la Compañía de Jesús, que fue la responsable de desarrollar la devoción al Ángel de la Guarda y la difusión de imágenes a través de la imprenta. Se supone, además, que los jesuitas introducen el culto a los ángeles porque la Compañía no posee un gran repertorio devocional. Sobre los arcabuces, hay registros que nos indican cómo fueron vistas estas armas entre los pueblos originarios. El disparo del arcabuz era oído por ellos como un trueno, y por eso lo asociaban a la palabra illapa,

⁸⁷ Estos son: Baradiel, ángel príncipe del granizo; Barahiel, ángel príncipe del rayo; Galgaliel, ángel príncipe de la rueda del sol; Kokbiel, ángel príncipe de las estrellas; Laylahel, ángel príncipe de la noche; Matariel, ángel príncipe de la lluvia; Ofaniel, ángel príncipe rueda de la luna; Raamiel, ángel príncipe del trueno; Raasiel, ángel príncipe de los terremotos; Rhatiel, ángel príncipe de los planetas; Ruhtiel, ángel príncipe del viento; Salgiel, ángel príncipe de la nieve; Samsiel, ángel príncipe de la luz del día; Zaamael, ángel príncipe de la tempestad; Zaafiel, ángel príncipe del huracán; Zawael, ángel príncipe del torbellino, Ziquiel, ángel príncipe de los cometas. (GISBERT, 1994: 86 en Benavides *et. al...*2016)

que significa trueno, rayo. Trueno y arcabuz se nombraban igual. Cronistas de Indias relatan que al escuchar los estruendos que producían las armas de fuego, creían que los españoles eran mensajeros del dios Viracocha, y por eso no los atacaban. Esto se explica porque el illapa era en realidad el disparo de un espíritu celeste contra algún demonio (Mujica Pinilla, 1996: 259 en Benavides et. al...2016:5). Lo notable es que las armas de fuego no eran usadas excesivamente, sino asignadas estratégicamente y utilizadas en momentos específicos debido a que eran costosas, poco prácticas por su peso, y de fácil rotura; la necesidad constante de pólvora y el uso del pistón eran un inconveniente. Es decir, para comprender la dinámica de la batalla y la escasa presencia del arcabuz debemos considerar que las distancias de los enfrentamientos, así como la frecuencia y cantidad de disparos eran distintas de las que ahora conforman un imaginario de un enfrentamiento bélico. Sánchez Sorondo (2009) observa que

no existía lo que siglos más tarde se definiría militarmente como 'fuego a discreción': instancia en la cual los soldados disparan todos a la vez, al bulto, apostando al poder de fuego por cantidad, más que por calidad, facilitados por la posibilidad de rápida carga y descarga (pp. 36-37 en Benavides et. al...: 2016:5).

Hacia finales del siglo XVI, el arcabuz fue totalmente sustituido por el mosquete.

Del arte, el discurso pictórico y los ángeles arcabuceros en Uquia: el ambiente y el territorio resignificado

Ahora bien, tal como se vio arriba Uquia posee diversos elementos patrimoniales que funcionan como recursos compartidos turísticos económicos por la comunidad, según la Confederación Argentina de la Mediana Empresa (CAME) en el verano 2021 el movimiento turístico se desplomó en un 28,9 por ciento, esto exacerbó la frágil economía regional. Sin embargo, la pandemia también evidenció la importancia de las economías participativas en el contexto comunitario de Uquia para sobrellevar esta crisis. El uso social del patrimonio artesanal como recurso compartido para la economía de Uquia en Humahuaca, advierte el cambio de "políticas de objetos patrimoniales" hacia "políticas de sujetos y de los bienes comunes" que se va gestando. El turismo, como actividad espacial, social y económica, presenta cambios en su dinámica de manera continua. Estos cambios se expresan a través de la oferta intencionada que logra modificaciones en los hábitos de consumo de los turistas, los nuevos perfiles identificados, las formas de concebir y valorar el tiempo libre, la revalorización de destinos y la aparición de nuevas modalidades y propuestas turísticas y recreativas, dentro del concepto conocido como "turismo sostenible" y "turismo alternativo". En este sentido, el proceso patrimonial se Uquia que se ha desarrollado a través de distintas etapas históricas ofrece una serie de valores tecnológicos/técnicos, sociológicos y paisajísticos que lo convierten en un patrimonio de gran importancia tanto por su extensión en el espacio como por su conservación territorial que apunten a contribuir para aquello que se considera vital, es

