



Vivir para contar

**Significados asociados a las prácticas artísticas en los integrantes del Colectivo de
Narración Oral Pánico Escénico del municipio de Rionegro - Antioquia**

Andrés Serna Gómez

John Duharol Rojas-García

Trabajo de grado para obtener el título de Psicólogos

Asesora:

Luz Adriana Muñoz Duque

Magíster en Psicología

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Programa de Psicología

El Carmen de Viboral

2019

Contenido

	<i>Pág.</i>
Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
1. Planteamiento del problema	8
1.1 Pregunta de investigación	15
2. Objetivos de la investigación	16
2.1 Objetivo general de la investigación	16
2.2 Objetivos específicos de la investigación	16
3. Justificación	17
4. Referente conceptual	20
4.1 Interaccionismo simbólico	20
4.2 Significados	28
4.3 Arte	30
4.3.1 Arte urbano y arte público	31
4.3.2 Arte político	32
4.3.3 Arte callejero	34
4.4 Colectivo artístico	34
5. Metodología de la investigación	36
5.1 Tipo de investigación	36
5.2 Diseño específico de la investigación	37
5.3 Participantes del estudio	38
5.4 Técnicas e instrumentos de recolección de información	39
5.5 Procedimiento	41
5.6 Análisis de la información	42
6. Consideraciones éticas	44
7. Hallazgos y discusión	46
7.1 Pánico escénico. Narrativas de una historia	46
7.2 “ <i>seguir con el cuento</i> ” la lucha por la permanencia de pánico escénico	51
7.3 Un entramado de historias. el lugar de la actividad artística en distintos ámbitos de la vida	53
7.4 Relatos y significados	61

8. Conclusiones	66
9. Limitaciones del estudio	68
10. Recomendaciones	69
Referencias bibliográficas	70
Anexos	79

Lista de Anexos

	Pág.
Anexo 1. Consentimiento informado	79
Anexo 2. Guía de entrevista	82

Resumen

Para estudiar la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas de los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico (CNOPE), se realizó un abordaje con fundamento en el interaccionismo simbólico, en lo concerniente a la construcción de significados, a partir de entrevistas. A través de las técnicas de investigación son expuestos aspectos suministrados en los relatos de los participantes que versan acerca de elementos de índole personal y relacional, que al integrarse con respecto al objetivo de investigación muestran al lector un conjunto de elaboraciones personales que dan cuenta de factores familiares, sociales y profesionales que conforman un grupo heterogéneo de significados que los participantes del estudio han elaborado sobre las prácticas desarrolladas por el colectivo artístico y cultural al cual pertenecen.

La investigación llevada a cabo con el CNOPE, fue un estudio de tipo cualitativo y bajo ningún parámetro es un intento por generalizar los hallazgos obtenidos, no obstante, es una aproximación valorable al tipo de organizaciones sociales en forma de colectivos artísticos desde una óptica académica de las ciencias sociales y humanas.

Palabras clave: construcción de significados, prácticas artísticas, Interaccionismo Simbólico, colectivo artístico y cultural.

Abstract

To study the construction of meanings associated with the artistic practices of the members of the Collective Oral Narrative Scenic Panic (CNOPE), an approach was made from the theory of Symbolic Interactionism with regard to the construction of meanings, from interviews.

Aspects provided in the participant's stories that deal with elements of personal and relational nature are exposed, when integrated with the objective of this research, show the reader a set of personal elaborations that account for family, social and professional factors that they form a heterogeneous group of meanings that the study participants have elaborated of the practices developed by the artistic and cultural collective.

The research carried out with the CNOPE, was a qualitative study of cut and under no parameter is an attempt to generalise the findings obtained, however, is an approximation valuable to the type of social organizations in the form of collective Artistic from an academic perspective of social and human sciences.

Keywords: construction of meanings, artistic practices, Symbolic Interactionism, artistic and cultural collective.

Introducción

El presente estudio pretendió tener un acercamiento académico e investigativo al fenómeno de los significados y las repercusiones que tienen para quienes se dedican al oficio de hacer arte. Para tal razón se optó por elegir al Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico (CNOPE), en vista de la pertinencia para indagar sobre el tema, además de la facilidad para acceder a sus integrantes y la prolongación temporal del desarrollo de sus actividades en la localidad.

El estudio que se elaboró fue de tipo cualitativo, cuyo alcance es descriptivo, y no pretendió ofrecer generalizaciones sobre sus hallazgos. Se desarrolló en cuatro fases: formulación del proyecto, acercamiento inicial con los integrantes del colectivo, recolección de información, sistematización y análisis de datos y construcción del informe final.

