

Las prácticas de creación artística en el Urabá antioqueño. Patrimonio cultural inmaterial no visibilizado*

Artistic creation processes in the antioquean Uraba. Not visible
Intangible cultural heritage

Recibido: 29 de julio de 2011 - Revisado: 15 de agosto de 2011 - Aceptado: 7 de septiembre de 2011

Martha Helena Valencia Restrepo**

Resumen

Esta investigación presenta un estado del arte sobre las prácticas de creación artística en seis municipios del Urabá antioqueño. Preguntarse por la invisibilidad del artista creador en el contexto de esta zona obliga a revisar, de soslayo, pormenores sociohistóricos de una subregión estratégica en la geografía colombiana cuyas dinámicas económicas, etnográficas y culturales actuales han emergido de la lucha constante en y por un territorio vasto y provisto de grandes riquezas naturales. Con aproximadamente el 50% de población afrodescendiente, el 15% de población indígena y el 35% de población mestiza, la subregión ha forjado un interesante panorama pluricultural privilegiado en expresiones artísticas que se nutren de un sinnúmero de tradiciones y costumbres propias de los grupos humanos que allí convergen; expresiones y prácticas de las cuales muchos de sus creadores no están aún identificados, reconocidos o visibilizados, asunto de competencia de las políticas públicas culturales del Estado colombiano.

Palabras clave

Arte, creación, identidad, cultura, invisibilidad, patrimonio.

Abstract

In order to understand the subject of the creator artist's invisibility in the Colombian context of the region of Urabá, Antioquia, it is a must to examine obliquely the social and historic particulars of a sub region located strategically with economic, ethnographic and cultural dynamics, which have emerged from the ongoing fight for a vast and ecologically abundant territory. With approximately a 50% of African descent population, a 15% of indigenous population and a 35% of "mestizos", the sub region has created an interesting intercultural view, privileged to have artistic expressions for which its creators are not particularly visualized through the public politics that concern the State of Colombian.

Key words

Art, creator artist, identity, culture, invisibility, patrimony.

* Basado en la Investigación CODI - Regionalización Universidad de Antioquia 2008. "Prácticas de creación artística no visibilizadas en seis municipios del Urabá antioqueño. Estado del arte".

** Magíster en Educación y Desarrollo Humano. Licenciada en Pedagogía Reeducativa. Licenciada en Formación Estética - Música. Técnica en Música. Docente de la cátedra de la Facultad de Artes Universidad de Antioquia.

Correo electrónico:
marthavalencia@artes.udea.edu.co

“¿Acaso vemos la cienmilésima parte de lo que existe?”.
 Guy de Maupassant
 El Horla

Introducción

La investigación propuso la realización del estado del arte sobre las prácticas de creación artística en seis municipios del Urabá antioqueño, Apartadó, Carepa, Turbo, Necoclí, San Juan de Urabá y Arboletes. Finalmente, tanto el desarrollo del estudio como sus hallazgos orientaron la atención en los 74 creadores de las diversas disciplinas del arte, en sus productos y los pormenores relacionados con dichas prácticas, sus motivaciones para crear, el tiempo dedicado a la práctica artística, acontecimientos o reseñas sobre sus trabajos en los últimos años: lo anterior con el fin de comprender el problema que se presenta con las manifestaciones artísticas de este contexto de la geografía antioqueña, las cuales no están siendo reconocidas ni visibilizadas en y desde los diversos escenarios culturales del país.

En este mismo panorama de pormenores respecto al asunto central, surge otro elemento relacionado con la necesidad de ubicarse y responder sobre cuál es el criterio de calidad estética desde los remanentes epistémicos de la perspectiva del mundo *occidental*, elemento que inevitablemente generó curiosidad planteando la duda sobre “¿cuál sería la ruta teórica correcta para la comprensión y el abordaje del tema?”. De repente, el mapa político y geográfico aparece desde el atlas del recuerdo y vislumbra el concepto de fácil comprensión, la “diversidad cultural” y este a su vez, remite a otros conceptos, por ejemplo, acontecimiento, pluriculturalidad, sinergia, globalidad. Así, la pregunta inicial por las prácticas de creación artística no visibilizadas vislumbra entonces la posible primera herramienta para comprender los cambios de una cultura que surge como caldo de cultivo para curar el inclemente paso de la moderna y furtiva amnesia de la sociedad de consumo, instalados en un territorio de una fortuita y perenne inequidad. Para tal fin y como punto de partida,

la experiencia personal obliga a emprender un viaje por el sinfín de imágenes, sonidos, aromas, texturas y demás percepciones que, sin ir más allá de la vivencia, ayuda a la comprensión de que pertenecen a referentes simbólicos del propio mundo, del sentir del ser colombiano y que todo esto deviene una agradable diversidad. Repentinamente surge entonces en el espíritu regionalista una duda que, inclemente, agobia la culta humanidad local: “... ¿Y esto es arte?”. Todo ese “alboroto” pluricultural, vivo y eterno, debatiéndose entre los prejuicios del purismo académico y las influencias eclécticas del tácito posmodernismo ayuda a concluir prematuramente que los mejores conflictos de nuestra civilización ocurren entre el juicio estético y la rebelde e incontrolable mutación de lo artístico.

Aquí, la comprensión de lo identitario en el contexto de región rebasa los límites de lo estético; aquí, aparece el criterio del arte como forma natural del individuo y de los colectivos para resignificar su realidad social, histórica, ideológica, estética; aquí, las tradiciones y el patrimonio intangible inmanente al microcontexto entra a desempeñar un papel determinante bajo el nuevo paradigma de las estéticas expandidas, las cuales tocan con la configuración misma de las culturas locales actuales. En este sentido, un hallazgo importante lleva a una conclusión sobre los pormenores antes mencionados que rodean las prácticas artísticas: la consolidación de sus culturas locales, las vivencias cotidianas de los artistas creadores, su percepción de la realidad, sus reclamos, sentimientos, sueños y deseos son, en muchos casos, las mismas motivaciones para la inspiración de sus obras, las cuales son narradas de manera fluida pero sencilla en los diversos lenguajes artísticos desprovistos de propósitos académicos, económicos y estéticos.

Así, el tema central de la creación artística aparece en este escrito como un Leitmotiv en el tejido teórico que permite visualizar los modos de vida del artista en el panorama de la cultura urabaense y en un locuaz correlato de

algunos aspectos que lo circunscriben como son, la movilidad social con la identidad y la pertenencia, la violencia social con la resiliencia, tradición y patrimonio, con los criterios de la afrocolombianidad, costumbres y de expresiones artísticas.

La movilidad social como detonante para la creación artística

“Hay que decir, pues, cómo habitamos nuestro espacio vital de acuerdo con todas las dialécticas de la vida, cómo nos enraizamos, de día en día, en un ‘rincón del mundo’. Porque la casa es nuestro rincón del mundo”. (Bachelard, 2000, p. 28).