decir para "garantizar dicha transmisión y preservación de valores identitarios desde lo cultural y como medio de subsistencia y desarrollo comunitario" (Abelen, 2000, 2005). En este sentido, territorio según Benedetti (2005) es un concepto clave de la geografía hoy en día. Es decir, un territorio, región o lugar, como tantas otras, son herramientas de trabajo intelectual que tienen su propia historia, muestran ciclos, con momentos de auge y momentos **de** decadencia pero también es un lugar simbólico, de pungas, de disputas, de tensiones. También proporciona una memoria histórica que permite revalorizar la actividad que allí se generan como depositaria del legado, constituido por ese pasado, de la historia y de sus tradiciones, y conforma una importante fuente documental para poder conocer el desarrollo del patrimonio quebradeño y la actividad del hombre en relación con su medio tal como se vio arriba. En ese sentido, el arte como un "hacer" muestra una imagen de dichos ángeles que resignifican el territorio y la identidad. De este modo, se recupera el aporte de Peirce en torno al discurso de la imagen, es decir como un conjunto de signos visuales que tienen como rasgo distintivo la relación de semejanza o analogía con los objetos a los que representan. Tales signos reciben la denominación de "íconos". De este modo, un ícono visual de un ángel arcabucero con cubrebocas tiene una semejanza directa con el objeto "ángel arcabucero de la parroquia". Tanto en la selección de determinados ángeles para tomar como modelos para resignificarlos en sus obras, hay en la combinación de esta imagen con otros signos, el trabajo de un artista productor del mensaje. El trabajo de selección y combinación tiene que ver con la función poética del mensaje, tal como la define Jakobson (1964). En el proceso de decodificación e interpretación de todo texto o discurso visual, hay una intervención mediadora del observador que se interpone entre el objeto y la imagen. Cabe destacar aquí que se considera como discurso al diálogo con otros diálogos en términos de Bajtín (1982) que construye una red textual o intertextualidad. Se establece de este modo, desde el código icónico o de la imagen, un intercambio comunicativo entre emisor y receptor. Retomando la clasificación de los signos de Peirce en ícono, índice y símbolo, podemos afirmar que a partir del código icónico se puede llegar a acceder a los niveles indicial y simbólico. Es así como la imagen icónica de estos ángeles arcabuceros con cubrebocas (FOTO 2, 3, 4, 5 y 6) por el contexto de pandemia, podría formar parte de un anuncio de la presencia próxima de un lugar específico, Uquía y su parroquia, y que guarda una relación de existencia con el objeto, siendo por lo tanto un índice. En este sentido, se podría remitir también, por medio de un juego connotativo, a un nivel de significación simbólica asociado, por ejemplo, con un momento histórico de la comunidad, al patrimonio de dicho lugar, a la configuración identitaria del pueblo o bien con el cuidado del ambiente, o con un discurso sobre la importancia de respetar los protocolos sanitarios, de acuerdo con las distintas redes de asociaciones y discursos en las que se inscriba este conjunto de íconos formado a partir de imágenes. Para este trabajo del discurso visual o discurso pictórico en la puesta en acto de este artista y artesano, se retoma conceptos sobre el discurso, como ya se señaló para aplicarlos al estudio de la imagen.

Figura 2: "Ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia".



Fuente: Elaboración propia de trabajo de campo

Figura 3: "Ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia" y el artista.



Fuente: Elaboración propia de trabajo de campo

Figura 4: "Ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia" y el artista.



Fuente: Elaboración propia de trabajo de campo

Figura 5: "Ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia" y el artista.



Fuente: Elaboración propia de trabajo de campo

Figura 6: "Ángeles arcabuceros en pandemia que pidieron permiso para salir de la parroquia para recorrer Uquia" y el artista.