Para su desarrollo, se tuvo en cuenta algunas distinciones que se hacen sobre el concepto de arte y las formas en que éste se presenta dentro del accionar de los colectivos. Adicionalmente, para abordar el constructo de los significados se acudió a la propuesta teórica y metodológica del interaccionismo simbólico, teniendo como referente principal a Herbert Blumer (1982) quien afirma que los significados son una construcción social que se gesta en la interacción entre sujetos y grupos. Tal marco referencial hizo las veces de agente rector para la realización y el sustento de la investigación.

El estudio arrojó como hallazgos una serie de condiciones, elementos y aspectos en cuanto a los procesos familiares, relacionales, de gestión cultural y profesionales que dan cuenta de la forma en que los integrantes del colectivo elaboran sus significados asociados a las prácticas artísticas.

1. Planteamiento del problema

De acuerdo con Vázquez (2016), el arte es un suceso necesario y crucial en la construcción de la cultura, entendido como un medio para generar identidad y para dejar una huella que va más allá de la existencia individual y que repercute en las dinámicas grupales. Las manifestaciones creativas dan cuenta de procesos que se presentan en las sociedades humanas, cuyo objetivo es proporcionar una respuesta al entorno, y permiten a los individuos o grupos pensarse como sujetos desde una esfera personal, política, sociológica y emocional (Palacios, 2011).

Siguiendo a diversos autores, a través de prácticas artísticas puede haber procesos de resignificación de las personas en cuanto a los ideales de vida, las relaciones interpersonales y la forma subjetiva en que interactúan con el mundo (Reguillo, 2003; Saforcada & Castellá, 2008; Duque, 2011; Palacios, 2011; González-Menéndez, 2013; Marín & Salóm, 2013; Klein, 2015; Vázquez, 2016).

La obra de arte hace las veces de mediador entre las relaciones sociales de una comunidad y representa sus valores políticos y de identidad; las conexiones que la obra de arte logre establecer con las dinámicas sociales del entorno determinan el poder transformador de la misma para los artistas y para quienes interactúan con su obra (Vázquez, 2016, p 17).

Según Vázquez (2016), el arte es una manifestación pública; una vez la obra se hace visible le pertenece a los demás, no en términos de propiedad, pero sí de apropiación a través de su lectura, cuyo resultado es una interpretación personal que solo le pertenece al observador. Ahora bien, el artista en su quehacer creativo, va reconfigurando su propia relación con la obra en ejecución y la forma de interactuar con su contexto social. El artista crea la obra en la intimidad de su estudio o lugar de trabajo, pero el concepto arte no está

completo hasta que esa obra entra en un circuito de circulación social. Además, cabe resaltar que el arte es un fenómeno transversal a todas las dimensiones de los seres humanos, cuya importancia se hace evidente en la cotidianidad de la especie y en las repercusiones culturales, sociales, personales y hasta políticas que tal fenómeno conlleva implícito (Vásquez, 2016).

Pese a que el concepto de arte está inmerso en una discusión constante en cuanto a su definición no única y consensuada, es posible afirmar que la creación artística y las dinámicas que se tejen alrededor de esta, han sido objeto de estudio desde diversas disciplinas (Marín & Salóm, 2013); no obstante, en su polisemia y diversidad aún hay preguntas abiertas de interés para las ciencias sociales en cuanto a los fenómenos que se entraman alrededor de las manifestaciones artísticas.

De acuerdo con Palacios (2011), las formas en que el arte se ha apropiado de las ciudades en las últimas décadas, han dejado huella de resignificación en las relaciones, los espacios y las vidas mismas de las personas que participan de actividades artísticas; además han transformado las dinámicas de las comunidades, en tanto que, en algunos casos, con el arte se ha buscado implicar a la ciudadanía y trabajar con las personas en la resolución de conflictos o en nuevos enfoques creativos en el ámbito de lo artístico y lo social.

Ricardo Klein (2015) entiende el arte como “una expresión que no es sólo artística, sino que maneja relaciones simbólicas y tiene que ver con el desarrollo de la ciudad” (p.82); así, los procesos que el arte conlleva, se presentan como un suceso transformador para las ciudades modernas y los individuos que las habitan (Palacios, 2011). En este contexto, cobran relevancia las preguntas e interrogantes por los significados asociados al arte que construyen los artistas y los integrantes de colectivos o movimientos artísticos.