Una manera de hablar acerca de violencia social, de la identidad y la pertenencia, de la diversidad cultural entre otros asuntos que tienen que ver con la lucha por la supervivencia, con la necesidad de contar con un lugar donde anclar los sueños y las esperanzas de sí mismo y de la familia, articula dos dimensiones de la vida del artista creador en este contexto de la subregión del Urabá antioqueño. Asuntos histórico-sociales son narrados y recreados en algunos de los trabajos artísticos. Para comprender mejor esta “motivación” del artista es importante describir un poco los hechos que la connotan.

El tema de la movilidad social en Colombia data del siglo XIX y es en la llamada región del Atrato donde se instaura su más cruenta reseña, la cual entre muchas causales tiene como principal la disputa permanente por el territorio de grupos armados al margen de la ley, deviniendo el desplazamiento forzado causado por la violencia y el cual recae directa e indirectamente sobre la población civil. La pobreza y la hambruna, causadas por efectos de esta situación han obligado de otro lado a los pobladores de esta región a desplazarse en busca de un sustento y mejores condiciones de vida para sus familias. Igualmente, aparece una movilidad social dada por las opciones e intereses de supervivencia que se ofrecen en la región, por las

expectativas laborales u oportunidad de trabajar en oficios relacionados con la explotación bananera, el comercio de maderas, la cría de ganado, la pesca artesanal u otros productos y medios económicos. Así la historia de esta subregión, según sus habitantes, se ha caracterizado por una continua trashumancia desde los comienzos de la colonización, transformando su sentido de identidad, forjando un interesante proceso de mestizaje demográfico y configurando de manera permanente un nuevo orden social y cultural. Un aparte de un estudio reciente así lo ratifica:

Esta identidad regional se ha construido a partir de los procesos itinerantes de la explotación de maderas, la extracción del caucho, el fomento de la ganadería, los sembradores de cacao y banano, de la apertura de “la carretera al mar”, el uso de los vasos comunicantes del río Atrato con sus pueblos ribereños y la vinculación social y económica del Chocó a Antioquia. La relación tradicional de Turbo con Cartagena es el vínculo más atávico de los pobladores del Golfo. (Osorio, G, 2006, p. 23).

A mediados del siglo XX, tras eventos de orden político, social y económico en la región del Urabá y en especial de la región antioqueña, se recrudece la situación de la movilidad social configurando nuevos contextos y poblaciones que marcan el carácter de una diversidad emergente en la cual confluyen las particularidades de cada grupo humano.

La lucha por la posesión y control del territorio en los últimos diez años es el más reciente proceso itinerante de los pueblos urabaenses, que desembocó en los desplazamientos masivos de aldeas completas de negros e indígenas en el período 2000/2002. El fenómeno

termina repercutiendo en la capilaridad de la región: la pérdida de los enlaces hereditarios que los atan a la tierra y, por consecuencia, el extravío de los rasgos que han diferenciado a estos pueblos durante siglos. (Osorio, G, 2006, p. 24).

En la conformación de nuevas comunidades en la región del Urabá antioqueño, el orden social emergente confronta permanentemente el criterio de identidad y de pertenencia cultural, pues se ha reconfigurado hasta nuestros días tantas veces como veces llegan y se van nuevos pobladores a contextos de municipio, vereda y corregimiento. Es así como estos procesos actuales de integración social, de reconfiguración y de pertenencia cultural entre quienes estaban y quienes llegan aisladamente o en colonias a las nuevas tierras reafirman el sentido identidad en los primeros pobladores quienes a toda costa defienden su idiosincrasia y arraigo; además, los pobladores mayores actuales se preocupan por garantizar la permanencia en el tiempo del legado de sus ancestros, de las costumbres o de expresiones culturales tradicionales con el argumento de haber sido los primeros pobladores o quizá los primeros colonos, quienes pertenecen a esa amalgama intercultural conformada por aquellos que estaban y aquellos que llegaron y sus sentimientos identitarios y de pertenencia afloran y son proyectados en el quehacer de sus prácticas artísticas individuales o grupales. Este asunto, el de la identidad en tanto orden emergente de la interculturalidad, es también referenciado en la siguiente cita por Clara Inés Aramburo como consecuencia de un previo caos en el sentido del producido histórico social:

Así concebido, el Orden tiene una relación fortísima con la identidad de una región, identidad con un espectro amplio que rebasa lo meramente cultural. Ese Orden, que se anuda alrededor de procesos significativos en la vida regional y que

cambia por sí mismo y en relación con los procesos e interacciones, no prescinde del Orden transformado: lo que había no se destruye sino que se incorpora en el nuevo Orden en forma de memoria, experiencia, representación o discurso (Aramburo, 2003, p. 37).

De esta perspectiva, las prácticas artísticas enarbolan la cultura urabaense, sean estas visibilizadas o no, lo identitario se ha constituido en una de sus principales características como contexto cultural de región y de país. El artista aquí hace un homenaje al terruño, a lo que sería, según Bachelard, la casa, a través de sus creaciones en la música, en la danza, en la pintura, en su poesía. Es común encontrar que los temas y motivaciones en gran parte giran en torno a los sentimientos, las percepciones o el conocimiento que los creadores tienen de su tierra, manifiestas en las canciones, en las coreografías, dramaturgias o en las texturas, colores y posibilidades infinitas que brinda la subregión.

Es el caso de artistas que se han moviliado internamente en el mismo departamento, unos provenientes del interior y otros desde los departamentos del Chocó y de Bolívar. La búsqueda de oportunidades laborales los llevaron a Urabá y se quedaron allí desde hace algunos años, al parecer han ido ganando pertenencia para con la región y el medio de expresión con que cuentan, el arte, lo utilizan para retribuir a la cultura que los acogió, asunto que les hace sentir orgullo personal y que transfieren a estas comunidades, las cuales les corresponden con su reconocimiento como gestores de la cultura urabaense.