Fuente: Elaboración propia de trabajo de campo

Tal como se observa en los cuadros de arriba, se tiene en cuenta de este modo que el universo de competencias de cada observador gravita en la modalidad de interpretación del objeto observado, en una suerte de diálogo entre ambos. De este modo, el artista y artesano creador de la obra observará la imagen de estos elementos de identificación de Uquia de manera muy distinta a la de un turista e inclusive de quienes lo entrevistan. El primero se preocupará por las asociaciones metafóricas que le permitan vincular dichos ángeles arcabuceros por ejemplo, con la agricultura del lugar o la labor artesanal y el segundo por la clasificación de éstos simplemente como una obra pictórica. En este sentido, el discurso pictórico es un género con estrategias discursivas específicas. Tales estrategias están relacionadas con el manejo particular del espacio, un lienzo o cerámicas de arcilla, como se registra en el trabajo etnográfico, como principal enfoque dentro de la metodología cualitativa de la cual se vale este estudio, en sus niveles de bidimensionalidad y tridimensionalidad, que introducen una geometría particular de la superficie y la profundidad. Todo cuadro propone un juego de superficies, y en ocasiones también de efectos de volumen. Los cuadros del artesano y artística de Uquia trabaja en efecto con una dinámica de superficies y volúmenes, que recurre tanto a formas geométricas –tales como el círculo, el triángulo y el cuadrado–, como a un efecto de volumen producido a través de un juego de sombreados y a una superposición de planos, que da lugar a una yuxtaposición de miradas. Se advierte también el empleo

de la simultaneidad del espacio para sintetizar distintos elementos de la sucesividad de la historia, localizada en un punto temporal, la pandemia anclado a un contexto colonial. Se destaca el manejo de la superposición de planos como estrategia de representación espacial de la simultaneidad temporal, que supone el entrecruzamiento de distintos ejes en una dinámica particular de interrelación entre tiempo y espacio. Sobresale asimismo el uso de signos indiciales, tales como las vestimentas de los ángeles arcabuceros que, actualmente, introducen el cubrebocas como marca temporales que permite reconocer el ingreso de la dimensión de la sucesión histórica en el "punto temporal" del cuadro. Todo cuadro trabaja con el código del color, tanto en relación a la gramática de producción como a la de reconocimiento, y propone de este modo una valoración cultural del espectro cromático (Eco, 1986), es decir colores de las obras originales que ahora se mezclan con colores vibrantes y trazos "más flexibles" de acuerdo a la posición de cada ángel.

Consideraciones finales

Estos discursos pictóricos advierten la resignificación cultural e identitaria de Uquia que el artista plástico y toda la comunidad artesanal pone en valor en estos ángeles arcabuceros pertenecientes a las comunidades originarias de la zona. Las tensiones en torno a las identidades y las representaciones sobre las iconografías analizadas visualmente en tanto imágenes e iconos resignifican justamente la identidad uzqueña. Aquí también se evidencia el uso social político que se construye colectivamente: la identidad de Uquia que también forma desde ya parte de la identidad del Estado-nación. Es también símbolo de la resistencia de un pasado colonial, que claramente se resignifica en identidades nacionales libres y no impuestas desde la colonia que fueron instrumento de sometimiento en tanto una "normatividad identitaria e impuesta". Aquí y ahora es un símbolo de esa lucha anticolonial, un símbolo de cohesión social concreta. Artesanos/as y artistas configurando sus propias identidades constantemente.

En este contexto se redefine también "el patrimonio" frente a la prepotencia de la noción unívoca, verticalista, su carácter policivo, su estado céntrico, su naturalización que despoja de agencia a los sujetos. En tal sentido, las actuales redefiniciones del patrimonio, especialmente del patrimonio cultural inmaterial (PCI) buscan poner a los sujetos/actores sociales en el centro de la escena en una suerte de "políticas de los sujetos/política de los bienes comunes" (Moya, 2020; Lacarrieu, 2020). La capacidad de agencia de los actores del patrimonio en este sentido es clave para impulsar el proceso de patrimonialización en una dialéctica que necesariamente debe complejizar la tradicional direccionalidad estadocéntrica de las políticas públicas en materia patrimonial. No sólo es el "reconocimiento" de las comunidades, los grupos e inclusive los individuos de su patrimonio, sino la transformación de un paradigma patrimonial fundamentalmente asociado a bienes, objetos y/ o elementos a uno donde el elemento patrimonial comunitario tiene un rol neurálgico modificando la orientación tradicional "de

arriba hacia abajo” por uno comunitario que usa el arte para reivindicar su identidad y cultura.