Ahora bien, un elemento transversal y recientemente mencionado en las dinámicas del arte es el papel que desempeñan los colectivos artísticos y culturales que activan su quehacer creativo a partir de generar iniciativas que atraen espectadores y que producen articulación entre los partícipes y los gestores de tal manifestación. En palabras de García y Marco (2013), los colectivos devienen en procesos esenciales para la construcción de bienes y recursos que conforman el tejido cultural y social de las comunidades, de forma particular en los contextos locales, al tiempo que tienen un potencial como constructores de redes a mayor escala.

A pesar de su esencia difusa y cambiante y su variedad de planteamientos, los colectivos artísticos son una forma específica de actividad artística que puede ser colaborativa. Forman pequeñas comunidades, en muchos casos marginales al sistema oficial del arte, pero fundamentales para su supervivencia. Actúan como semilleros de experimentación, aprendizaje e innovación, tensionando los límites del campo artístico para transformar los entornos con el arte que profieren (García & Marco, 2013).

La configuración de este tipo de colectivos ha dejado de manifiesto la relación existente entre la creación artística y los procesos de elaboración de significados. Algunos autores han planteado que pertenecer a un grupo en donde se comparten ideales, formas de expresión, espacios y gustos afines, posibilita transformaciones progresivas en la forma en que las personas se relacionan con sus pares, su núcleo familiar, consigo mismos y su contexto sociocultural (Moscovici, 1996; Palacios, 2011, García & Marco, 2013).

Existen diversidad de propuestas de colectivos artísticos. A nivel europeo, puede destacarse el trabajo de algunos como: *La Fiambarrera* en las ciudades de Valencia, Madrid y Sevilla; *La Tejedora CCEC* en Valencia; *Recetas Urbanas* en Sevilla; *Swab Art Fair* en Barcelona, todos estos en España. En otros lugares de Europa se encuentran experiencias como *Museumn* en Ámsterdam, Holanda; *Art Copenhagen* en Copenhague, Dinamarca; *Ms*

Artville en Hamburgo, Alemania; *lofoten Internacional Art Festival* en Lofoten, Noruega; *Printemps de l'Art Contemporain* en Marsella, Francia; *Artisti in Piazza* en Pennabilli, Italia; *Kilkenny Arts Festival* en Kilkenny, Irlanda; *Jungkunst* en Winterthur, Suiza, y *Voiná* en Moscú, Rusia (Zalamea, 2007).

En cuanto al contexto de los colectivos artísticos en América, se destaca: *Graffiti Hall of Fame* en New York y el *Barrio Mission* de San Francisco, Estados Unidos (Herrera & Olaya, 2011). En Latinoamérica, se puede hacer mención del Colectivo Arte al Ataque de La Plata, Argentina; Colectivos Casa tomada (Brasil); Colectivo CRAC Valparaíso (Chile) (González, Gatica & Albero, 2012). Estos casos son solo algunos, y dan cuenta de los procesos e iniciativas artísticas que hay en diversas partes del mundo.

Teniendo en cuenta los procesos y colectivos antes mencionados, es pertinente hacer alusión a trabajos culturales y artísticos en el territorio colombiano en relación con el arte que se desarrolla en su espacio público y urbano, que es abundante y puede ser observado en ejemplos como: La casa Morada en Medellín; Colectivo Familia Ayara en Bogotá; Red de Escuelas de Música de Antioquia, los cuales representan algunos de los procesos y colectivos presentes en el país, y que, a través de sus manifestaciones, logran generar en los miembros del quehacer creativo una transformación simbólica en cuanto a sus roles dentro de la sociedad (Ruiz, 2006).

Un ejemplo que cobra relevancia a la hora de dimensionar la importancia de las prácticas artísticas en Colombia y su influencia en las comunidades es Graffitour, colectivo que es el resultado del trabajo de la Fundación Mi Sangre y algunos raperos de Casa Kolacho en la comuna 13 de Medellín. Este proceso se ha configurado en un referente de transformación, que estimula la producción cultural de artistas callejeros con propuestas de buena calidad y

que propiciaron la creación de recorridos por lugares que se habían constituido en intransitables por sus dinámicas de orden público (Ruiz, 2006, p. 38).

Adicional a los ejemplos antes citados, en el contexto del departamento de Antioquia, es también notoria la producción y participación de colectivos artísticos y culturales (Escobar et al., 2015; Garcés, 2010), en procesos de significación asociados a las prácticas creativas que construyen las personas que acuden a manifestaciones culturales a lo largo del territorio en cuestión. En pueblos remotos, e incluso en zonas golpeadas por la violencia y el conflicto interno colombiano, muchas formas de resistencia se dieron y se mantienen a través de expresiones artísticas (Ruiz, 2006).