Algunos creadores de la literatura expresan que ellos “llegaron para quedarse” y que por su entrañable apego por esta tierra la han hecho suya a fuerza de la cotidianidad, de la lucha por sobrevivir y del proyecto de vida que allí forjaron. Uno de ellos comenta al respecto que le impregna una mirada estética a la vida de la naturaleza y al rico

paisaje urabaense a través de su obra y que es bueno pensar el arte a partir de las motivaciones que ofrece la vida en el campo; su producción escrita oscila entre la prosa y la narrativa histórica y la poética novelesca, y sus motivos de inspiración “son creaciones literarias en torno al costumbrismo regional, porque cuentan los acontecimientos relevantes de la historia de Urabá”. En este sentido, el artista deja entrever la intención de crear pensando en la gente y por la gente, quienes ya son los suyos, con quienes pueda establecer un diálogo de ideas comunes e identitarias por medio de la imagen literaria. En el caso de la música, puede apreciarse que este es uno de los lenguajes del arte por excelencia para expresar ideas y sentimientos respecto a la identidad cultural y puede tornarse en estandarte cultural. En el caso del Urabá antioqueño, con fuertes remanentes culturales del llamado litoral¹ se encuentra la cumbia, el porro y el vallenato, los ritmos convencionales, típicos o folclóricos más reconocidos. Sin embargo, algunos testimonios llevan a pensar que en el palco de honor del teatro musical de la subregión, y articulado a su procedencia histórica y anclaje sociogeográfico con el Palenque de San Basilio en Cartagena, Colombia, se suma el bullerengue² en igual orden de importancia, como un ritmo que caracteriza a las comunidades afro por sus ricas variaciones, estilos y organología de acuerdo a la región en que se toca, se canta y se danza.

Un dato interesante sobre el origen del bullerengue lo expresó un artista mayor diciendo que “ha tenido influencia en nuestra región”, expresión que remite a la idea de que el ritmo no nació allí pero que llegó y ha influenciado las costumbres y expresiones culturales locales. Con la expresión de un músico participante de la investigación “tiene todo lo que nosotros vivimos”, refiriéndose al bullerengue, da cuenta de una plena identificación de la dinámica cultural de los municipios abordados en el estudio, con la forma estética del bullerengue como un medio para contar su historia a través de las “formas y el sentir” de lo que reconocen ser como afrodescendientes. El bullerengue hace

parte del panorama de ritmos populares de la subregión y puede decirse que en todos los municipios existe; es tradicional en agrupaciones musicales y de danzas, en compositores y coreógrafos que lo perpetúan. Sus textos no solo muestran cuadros de costumbres, de tradición, de amor, sino que también narran hechos históricos relacionados con procesos de la colonización, arraigo y pertenencia cultural.

El arte entre la violencia social y la resiliencia

Otra categoría conceptual importante, realizada en el estudio y estrechamente relacionada con los procesos de identidad cultural y movilidad social que emerge in situ, es el tema de la violencia y, en este sentido, de manera colateral, el papel resiliente del arte. Para tratar el tema, es importante precisar que el concepto de resiliencia surge en el marco de la teoría conductista con enfoque psicobiológico de Michael Rutter (1986), quien dice que “la resiliencia, según es la condición adaptativa y de flexibilidad social”. Pero el término también es acuñado por la psicología social, que reconoce, describe, caracteriza e interpreta las causales de una situación traumática para el sujeto social, a la vez que muestra el camino o la forma de crear consciencia frente al hecho, darle solución a partir de sus pormenores y fortalecer la inteligencia emocional y el deseo hacia un proceso de restauración y fortalecimiento en el devenir de la convivencia humana.

El enfoque de la resiliencia parte de ser una premisa de que nacer en la pobreza, así como vivir en un ambiente psicológicamente insano, son condiciones de alto riesgo para la salud física y mental de las personas. Más que centrarse en los circuitos que mantienen esta situación, la resiliencia se preocupa por observar aquellas condiciones que posibilitan el abrirse a un desarrollo más sano y positivo³.

En consonancia con el tema anterior referido al hábitat del Urabá antioqueño, con fondo sociohistórico plagado de violencia en la disputa por la tierra y territorios, impregnó de dolor, de desesperanza, de sentimientos de desconfianza, de odio y miedo a muchos de los pobladores en la lucha por conservar sus derechos y una vida digna en el territorio al cual se debían o habían poblado algún día. A pesar de la situación, como dice Clara Inés Aramburo:

Urabá permitió expresar la especificidad cultural de las distintas olas colonizadoras para que ellas construyeran en la región su propio edificio simbólico y, con el tiempo, permitió que las “ruinas” simbólicas de cada cultura fueran una base para edificar nuevos imaginarios, que podríamos llamar híbridos o mestizos. Desde otro punto de vista, como lo ha señalado Clifford Geertz, citado por Aramburo, “se precisa una sintonización de las acciones humanas con un orden cósmico visualizado, en definitiva, se precisan unas formas simbólicas que articulen de una forma integrada la experiencia del hombre en el mundo⁴⁷” (Aramburo, 2003, p. 42; Guertz, 1990, p. 202).

Esta historia y sus pormenores de sobrevivencia no solo la cuentan los libros de quienes escriben sobre el tema del desplazamiento en Colombia, sino que la cuentan con mayor precisión quienes representan las situaciones in situ, con testimonios para este caso, de personas mayores y otros jóvenes participantes en la investigación en cuestión, mediante la estrategia estética posibilitadora de contar y resignificar de algún modo aquellas experiencias suyas y de sus antecesores, cuyas consecuencias recaen en los hijos y nietos. Clara Inés Aramburo aclara que el proceso de resignificación en este contexto es la dinámica sinérgica en la búsqueda de sentidos y significaciones culturales:

Significar determinado territorio, o resignificarlo, no quiere decir olvidar la vieja región. Ese nuevo residuo (recordar que los residuos son los no elegidos dentro de los posibles) se incorpora al Orden con otro estatus. Por esa razón, según la historia, hay varias regiones: el Urabá chochoano, el Urabá antioqueño, el Urabá cordobés, el gran Urabá. Cada Orden, como veremos, tiene su propia región (Aramburo, 2003, p. 38).

Este orden es tramitado por los mismos pobladores quienes, como en el caso de los y las artistas, logran de algún modo reordenar el caos en lo concerniente a sus experiencias de vida o bien a su vida como sujetos históricos, políticos y sociales a través de sus creaciones, en las cuales narran hechos que se albergan en el imaginario simbólico de un municipio azotado por la violencia y la pobreza en las últimas décadas, tornándolos en una desafiante nostalgia reparadora a través de su práctica artística y de sus producciones. ¡Qué mejor forma para contar la historia que las imágenes plasmadas en un lienzo a partir de las propias motivaciones del artista, quien ha vivenciado directa o indirectamente los problemas de la guerra en su municipio!

En este sentido, el proceso de resiliencia social trasciende a la situación personal del artista en tanto experiencias traumáticas, vivencias negativas, frustraciones y demás, para resarcir procesos thanáticos que han marcado la realidad social de la comunidad a la cual pertenece e interactúa. En el caso del artista como sujeto social, en la condición resiliente, este reelabora la experiencia y la manifiesta posteriormente con criterio de libertad y de convicción. Algunas expresiones de creadores que testimonian lo anterior son:

Ocurre muchas veces lo contrario, que cada creación es un proceso doloroso, enfermizo, un acto de persistencia y búsqueda que raya con

el masoquismo. Trato entonces de ofrecer nuevos elementos a través de las imágenes y del lenguaje escrito para nominar, entender y transmitir la realidad en la que estamos inmersos. Cuando un espectador capta mi mensaje o lo reinterpreta, sean personas del común o gente que trabaja en arte y literatura, mis obras cobran importancia. Resumiendo, a quien lea un texto mío, o se pare frente a una de mis obras, una ventana en su interior se le abrirá.