Referencias bibliográficas

Abelen, C (2000). "*Plan de reactivación económica a través del Turismo*", proyecto de la declaración de interés legislativo "por unanimidad" de la H. Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires.

Abelen, C. (2005), "El turismo hacia la primera industria del Mercosur. Sostenibilidad y competitividad", España, *Rábida*, N°24, pp. 61-66.

Amengual y Zanettini. (1974). "Geología de la quebrada de Humahuaca entre Uquía y Purmamarca (Provincia de Jujuy)", *Revista de la Asociación Geológica Argentina* 29 (1):29 - 40. Buenos Aires.

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

Bauman, R. (1989). "Identidad diferencial y base social del folklore". *Serie de Folklore* Nº 7: 27-46. Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Benavides, S. (et.al..)(2016). "Las batallas del ángel arcabucero: apropiaciones iconográficas y sincretismos" [en línea]. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. Disponible en http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/57490/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y (2021, 26 de abril)

Benedetti, A. (2005). "Territorio. Concepto integrador de la geografía contemporánea", *Territorio, lugar, paisaje. Práctica y conceptos básicos en geografía* (Souto. P. comp.) [en línea]. Disponible en: http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Territorio%2C%20lugar%2C%20paisaje_interactivo_0.pdf (2021, 26 de abril)

Civila Orellana, V. (2019). Paisaje textual. Naturaleza, patrimonio y significados en la Quebrada de Humahuaca, Buenos Aires, Editorial Prometeo. Colección: Bicentenario.

Civila Orellana, V. (2014). *Argentina y sus paisajes culturales. Patrimonio, Folklore y Comunicación en la Quebrada de Humahuaca, Jujuy*, Buenos Aires, Editorial Malaspina.

Conti, A. (2009). Nuevas categorías patrimoniales: del monumento histórico al territorio Artículo preparado para la Maestría en Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Documento de Estudio Geológico Integrado de la Quebrada de Humahuaca (1998).

Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Madrid, Editorial Lumen

Geertz, Cl. (1973). *La interpretación de las culturas*, México, Gedisa

Jakobson, R. (1960). *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Editorial Seix Barral.

Kaliman, R. (2005). *Identidad Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

LacARRIERU, M. (2020). "Patrimonio Cultural Inmaterial y participación comunitaria", Curso de Posgrado de Patrimonio Cultural Inmaterial. Herramientas para su gestión y salvaguardia, Córdoba, UNC.

Moya, M. (2020). *Introducción a la gestión del patrimonio cultural inmaterial, Curso de Posgrado de Patrimonio Cultural Inmaterial. Herramientas para su gestión y salvaguardia*, Córdoba, UNC.

Organización Mundial del Turismo (OMT) (2021). Glosario de Términos de Turismo [en línea]. Madrid. Disponible en <https://www.unwto.org/es/glosario-terminos-turisticos> (2021, 26 de abril)

Organización Mundial del Turismo (OMT) (2021). Glosario de Términos de Turismo [en línea]. Madrid. Disponible en <https://www.unwto.org/es/glosario-terminos-turisticos> (2021, 26 de abril)

Quebrada de Humahuaca. Uquia (2021) [en línea]. Jujuy. Disponible en <https://quebradadehumahuaca.com/ciudad/uquia/> (2021, 26 de abril)

Quebrada de Humahuaca. Uquia (2021) [en línea]. Jujuy. Disponible en <https://quebradadehumahuaca.com/ciudad/uquia/> (2021, 26 de abril)

TELAM Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201607/156759-jujuy-quebrada-de-humahuaca-tren-turistico.php> (2021, 26 de abril)

Villarrubia Gómez, Á. (2012). *Propuesta de producto turístico religioso para la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Humahuaca, Jujuy* (Tesis de Lic. en Turismo. UCSE-DASS. Premiada. Inédita).

Villarrubia Gómez, A.P y Civila Orellana, V (2020). "Turismo, Patrimonio y TIC en el NOA: investigar cooperativamente". *Revista de Extensión Tekohá*. Posadas: Ediciones FHyCS, 10(1), 94-100. Recuperado de <http://edicionesfhycs.fhyics.unam.edu.ar/index.php/tekoha>

PATRIMONIO DEL PASADO PARA LA COMUNIDAD DEL PRESENTE: ACTIVACIÓN DE UN CIRCUITO TURÍSTICO EN LA FORTALEZA EL