En el contexto específico del municipio de Rionegro - Antioquia y en relación con la realización de encuentros donde se desarrollan actividades artísticas en espacios públicos o urbanos, se hallan diversos movimientos culturales que ejercen un rol social en la población del municipio. Esto se evidencia en procesos como: el Festival Internacional de Caricatura Ricardo Rendón Bravo, realizado en la Plaza de la Libertad; el Festival Rock al Perro llevado a cabo en el barrio El Porvenir; el Festival Internacional Rock al Río, realizado en la plazoleta de la unidad deportiva Iván Ramiro Córdoba; la presencia de corporaciones teatrales como Inmigrantes Teatro, el quehacer de músicos urbanos como NN Corporación de hip hop, entre otros. Teniendo en cuenta lo mencionado en líneas anteriores, es preciso destacar el accionar del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico (CNOPE), el cual tiene lugar en un parque del barrio El Porvenir, pues este grupo de personas congeniadas a través del arte, llevan en su oficio creativo ocho años aproximadamente, lo que les ha brindado reconocimiento de resistencia social y cultural dentro de la región.

La presencia de los colectivos y sus manifestaciones artísticas en el territorio internacional

y colombiano han sido estudiadas desde diversos ámbitos. Históricamente el interés investigativo se ha centrado en torno a la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas y al impacto que estas prácticas generan en los diferentes espacios públicos y territorios que componen el Estado colombiano (Zalamea, 2007; Garcés, 2010; Nieto, 2010; Casas, 2013; Martínez, 2013; Cedeño, 2014; Medina, 2014; Escobar, Lerner, Muka, Gutiérrez & Evanko, 2015; Medina-Bermúdez, 2015; Saavedra et al, 2016). Por las razones citadas en las líneas anteriores, se planteó la necesidad de estudiar la construcción de significados que se modifican tanto personal como relacionalmente y que están asociados a las prácticas artísticas en procura de conocer el valor psicológico y social que tienen tales experiencias creativas para los gestores y miembros de los colectivos culturales y artísticos.

Algunos estudios sobre el arte y sus significaciones se han centrado en las repercusiones que el arte ha tenido en las sociedades y comunidades, por ejemplo respecto de su lugar en procesos de participación comunitaria (Palacios, 2011; Vásquez, 2016), resolución de conflictos (Palacios, 2011; Reguillo, 2003), transformación y apropiación de los espacios y fortalecimiento de vínculos sociales (Reguillo, 2003; Saforcada & Castellá, 2008; Duque, 2011; Palacios, 2011; González-Menéndez, 2013; Marín & Salóm, 2013; Klein, 2015; Vásquez, 2016).

En este sentido es posible ver como de esta manera, el arte como medio para significar y resignificar las experiencias, el contexto y las relaciones, se hace evidente en las transformaciones simbólicas que se realizan en los espacios donde se asientan y se ejecutan las prácticas artísticas; prácticas que permiten a los partícipes construir, deconstruir y co-construir significados acerca de su propia forma de relacionarse, interpretar y vivir con su entorno (Zalamea, 2007; Saforcada & Castellá, 2008; Garcés, 2010; Nieto, 2010; Achinte, 2011; Duque, 2011; Palacios, 2011; Casas, 2013; González-Menéndez, 2013; Marín & Salóm,

2013; Martínez, 2013; Medina, 2014; Escobar et al., 2015; Klein, 2015; Medina-Bermúdez, 2015; Morillo, 2016; Saavedra et al., 2016; Vásquez, 2016; Cuenca, 2017).

En definitiva, puede decirse que el arte y los procesos de significación y resignificación del mismo por parte de las personas que lo construyen, han sido abordados mediante estudios que dan cuenta de sus diversas dimensiones teniendo en cuenta que el significado es un producto social, una creación que emana de y a través de las actividades definitorias de los individuos a medida que estos interactúan (Blumer, 1982).

Es preciso señalar que la presente investigación estuvo encaminada a describir la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas y a partir de ello realizar un acercamiento a los fenómenos de carácter psicosocial como las relaciones interpersonales, familiares y laborales transformadas por tales prácticas, en quienes están inmersos en el proceso de creación. Para ello, se tomó como población base a los miembros del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico (CNOPE).

La elección particular del CNOPE para el quehacer investigativo fue hecha con base en su perdurabilidad en el tiempo (ocho años) de funcionamiento en la escena cultural del municipio, factor que se vuelve relevante dado que los grupos sociales-artísticos que ofician sus prácticas desde los espacios públicos no suelen presentar estabilidad temporal y asentar sus prácticas en un mismo lugar, esto, debido a dificultades socio-económicas, la globalización de los mercados y las dinámicas culturales; circunstancias que hacen vulnerables a los colectivos y propician su disolución (García, 2013).