Otro testimonio en el campo de la música, de la leyenda vallenata habla del *perdón* entre los temas de su preferencia o de inspiración, refiriéndose a una experiencia traumática propia con la cual se identifican muchos niños y jóvenes del contexto social del Urabá antioqueño y es causada por el abandono del padre a la familia. El artista en sus canciones recrea de diferente forma esta historia, su propia historia y dice al respecto “la canción es también un modo de perdón para mi progenitor y de reconciliación por el sufrimiento que este hecho causó en mi familia, en mi madre y en mis hermanos pequeños”. El tema, es solo un ejemplo que vislumbra la percepción de la función reparadora de la música en un contexto social.

Finalmente, a la luz de lo anterior, en la creación literaria se puede decir que la idea resiliente en la obra de escritura creativa que se intenciona y que se recrea algunas veces a partir de figuras literarias que cumplen la función de embellecer el texto y darle el carácter creativo a una situación problemática, ayuda al artista a mirar y resignificar de manera divergente su propia realidad. De manera afín al aspecto de la resiliencia como un elemento categórico en los hallazgos en el contexto de las culturas urabaenses, aparece el aspecto espiritual manifiesto en diversas prácticas religiosas en dos órdenes y niveles de significación; uno desde la religiosidad misma y otro desde lo místico inmanente al arte, ambos órdenes confluyen en el interior

del sujeto del arte o del Ser-artista, para crear un vínculo de unidad con su comunidad; es el caso del músico quien se inspira en este tema, compone obras o cantos religiosos u obras instrumentales que evoquen lo espiritual, o es el caso del artista plástico que pinta o esculpe sobre sus ideas religiosas, así mismo ocurre con el poeta y demás sujetos del arte. Esta reflexión no pretende ir más allá de lo significativo en el arte en tanto creencia, ni mucho menos entrar a categorizar ni a interpretar esta dimensión, pues a simple vista los artistas inspirados en motivos espirituales o religiosos asumen de todos modos que la función del arte es ponerla al servicio de Dios o realizar una práctica artística a la par de su práctica religiosa, como suele ocurrir en todo contexto o cultura en donde confluyen modos y particularidades en la religiosidad, no es extraño que uno de los temas para la música, la pintura, la literatura, sea la religión.

Es comprensible que las prácticas religiosas estén conectadas con el ritual intrínseco al arte y este, como las costumbres que se instauran en los grupos humanos donde se pone en juego la espiritualidad individual y colectiva, es una mediación para la catarsis o para la resolución o superación de problemas y dificultades de cualquier orden. Retomando el elemento resiliente de la práctica artística se equipara al elemento resiliente de la práctica religiosa; ambas generalmente posibilitan al creador un sentimiento de éxtasis o placer. En el arte, por la acción misma de los elementos de que está compuesto en el contacto sensorial con el artista como son el sonido, el color, el movimiento y en la práctica religiosa el componente físico de la palabra, del canto, del espacio para el regocijo, ponen en escena las emocionalidades que suscitan en el sujeto. Kandinsky (1989), en su obra *De lo espiritual en el arte*, argumenta de manera puntual lo anterior, haciendo un ejercicio hermenéutico a partir de cada estilo y en cada época en las diferentes expresiones del arte y dice acerca de esta relación que “el artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte, por vía mística” (Kandinsky, 1989, p. 103).

El arte y el artista urabaense: otras estéticas

La hibridación cultural que ofrece el panorama actual del Urabá antioqueño obligó a reflexionar y a repensar el asunto hacia la comprensión de una nueva idea de lo estético en tanto criterio de expansión de los modos de conocimiento y del criterio de globalidad. En otras palabras, la historia del arte y su significación en contexto ha cambiado las preconcepciones estéticas y ha instalado en la memoria cultural de los nuevos pueblos el sentido libertario de la posmodernidad la cual ha asumido el arte no solamente como objeto para ver y representar, sino como vivencia para sentir y para ser en la colectividad. Sin embargo, la comprensión de la idea del arte y de lo estético que le es afín, remite siempre a la esencia del mismo; cómo es, de qué es, lo que dice, lo que comunica, lo que es; dicho de otro modo, el arte como objeto de conocimiento se ubica en la dimensión fenomenológica intentando resolver su existencia, esencia y sentido en el mundo de la vida. Allí, desprovisto o cargado de intencionalidades o significaciones, subyace dicho elemento como una práctica y como un producto de quien comunica a través de él y de la actitud perceptiva y comprensiva del receptor en una función dialógica y hermenéutica.

La idea en el arte es la realización de ella misma, es decir, lo intencionado o pensado, cristalizado a través de una técnica en un acto creativo con un producto: una composición, una obra de arte y para el caso de la investigación referenciada en este escrito, no se trata de hacer una valoración del producto artístico por su técnica o por su calidad sino reconocer unos mínimos que dan cuenta del autorreconocimiento del arte y del reconocimiento como tal de su comunidad, de la experiencia en la práctica artística y de unos productos que validen el arte como arte. La idea que del arte se logra en el marco cultural de una subregión que ha anclado de manera particular su tradición en algunas de sus expresiones y que desde la insi-

piencia ha intentado vislumbrar otros modos de participación y de interacción hacia una forma diferente de comprensión del arte y de la cultura misma que sugiere la expresión simbólica de un proceso de resistencia social, de negación y desconfianza, que significa y resignifica el rezago histórico poscolonialista desde todo punto de vista, el cual sigue afectando la historia reciente de olvido y abandono de la subregión y de sus pobladores. Marco para las culturas locales que superan los designios de una idea del arte por fuera de sus realidades, de sus cotidianidades, donde caben las viejas y nuevas estéticas.

Por esto, estudiar sobre el tema posibilita ampliar la perspectiva acerca de lo que es la cultura urabaense en todas sus particularidades; posibilita, igualmente, percatarse y enfocarse en sus producciones artísticas, en el artista, quien es reconocido en su comunidad por sus aportes, su dedicación, práctica y creación en el campo del arte; sin atreverse a definir pormenores del tipo de arte que es y exponer las obras producto de la creación artística por el rasero conceptual del *arte popular* frente a la concepción del *arte culto*, entre otros asuntos. De este modo, importa lo que comunica cada creador sobre sí mismo, sobre su trabajo y de cómo a través de este moviliza las percepciones estéticas en el espectador independientemente de su criterio artístico. Frente a esto, Gadamer dice que “la obra encuentra al arte de manera siempre que el receptor le atribuya, a ella, o al artista que es su creador, una intención o idea, y de manera que en ciertas circunstancias la propia obra debe permanecer detrás de su idea” (Gadamer, 1990, p. 78).