Adicional a lo mencionado, y a partir de acercamientos informales con los miembros del colectivo en cuestión y la asistencia previa a sus encuentros artísticos, fue posible asumir que esta iniciativa cuenta con un reconocimiento de su existencia por parte de la población del

municipio de Rionegro y la región, tanto desde lo cultural como desde los entes institucionales y administrativos. Otro factor relevante a la hora de la elección del CNOPE para este estudio, es que su crecimiento y renovación en asistencia y convenios institucionales han fortalecido y diversificado su accionar. El CNOPE ofrece una visión amplia de los procesos creados en las entrañas de las comunidades y los barrios tradicionales de la ciudad para dar respuesta a las necesidades culturales y artísticas que demandan las poblaciones específicas de los lugares.

Por su parte, lo que buscó el estudio emprendido fue aportar a la comprensión de los significados asociados a las prácticas artísticas de los integrantes de este colectivo artístico, e identificar, desde su perspectiva, cómo estos significados van modificando las formas relacionales y de intercambio de las personas en los diversos ámbitos de su vida cotidiana y de su entorno.

1.1 Pregunta de investigación

De acuerdo con las ideas planteadas, la siguiente pregunta orientó el ejercicio investigativo propuesto:

¿Cuáles son los significados asociados a las prácticas artísticas construidos por los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico escénico?

2. Objetivos de la investigación

2.1 Objetivo general de la investigación

Describir los significados asociados a las prácticas artísticas en los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico del municipio de Rionegro - Antioquia.

2.2 Objetivos específicos de la investigación

- Caracterizar el proceso histórico, surgimiento y perdurabilidad del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico.
- Identificar las funciones que, dentro del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico, desempeñan sus integrantes.
- Indagar por el papel que cumple el arte en la cotidianidad de los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico.
- Describir las dinámicas relacionales de los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico.
- Identificar beneficios y/o desventajas percibidos, en cuanto a la pertenencia al Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico.

3. Justificación

La presencia del arte en el contexto de la vida urbana en las ciudades está asociada a la incitación a la participación de la comunidad en la resolución de los conflictos que les aquejan, además de propiciar nuevos horizontes para los motivos de vida y la percepción de roles dentro de la comunidad, en el sentido de un cambio social, basado en las interacciones de los individuos con sus prácticas creativas (Palacios, 2011). El arte, así entendido, es una forma de expresión recurrente en la población; a través de este, las personas expresan su forma de ver el mundo, de relacionarse con los demás y con su propio entorno. Las actividades de carácter artístico son habituales a nivel global y local, y esto se hace evidente en la extensa producción de procesos culturales y artísticos que se realizan en las ciudades alrededor del mundo.

Por tanto, es pertinente abordar el fenómeno de las manifestaciones artísticas y la construcción de significados asociados al arte y su quehacer creativo desde la Psicología - como ciencia o disciplina sustentada en la investigación y acción, que estudia los procesos de desarrollo cognoscitivo, emocional y social del ser humano (COLPSIC, 2006)-, ya que los significados constituyen uno de sus objetos de estudio (Jaramillo; Cañón; Arcila & Mendoza, 2010). Desde una perspectiva más social de la disciplina, como la propuesta de K. Gergen (1996), los significados son un elemento inseparable del proceso relacional. Estudiar estos significados es relevante, en tanto permite comprender las dinámicas de interacción entre individuos de un determinado grupo y lo que estas interacciones representan para ellos, en este caso puntual, a través de las prácticas que devienen de las manifestaciones artísticas del CNOPE.

En este sentido, a partir de los antecedentes revisados, así como del abordaje exploratorio

realizado en el municipio del estudio, fue posible evidenciar que las prácticas artísticas y culturales son una forma mediante la cual las comunidades que habitan el territorio se organizan, se expresan y a la vez generan procesos de resignificación colectiva e individual respecto a los lugares, sus relaciones, sus ideas de futuro y al rol que desempeñan en la sociedad. En vista de que las actividades artísticas hacen parte de las dinámicas que envuelven a Rionegro, se hace necesario para las disciplinas de las ciencias sociales y para la psicología en este caso, estudiar entre otras, las formas en que se presentan las prácticas artísticas y culturales, cómo interactúan con la comunidad y el significado que tienen para quienes participan de tales prácticas creativas.

Como se ha mencionado, el caso elegido para el quehacer investigativo cobra relevancia por su perdurabilidad en la escena cultural del municipio y por el reconocimiento que ha conseguido en la localidad y en la región, por lo cual se ve en este colectivo un caso propicio para tener un acercamiento de primera mano al fenómeno de los significados asociados a las prácticas artísticas. Además, se trata de una agrupación accesible y sensible a la investigación, cuyos miembros voluntariamente quisieron vincularse al estudio, lo cual se consideró viable y pertinente.