Testimonios dan cuenta de su convencimiento por el arte como su elección y proyecto de vida expresando con firmeza el sentido e importancia que tiene para sí sus propias creaciones; suscita una conexión con la palabra y lo que con ella puede llegar a recrearse desde lo histórico, lo religioso y lo mítico para dar relevancia a la identidad cultural del contexto al cual pertenece: Urabá. De otro lado, es in-

terezante la función que cumple el arte para el artista: al contar historias y relatos detrás de cada imagen hay una idea de varias imágenes, por tanto hay un relato, una historia. En este caso, el artista parte de una idea que plasma en la imagen que esta le remite, evidenciando una intrínseca relación conceptual entre la idea, la motivación y la forma de crear.

Vale la pena retomar la idea de que cuando el artista se expresa con propiedad sobre su práctica de creación está validando su rol como persona y como sujeto social (y esto es lo que importa) con el convencimiento de que el producto de su trabajo es artístico; sabe a ciencia cierta que está aportando a su crecimiento personal y a su comunidad. Como lo evidencia el siguiente testimonio: “El arte para mí ha sido importante en mi formación como persona en el desarrollo de la creatividad, recursividad, concentración, imaginación, lo cual no han podido explicarlo otras áreas del conocimiento”; lo dice muy categóricamente, con la certeza de haber incursionado en otros saberes y disciplinas y de haber logrado mayores satisfacciones en el arte respecto a los aprendizajes. Otro creador expresa que para él “el arte es una forma de darle sentido a la vida” (mayo de 2009). Esta expresión ubica al artista en una dimensión asertiva, de autoconvencimiento y de satisfacción plena de su relación con el arte. Esta compleja frase suscita reflexionar sobre el alcance de lo que quiere decir dotar *de sentido a la vida* como propósito o como resultado; supone en el artista que lo expresa una dimensión subjetiva transformada tras el contacto permanente con la pintura, supone un hallazgo de significación del ser ahí, de un modo de vida y un modo de ver la vida que se adopta y se adapta configurando una estética que resignifica la realidad, perfilándose en el motor de la existencia portadora de sentido.

Sobre la importancia de su trabajo, este artista agrega: “No puedo medir la importancia de realizar una obra literaria o plástica...”, en una respuesta desde la cual se pretende vislum-

brar la valoración que tiene de sí mismo por el hecho de ser un artista creador, en primer lugar, da la idea de que es inimaginable lo que para este artista significa, o bien que es tan importante para sí que no cabe imaginárselo. Es interesante su visión como sujeto social, sujeto político que participa de una interacción permeada por lo estético del ser en este caso, de un entorno que se realimenta del acto creativo de este sujeto que a la vez se nutre de aquel, en una receptiva simbiosis.

Frente a la misma pregunta sobre lo que significa para sí mismo su creación artística, otro artista responde: “Diría que la importancia radica en que el desarrollo de cada obra amplía mi nivel de conciencia sobre mi condición humana, mi capacidad de comprender al otro y posibilita ir descubriendo las leyes que dominan nuestra existencia, porque cada una de ellas demanda una investigación y una confrontación de mi yo con el mundo que me rodea” (agosto de 2009). Esta persona está haciendo una sinergia interesante entre él y su entorno. Aclara, además, que no considera el lucro material por sus obras. Esto puede liberar de ataduras su práctica artística y optimizar las posibilidades creativas. Igualmente, tiene claro que sus textos o pinturas deben comunicar algo y piensa en un público potencial para estos. De esta manera le da una intención a cada acto creativo. Lo confirma la expresión “Nunca lo hago por una simple satisfacción personal, un deleite individual, ni por amor al arte”, aquí el “amor al arte” puede significar un sentido más allá del hacer por el hacer en el arte; aquí se cristaliza la idea de que crea para un espectador que está a la espera de que se le diga algo, pues busca que el sentido que para él tiene la idea estética sea comprendido por el espectador con el que espera entablar un diálogo.

En todas las respuestas acerca de la idea del arte y del artista, los participantes hablan desde su propia experiencia, pero involucran a los espectadores de manera natural. Un pintor, por ejemplo, expresa con mucha seguridad que

su trabajo impacta y transmite al espectador desde su manera de trabajar el color y la forma; piensa en elementos perceptibles como medio de comunicación. Pero el primer compromiso del artista es consigo mismo y debe permitirse expresar las propias ideas y pensamientos a través de lo que crea. Respecto a la pregunta sobre el significado que tiene para él su arte, otro artista dice: “Me ubica con todo lo que me rodea”; más allá de su conciencia propioceptiva, alude al hecho de que es consecuente de su entorno y de la realidad del contexto en el que vive; en otras palabras, desarrolla un modo de conciencia vital. Agrega que “el arte es el medio por el cual ciertas personas pueden expresarse, contar historias y relatos”. Al decir “ciertas personas”, el artista habla del otro generalizado pero que a la vez lo incluye, haciendo su idea más categórica. Trascender el arte al punto de poder expresar “es como una magia”, es comprender el verdadero significado del arte.

El arte es un “como si” y en ese plano debe estar. Cuando lo que se expresa desde una técnica artística no logra llegar a ese plano, podría decirse que aún va en el proceso de ser arte y llegar al lugar del “como si” es incursionar en la dimensión simbólica del mundo en donde la acción es mágica porque parece real y es mágica porque parece irreal; en otras palabras, es referirse a lo sublime del arte. Por último, vale la pena citar lo expresado por otro artista referente al sentido del arte en su vida. Cinco son los argumentos que presenta en relación con su práctica artística, los cuales, según él, refuerzan el sentido a su trabajo: indagación o investigación sobre los temas que pinta, reflexión sobre estos, crecimiento espiritual, fortalecimiento de su propio imaginario y acercamiento a la comunidad. Esta postura crítica frente a su hacer lo perfila como un artista integral, que encuentra en su práctica de creación elementos que lo conectan consigo mismo y con su entorno. Se está pensando a sí mismo pero está generando vínculos de interacción que estimulan la sensibilidad en el otro y mueven a la reflexión, procurando que lo simbólico considerado como identidad

cultural los atraviese a todos, a él como artista y a los demás como espectadores o público de su trabajo.

La práctica artística como conocimiento empírico y la construcción social de la realidad

Es sabido que el conocimiento que valida la experiencia o que es adquirido y desarrollado a través de esta, a partir de la realidad sensible, es llamado conocimiento empírico; en otras palabras, es el saber como competencia desarrollada, que no ha pasado por un proceso académico ni institucional. La mayoría de los artistas participantes de esta investigación no tienen estudios medios y superiores en lo concerniente a las técnicas artísticas que practican. Solo unos pocos han ido a la universidad, o han realizado cursos por medio de las casas de la cultura o de entidades y organizaciones descentralizadas que funcionan en la subregión.

Es así como al abordar a un creador en su contexto cotidiano, supone un ejercicio heurístico que reconoce las condiciones del entorno y los atributos del artista bajo parámetros estéticos validados directamente por las personas cercanas, es decir su familia, su comunidad y personas del sector cultural del lugar. Esta práctica artística empírica la connota un ambiente sin prejuicios que deja entrever la sencillez y la naturalidad del artista que ya se reconoce como tal; “es importante porque me he dado cuenta de que tengo el arte de dibujar” sabe además que su trabajo comunica ideas novedosas “y las ideas de mi trabajo son buenas, son interesantes, gustan, llaman la atención, es lo que dicen”. Con humildad, el participante sabe de sus particularidades frente al común de la gente “porque a las otras personas les llama la atención que haya personas como yo que hacen arte, cosas que ellos no son capaces de hacer” (Entrevistas, noviembre de 2009).

Un adagio popular dice: “Hay artistas que nacen, otros que se hacen”, he ahí la diferencia

entre la práctica artística empírica y la práctica artística académica, en la cual el elemento “talento” puede ser el reducto de la genética cultural sumado al refuerzo que se hace en el ambiente de crianza o de socialización primaria, deviene arte; pero de igual modo, cuando aquello no ocurre, cuando se nace talentoso y no se es consciente de ese talento, pues nada pasa, no trasciende ni deviene lo estético en el sujeto o persona. En el dicho popular, el artista que se hace es aquel que puede no tener mucho talento pero contar con condiciones a favor, como es el caso de una formación artística temprana o permanente que puede garantizar al menos unos mínimos del aprendizaje y del hacer artístico.

Comúnmente no se le da relevancia al artista empírico, porque la academia restringe y se convierte en un rasero social que lo excluye en estos casos. No obstante, los criterios actuales de las estéticas expandidas (aunque aún muy teóricamente) proponen hoy en día equilibrar el conocimiento deshaciendo los prejuicios, valorando y validando la experiencia, la práctica, el conocimiento empírico; proponen una idea del saber y de la actitud estética que se construye en la experiencia, en el autodescubrimiento.

En el caso de las artes visuales, que han trasegado y definido características a través de las épocas de acuerdo con las técnicas, ahora en la globalidad generada por la cibernética y a fuerza de infinidad de referentes que exploran la imagen, los raseros de las técnicas se confunden para dejar el paso a la aceptación de la composición de cualquier tipo. Así pues, el naturalista que intenta plasmar la realidad de su entorno pintando prototipos de su raza, de sus paisajes, es tan bien visto como el pintor que en su idea abstrae la emocionalidad de una noche de luna llena. En este andamiaje del arte actual caben por tanto el artista empírico y el artista académico, ambos son sujetos de la enseñanza y del aprendizaje mutuo.

La investigación sobre *Prácticas de creación artística no visibilizadas en seis municio-*

pios del Urabá antioqueño. Estado del arte, por sus participantes, se constituyó en una fuente de riqueza respecto a lo anterior y el valor de lo estético denota en primer lugar una importancia, donde el proceso considerado como práctica y el producto es tomado como obra, para el artista y para su comunidad. La práctica artística empírica en este contexto geográfico resalta el valor de la sencillez, de lo humano, de lo cotidiano. Muchos son los testimonios que dan cuenta de lo anterior. Para citar algunos, un pintor para quien lo característico en su trabajo de los últimos doce años es el manejo del color, pues busca representar e imitar los colores de la naturaleza. Otro testimonio lo da un pintor del municipio de Arboletes, quien lleva más de quince años trabajando con la pintura y ha depurado sus técnicas a partir de la misma práctica, asunto que sucede también con algunos de los compositores, escritores, coreógrafos y dramaturgos. Igual ocurre con personas mayores. En el caso de los participantes más jóvenes, hay testimonios de quienes muestran en sus trabajos la ruptura de estilos, géneros y modos clásicos del arte para entrar a proponer estructuras eclécticas y simples en su concepto, en los que prima precisamente lo que “rompe” la idea estética anterior. En la música, por ejemplo, algunos géneros y ritmos actuales urbanos de las ciudades capitales como son el rock, el hip hop, el reguetón, la champeta, entre otros, han permeado contextos semirurales de la subregión del Urabá antioqueño, formando con los ritmos tradicionales, vallenato, bullerengue, mapalé, puya y el merengue, una sincronía dialógica, polifacética como una nueva forma de comunicación social. Según expresa uno de los participantes, crear en el reguetón implica, al igual que en el bullerengue, talento, animación, letra, improvisación, actitud e imagen. En el caso de los creadores mayores, algunos se muestran abiertos a las transformaciones culturales que trae la época.

“Vengo de cuna bullerenguera”, “lo llevo en la sangre” son expresiones de algunos de los creadores participantes en la investigación;

su formación musical y dancística recibida y transmitida desde la infancia en el ambiente familiar ha marcado su historia personal y los ha llevado a continuar en la tradición del bullerengue como práctica artística. Práctica que, como forma de cultura, se transmite por tradición de generación en generación, hasta ir configurándose en un bien patrimonial. Dicho de otro modo, lo patrimonial intangible está asociado a manifestaciones artísticas y culturales que por tradición van caracterizando a un grupo humano, ratificando el sentido de pertenencia e identidad social. Un bien patrimonial se protege, se recupera y se enseña para que también se perpetúe en la historia local y/o nacional. Sin embargo, quienes se hacen cargo de este propósito generalmente lo hacen a modo propio, o como dice otro de los creadores, “es la necesidad que siento por el rescate de nuestras tradiciones para que no mueran en nuestra región, en nuestro municipio”.

Cuando este bien ya es reconocido como tal, emergen líderes naturales que se encargan de custodiar dichos bienes patrimoniales, un ejemplo de esto lo expresa un músico de esta subregión, quien habla de la *leyenda vallenata* con emoción y a sabiendas de que esta expresión particulariza los valores culturales tradicionales de algunas regiones del norte de Colombia. Este artista lleva al nivel de la autorrealización personal el hecho de componer música, “para mí ha sido importante trabajar el vallenato porque es propio y porque la música me gusta y yo he creído que la felicidad del hombre es hacer lo que le gusta... trabajo el vallenato provinciano que hace parte de nuestra leyenda vallenata”.

Otro ejemplo de la expresión musical y dancística como preservación del patrimonio intangible de estos municipios, es el caso del bullerengue, ritmo que se afianza cada vez más en las nuevas generaciones. Una cantautora hace honor a este bien cultural manteniendo la tradición, pues a la muerte de su hermana quien durante años compuso más de sesenta temas, decidió continuar su labor como bullerenguera del lugar.