Por otro lado, desde el marco del interaccionismo simbólico se plantea una correspondencia entre las experiencias habituales y las formas en que las personas y los grupos sociales construyen significados, teniendo en cuenta las acciones que llevan a cabo estos grupos, las emociones que experimentan, la interacción con los otros, las resignificaciones con ellos mismos y las pautas que de estas se derivan (Blumer, 1982). Con base en estas ideas, al entender el funcionamiento interno del CNOPE, su labor social, el rol que -de acuerdo con sus integrantes- tiene en la comunidad, y la manera como sus miembros se relacionan con las prácticas artísticas y, a través de estas, con otras personas (esto es, los

lazos sociales que se suscitan en medio de la actividad artística), se accede a un conocimiento que puede servir de insumo para comprender los significados que los miembros del colectivo otorgan a sus prácticas y, en esta medida, sin pretensiones de generalizar las conclusiones de este estudio, abrir posibilidades futuras para plantear formas de proceder que den pie a la comprensión de manifestaciones artísticas y culturales que brindan a la comunidad un sostén, o bien, contribuir a generar conocimiento desde lo psicosocial basados en las prácticas artísticas como herramientas para la resignificación de situaciones y relaciones con otros y con los lugares.

4. Referente conceptual

4.1 Interaccionismo simbólico

Según el trabajo desarrollado por Noboa (2007) el Interaccionismo Simbólico es un modelo de pensamiento surgido de la filosofía del pragmatismo y el conductismo psicológico (Rock, 1979). Durante el primer tramo del siglo XX tienen lugar los desarrollos académicos que suponen el inicio de lo que luego será constituido como una corriente de pensamiento cuyos aportes son principalmente de George Herbert Mead (1934) y en menor cuantía de Charles Horton Cooley (1902), John Dewey y W.I.Thomas (1928). Esta es una propuesta teórica y metodológica emparentada a la investigación cualitativa y el enfoque *Verstehen* en la ciencia (orientación hacia la comprensión) (Noboa, 2007).

En la segunda mitad del mismo siglo, H. Blumer (1969) comienza a recoger y sistematizar el pensamiento de Mead, padre del interaccionismo simbólico, y que puede sintetizarse en la afirmación: la persona emerge de la interacción social a través del lenguaje, fundamentalmente, y en la forma de interacción simbólica (Pons, 2010). Para Mead, según lo planteado por Pons (2010), la interacción social se encuentra mediatizada por los símbolos cargados de significado y es a partir de estos símbolos presentes en la interacción que el individuo obtiene información sobre los otros y sobre sí mismo, posibilitándose así que se produzca la anticipación mental de la reacción de los demás frente a la conducta, mediante un proceso de comprensión de las situaciones y de lo que se espera de cada individuo en cada una de estas.

El término «Interaccionismo Simbólico» fue acuñado en 1937 por Herbert Blumer, quien establece la premisa básica de esta conceptualización: la conducta de las personas se halla vinculada al significado que tengan las cosas, y lo que signifiquen las cosas para el

sujeto va a depender de su interacción social con otros actores de su entorno y, en definitiva, de los significados aprendidos en su experiencia social interactiva (Blumer, 1937, citado por Pons, 2010).

El interaccionismo simbólico es una propuesta teórica y metodológica abordada por varios autores que no logran llegar a un consenso general frente a sus planteamientos. Este representa una familia diversa de teorías con puntos en común, pero también con sus propias particularidades (Klein & White, 1996), agrupada bajo la misma denominación en razón de que contiene un cumulo de ideas sobre lo humano y la sociedad. No obstante, se pueden establecer algunas características básicas como las que menciona Blumer (1982):

La expresión "interaccionismo simbólico" hace referencia, desde luego, al carácter peculiar y distintivo de la interacción, tal y como ésta se produce entre los seres humanos. Su peculiaridad reside en el hecho de que éstos interpretan o "definen" las acciones ajenas, sin limitarse únicamente a reaccionar ante ellas. Su "respuesta" no es elaborada directamente como consecuencia de las acciones de los demás, sino que se basa en el significado que otorgan a las mismas. De este modo, la interacción humana se ve mediatizada por el uso de símbolos, la interpretación o la comprensión del significado de las acciones del prójimo. En el caso del comportamiento humano, tal mediación equivale a intercalar un proceso de interpretación entre el estímulo y la respuesta al mismo (p.59).