Por otro lado, en el ámbito de la literatura, varios testimonios narran y muestran un trabajo acerca de este campo idóneo para promover los valores culturales patrimoniales. Uno de ellos, precisa que su creación literaria, además de tener un sentido pedagógico, debe ser una mediación para el reconocimiento de aspectos importantes de la cultura y la preservación de los valores patrimoniales. Otro testimonio habla sobre los personajes del contexto en toda su producción de cuentos; así recrea la memoria cultural en este aspecto, la cual, según él, es desapercibida para muchos. Igualmente ocurre con los coreógrafos, quienes expresan que sus trabajos son un ejemplo de la necesidad de retomar lo tradicional, aunque a sabiendas de que la apuesta es renovar los modos coreográficos y llevarlos a escena con las miradas y modos de la danza contemporánea.

Es así, como articulado a la idea de patrimonio aparece en gran parte de los hallazgos la idea del afro, como uno de los más fuertes para significar el quehacer social, cultural y patrimonial del contexto del Urabá antioqueño. Pudiera decirse que la población afrodescendiente en esta subregión es la que tiene mayor representatividad, así lo demuestran las siguientes cifras: de un total de 261.885 afrocolombianos en Urabá, una población de 508.802 son de raza negra⁵, por encima de los mulatos, indígenas, zambos y mestizos. Los hechos históricos narran sobre la procedencia de los negros, quienes fueron traídos a América por los conquistadores en calidad de esclavos y ubicados en las costas donde el clima y el hábitat fuera similar a los de su procedencia en África.

“No obstante, será necesario esperar hasta 1851 para que la categoría ‘esclavo’, generalmente asociada a aquella de ‘negro’ —incluso si la equivalencia no es sistemática— desaparezca como estatuto jurídico con la abolición de la esclavitud” (Cunin, Restrepo, Rojas, 2004, p. 144).

Bajo este precedente, las luchas posteriores por crear comunidades con unas condiciones

que los liberasen de la subyugación y del menosprecio, de la condición de desarraigo, de desterritorialización y de no pertenencia por parte de quienes se han atribuido más derechos, ha obligado a los grupos étnicos negros no solamente a enfrentarse a problemáticas económicas, políticas e ideológicas del momento, sino también a generar resistencia como comunidad para destruir los rizomas de la memoria cultural que los apabulla a pesar de que hoy se vive otra realidad y deberían ser otras sus condiciones de vida.

En este sentido y en la actualidad, las comunidades afro del Urabá antioqueño compuestas por grupos propios o pobladores antiguos y por grupos provenientes del litoral atlántico y del litoral pacífico, se enfrentan aún a una lucha de sobrevivencia en condiciones de pobreza y de abandono, de invisibilización en muchos sentidos. Intentan organizarse y crear unas lógicas sociales y culturales para ser tenidos en cuenta, asunto que es difícil cuando la prevalencia es el prejuicio de un país de mentalidad eminentemente “blanca”, por tanto discriminadora y excluyente.

Como se mencionó anteriormente, la dinámica de movilidad social que ha tenido el país en las últimas décadas y la visión holística de la cultura y de una ciudadanía global ha procurado fisuras en los límites y líneas de las localidades hasta llegar a reconfigurar el criterio de etnia y de comunidad afro en todo el país y en especial en esta subregión. Poco a poco se han ido posicionando en los espacios académicos, políticos y de otra índole como cualquier otro grupo, con excelente participación y resultados. En esta investigación, el trabajo de campo ha aportado bastante al respecto, pues ha permitido visualizar en contexto no solamente las capacidades artísticas de las comunidades afrodescendientes que viven en los seis municipios, su invaluable y natural sentido rítmico-musical, su gran capacidad para leer y reproducir en su poética, su dramaturgia y plasmar en sus pinturas su idiosincrasia, la esencia de su raza y la reproducción de aquella historia que los marcó desde la

colonia, sino también visualizar el proceso de concienciación que como comunidad va ganando en el panorama sociopolítico del país, la capacidad resiliente y el deseo de transformar su propia realidad a partir de lo que consideran su principal fortaleza: su cultura.

Vale la pena reflexionar un poco sobre el concepto aquí utilizado de “afrocolombianidad”, dado que esta es una categoría reciente en nuestro país y que ha surgido en los ámbitos académico y político. Un hallazgo interesante es que la población negra sin ningún tipo de estudios, y en general los mayores, no se refieren a la afrocolombianidad, a diferencia de los y las participantes con estudios universitarios o que han trasegado en espacios artísticos y culturales en los que ha estado involucrada otro tipo de población en Colombia.

Basado en lo anterior, es importante precisar que este escrito a manera de resultado académico ha permitido también vislumbrar desde el escenario académico y cultural la esencia de la invisibilización de una parte de la cultura afrocolombiana, pero que desde el grito ya no tan silencioso del artista del común, del artista de lo cotidiano, deberá cambiar paulatinamente este estigma hacia un orden social y cultural de inclusión y equidad, pues aunque no todos los participantes pertenecen a dicha comunidad, pero sí una gran mayoría, el tema en el contexto de la subregión del Urabá antioqueño sienta un precedente importante en muchos aspectos que han sido expresados por los artistas en sus creaciones desde la música, la danza, la pintura y la literatura, para acercar al lector a las características generales propias y predominantes del contexto en el que se desarrollan.

Las visibilizaciones ulteriores de las prácticas de creación artística en nuestro país son una razón para la investigación, pues en los recovecos de la geografía de Colombia se reproduce de manera natural aquello que será una agradable sorpresa, para sumarle cada vez nuevos productos artísticos a nuestra infinita riqueza cultural.

Políticas públicas y prácticas de creación artística invisibilizadas

Para cerrar este escrito, se dejarán planteados algunos cuestionamientos suscitados en la experiencia de campo en relación al tema álgido de las políticas públicas del país en lo referente al ámbito de lo sociocultural. El tema en cuestión no solo desborda la intencionalidad de conocerlo a ciencia cierta, sino de comprender las razones por las cuales no alcanzan a visibilizar al artista creador del contexto del Urabá antioqueño.

Hablar de política pública cultural en Colombia sugiere abordar conceptos tales como sujetos sociales y culturales, escenarios de participación, creación y producción artística y cultural. En este sentido, sin demeritar la importancia que tiene el asunto en el contexto nacional, nos convoca de manera concreta a preguntarnos: ¿cuál es y ha sido el papel del artista urabaense en las políticas públicas del país? Realizar un acercamiento a la información con que se cuenta sobre la legislación de la cultura colombiana, posiblemente ayude a visualizar lo anterior.