Blumer basa su argumentación en premisas fundamentales, propuestas por su maestro, G. H. Mead (como se citó en Blumer, 1982) quien afirma que los seres humanos poseen la capacidad de ser objeto de sus propias acciones, en otras palabras, desarrollar actos con relación a sí mismos y a los demás. Este mecanismo, según la lectura que Blumer hace de Mead, capacita a los humanos para formular criterios respecto de aquello que les rodea y, en consecuencia, orientar sus acciones. Así pues, interpretar las acciones de los demás consiste

en indicarse a sí mismo el carácter que tales acciones poseen. Esto es importante por dos razones, por una parte, indicar algo, permite generar significados, y por la otra, esto representa la acción mediante símbolos, una acción construida o elaborada.

Blumer continúa explicando que, como consecuencia de asumir la afirmación: los seres humanos pueden “ser objeto de sus propias acciones”, el comportamiento que ejecutan no es únicamente producto de factores de índole externa, sino que además de ello, el motor de la conducta es la interpretación que se hace del contexto ambiental y social en que se ha de ejecutar la acción, ajustándola a las acciones de los demás, es decir, atribuyéndole significado a sus actos. Esto es lo que Mead considera, asunción del papel de los demás bien se trate de una persona o de un grupo.

Los anteriores postulados reflejan los rasgos esenciales del análisis de Mead sobre las bases de la interacción simbólica. Dichos postulados presuponen lo siguiente: que la sociedad humana se compone de individuos dotados de un "sí mismo" (es decir, que se formulan indicaciones a sí mismos); que la acción individual es una elaboración y no un mero producto, y que las personas la llevan a cabo mediante la conciencia y la interpretación de los aspectos de la situación en la que actúan; que la acción colectiva o de grupo consiste en una ordenación de acciones individuales, realizada cuando los individuos interpretan o toman en consideración las acciones ajenas (Blumer, 1982, p. 62).

La persona que ha de ejecutar una acción necesariamente debe evaluar la situación, el contexto social y tomar decisiones con base en la evaluación que hace, y es aquí donde se puede formular la cuestión esencial del interaccionismo simbólico que tiene que ver con qué conjunto común de símbolos ha emergido para darle sentido a las interpretaciones de la gente; así, hay un presupuesto de la capacidad de las personas para pensar, la cual se moldea en la interacción social; en donde las personas construyen significados y son capaces de

modificarlos y replantearlos a partir de la indicación de nuevas situaciones a sí mismos. De acuerdo con Pons (2010), el interaccionismo simbólico considera a los seres humanos como elementos que viven y se desarrollan simultáneamente en un entorno físico y en un entorno simbólico que les provee una serie de símbolos para representar la realidad, y los cuales deben ser aprendidos y evaluados en la interacción del individuo con los otros, y, a partir de allí, decidir qué hacer y qué no hacer frente a cada contexto y situación. Así, para el interaccionismo simbólico la conducta está ligada a los significados que tiene para el individuo, que son esencialmente compartidos por las personas y los grupos con que interactúa.

Otra característica del interaccionismo simbólico es la presunción del sí mismo o el *self*, siempre cambiante y dinámico, que se constituye gradualmente por la reflexión y la introspección. Desde esta perspectiva se piensa en un *self* físico, referido al cuerpo, y un *self* social, referido a la interacción con otros; asimismo, en un *self* asociado al concepto de “yo” y al concepto de “mí” (*I and me*), entendido el “yo” como la parte del sí mismo impredecible, espontánea y única para cada persona, mientras el “mí” incluye los roles sociales y es la parte que se muestra a los otros y con la que ellos realizarán sus interpretaciones sobre el individuo. Aun así, la existencia de este *self* implica para el interaccionismo la existencia de otro(s) que formen parte de la interacción social, ya que, el *self* se construye y sostiene a través del desarrollo de la interacción y, por tanto, la identidad desde el interaccionismo simbólico es relacional (Pons, 2010).

Desde este punto de vista el ser humano es activo en el proceso de construcción de respuestas hacia el mundo externo, de tal modo que no se limita a responder a un estímulo, sino que se indica a sí mismo, asocia los elementos simbólicos del estímulo con aspectos recolectados en interacciones previas y emite una conducta basada en la evaluación que haga

de la situación. Lo anterior sin desconocer, y sumado a la idea, que la sociedad precede a los individuos, lo cual implica que las personas no llegan a un mundo vacío de sentido, sino que desde el momento de su nacimiento están inscritas en una sociedad que tiene su cultura y posee sus conjuntos de significados. La visión del interaccionismo asume esta sociedad como un contexto dinámico donde tiene lugar el aprendizaje y los significados socialmente comunes, en este sentido, el individuo formula sus propias maneras de responder a las situaciones en que interactúa (Pons, 2010).