A partir del documento editado en 1990 *Nueva orientación de una política cultural para Colombia* y con la Constitución de 1991, el Estado colombiano considera y legisla por primera vez en Colombia la cultura como un vasto campo de acción de las sociedades que la conforman y es en los años siguientes cuando aparecen eventos significativos tendientes a cumplir y ejecutar dicho propósito. Entre estos, la creación del Ministerio de Cultura y la promulgación de una ley de la cultura (Ley 397/97), además de la elaboración del *Plan nacional de cultura 1992 - 1994: Colombia, el camino de la paz, el desarrollo y la cultura hacia el siglo XXI*, en este se considera la creación de un sistema nacional para la cultura y recoge además algunos postulados de la Constitución como son la descentralización de la cultura, reconocimiento al quehacer cultural

de las regiones, formulación de políticas que favorezcan proyectos pluriétnicos y pluriculturales, consolidación de consejos regionales de cultura y consolidación de los Fondos Mixtos de Cultura en cada subregión entre otros.

En 1997, después de un largo proceso de consultas y cabildos políticos, nace la Ley General de Cultura, en la cual se desarrollan los artículos 70, 71 y 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política de Colombia de 1991, y se dictan normas sobre el patrimonio cultural, el fomento, los estímulos a la cultura y la creación del Ministerio de Cultura (página web OEI).

En el 2001, se estructura el Plan Decenal de Cultura con vigencia al 2010, el cual en su ajuste entre el 2002 y el 2006 propone cinco líneas de acción a saber:

Fomento y estímulo a la creación; cultura para construir Nación; descentralización y participación ciudadana; nuestra cultura ante el mundo; y cultura como eje de desarrollo, están orientadas a fomentar la solidaridad, la convivencia pacífica y el acceso amplio y democrático a la creación y al disfrute de las manifestaciones culturales (página web OEI).

Es sabido que estos planes y programas del Estado si no se acompañan con una reglamentación que direcciona su implementación en concordancia con las demandas reales de los contextos locales y regionales, con una revisión permanente de garantías de ejecución y de recursos, además de una evaluación de impacto sectorizado y general que marque la prospectiva correspondiente en beneficio de los sujetos, actores y escenarios culturales, serán siempre propósitos deficientes y por tanto políticas públicas no equitativas y desajustadas de la realidad del

país, más aún cuando estas se ejecutan parcialmente favoreciendo el centralismo político que maneja la mal llamada democracia colombiana.

Las apreciaciones según los criterios expuestos en aproximadamente 50 de los 74 participantes en este estudio, dan cuenta de que las políticas públicas ni son conocidas por el artista urabaense ni buscan favorecer sus particularidades como individuos colombianos que con sus producciones artísticas han fortalecido el patrimonio cultural intangible que se posee; más bien, configuran un grupo humano vulnerable más y con ellos, sus comunidades familiares, barriales, municipales detrás de un oscuro telón, el cual no sirve de coraza a la hora de defender la identidad cultural regional y nacional. Por lo tanto, sus creaciones artísticas son en oportunidades enajenadas por otras personas sin escrúpulos que se lucran de sus regalías. No es claro que aunque las tradiciones y las creaciones hacen parte del patrimonio cultural intangible de un pueblo y que según el principio constitucional y la Ley de la Cultura colombiana deben ser reconocidos, apoyados, dignificados, preservados y visibilizados, no es lo que ocurre en la olvidada subregión del Urabá antioqueño.

Se espera entonces dilucidar, profundizar, unificar criterios, exponer conclusiones favorables sobre el tema de la creación artística en Colombia y especialmente en el Urabá antioqueño, en una segunda etapa de la investigación para llevar a cabo, la cual se trabajará con los cinco municipios restantes que conforman la totalidad de la subregión, considerados los más alejados geográficamente y por tanto, posiblemente los más invisibilizados en el marco de las políticas públicas culturales del país.

Notas

¹ La parte de esta subregión con aportación de inmigrantes de los departamentos limítrofes de Bolívar y Cesar, además de la región del Sinú, que hacen parte del litoral Atlántico, ubicados al nororiente del país

² Ritmo cuyo nombre “obviamente asociado a bulla, confusión, música desorganizada, ruido y gentío, es todavía el nombre dado a los bailes cantados de alto contenido estilístico musical africano, en la región costera del norte colombiano” (Bermúdez, 1992, p. 35).

³ Interés por la resiliencia. Recuperado de <http://resilnet.uiuc.edu/library/resiliencia/resiliencia1.pdf>

⁴ Geertz, C. (1990) *La interpretación de las culturas* (p. 202). Barcelona: Gedisa.

⁵ Fuente DANE. Recuperado de <http://planeacion.antioquia.gov.co/estadisticas/estadisticas.html>

Referencias

Aramburo, C. I. (2003). *Región y orden. El lugar de la política en los órdenes regionales de Urabá* (pp. 37-42). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio* (p. 28). Argentina: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Cunin, E. (2005). De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo entre identidad rechazada e identidad instrumentalizada. En *Conflicto e invisibilidad. Retos en los estudios de la gente negra en Colombia. De la esclavitud al multiculturalismo: el antropólogo, entre identidad rechazada e identidad instrumentalizada* (pp. 141-145). Cali: Editorial Universidad del Cauca.

DANE. (2005). *División de censos y demografía. Colombia una nación multicultural. Su diversidad étnica*. Bogotá: Editorial Centro de Apoyo Popular (Centrap).

Gadamer, G. (1990). *Arte y verdad de la palabra* (p. 78). Buenos Aires: Editorial Paidós.

- Geertz, C. (1990). *La interpretación de las culturas* (pp. 55-57). Barcelona: Gedisa.
- Kandinsky, V. (1989). *De lo espiritual en el arte* (p. 103). México: Premia Editora S. A.
- Keep, F. (2010). *Monografía de Urabá* (pp. 220-221). Medellín: Editorial Imprenta departamental de Antioquia.
- Osorio Gómez, J. (2000). *Pueblos itinerantes de Urabá. La historia de las exclusiones. Retrato* (pp. 23-24). Sevilla: Tesis. Universidad Internacional de Andalucía.
- Rutter, M. (1986-1987). Psychosocial resilience and protective mechanisms. *American Journal Orthopsychiatry*, 57, pp. 316-331. Nueva York (Doc).

Referencias de internet

- Informe OEI Sistema Nacional de Cultura. (2003). Recuperado el 2 de junio de 2011 desde <http://www.oei.es/cultura2/colombia/03.htm>
- Ministerio de Cultura, las políticas culturales como un patrimonio de la nación. El proceso de recopilación, análisis y validación que lleva a cabo precedentes y avances. Recuperado el 2 de junio de 2011 desde <http://www.imc.gov.co/archivos/documentopoliticas.pdf>
- Ríos Molina, A. (2002). Tesis: *Identidad y religión en la colonización del Urabá antioqueño**. Recuperado en julio de 2011 desde http://www.humanas.unal.edu.co/colantropos/documentos/rios_religionuraba.pdf