Una idea clara de lo expuesto hasta ahora, hace referencia a que la sociedad y “el hombre” son lo mismo, siendo de tal modo que para el interaccionismo simbólico los individuos están expuestos a una cultura, la aprenden y de esa manera se convierten en sociedad y, como afirma Gil-Lacruz (2007), el abordaje metodológico que se haga del interaccionismo simbólico debe contener una correspondencia con sus presupuestos teóricos y con su forma de entender al ser humano. Para este enfoque la realidad social es un constructo elaborado por medio de los significados que se generan en la experiencia y la interacción entre las personas y para alcanzar la comprensión de tal realidad se hace menester un proceder metodológico en el cual se priorice sobre las narraciones que los actores hacen con relación a sus propios actos; en razón de ello, la metodología de corte cualitativo en la investigación social se postula como el enfoque metodológico más acorde al proyecto de comprender la realidad social desde el interaccionismo simbólico.

El interaccionismo simbólico busca significados en la interacción de los individuos y los grupos, en los símbolos utilizados y en cómo los cambios de símbolos modifican el comportamiento de las personas. Sus métodos de investigación preferentes son cualitativos, extrayendo el significado de símbolos, contenidos y palabras: análisis de contenido, categorizando respuestas; observación participante

en los mismos escenarios en que acontecen las interacciones de la vida social; entrevistas, grupos de discusión o análisis documentales, son algunos de los métodos de investigación utilizados. El estudio empírico se dirige a analizar los datos a partir de las propias palabras de los sujetos. Esta forma de abordar la investigación implica un modo de desarrollar conceptos basados en las verbalizaciones de los sujetos, sin partir de catálogos de respuestas a priori e intentando comprender a las personas dentro de su marco de referencia, de ahí que se recojan sus respuestas literales. En la investigación social cualitativa la perspectiva de las personas implicadas tiene un valor fundamental, pues es lo que permitirá una comprensión profunda de aquello investigado. (Gil-Lacruz, 2007 p.30)

Agregado a lo expuesto hasta aquí sobre los desarrollos de Mead, Blumer y la concepción teórica y metodológica que ellos hacían del interaccionismo simbólico a partir de los años sesenta del siglo XX, es posible entender este marco desde tres diferentes corrientes u orientaciones teóricas separadas por la importancia diferencial puesta por cada una en los elementos implicados dentro de la interacción de carácter simbólica: estructural, interaccional y microinteraccionista (Pons, 2010).

En primer lugar, en cuanto a la postura estructural, se entiende que es una corriente que sitúa su énfasis en la determinación de los roles sociales y propone que las estructuras significantes sociales ofrecen limitantes, obstáculos y facilidades al desarrollo de la interacción (Pons, 2010).

La estructura no determina, pero si impone construcciones: los hombres producen la sociedad, pero lo hacen como actores históricamente situados, no en condiciones en que prime su propia elección. Las estructuras sociales limitan, por sus características, el grado en el que los roles se <<construyen>>, no sólo el grado en el que se adoptan. Para Stryker los roles sociales no sólo se aprenden y representan por las personas cuando los ocupan dentro de la estructura social, sino que también se modifican por efecto de esa estructura, posibilitando así un puente entre

persona y sociedad. Las personas aprenden, mediante la interacción con otras, la manera de clasificar el mundo y la manera en que se espera que se comporten en él (Pons, 2010, p30).

Según estos postulados se supone la idea de que las interacciones humanas están veladas por la carga cultural antes de la inmersión de los individuos en la sociedad, lo que implica una fuerte determinación por parte de los aspectos socio-históricos en la conducta expresada por el individuo en cada interacción.

En segunda instancia, desde la postura interaccional, se proponen matices a la mirada estructural aceptando que la estructura social transfiere mediante la socialización roles aprendidos a los individuos y grupos, pero sitúan su interés en la importancia que tiene la participación de las personas como agentes activos en el proceso de la interacción (Turner, 1970, como se citó en Pons 2010).

Esto supone que la sociedad no provee el rol sino que el mismo se va construyendo mediante un proceso de elaboración a partir de la interacción con los otros y con el contexto, donde la persona toma bajo su propia determinación la iniciativa para asumir un rol y también para identificar el rol que están desarrollando los demás; así, la estructura social ofrece unos lineamientos sobre qué conducta presentar, pero es el individuo quien da forma en última instancia a la conducta que ha de realizar luego de evaluar la reacción de los otros.

La tercera vertiente es la microinteraccionista, cuya propuesta busca estudiar la forma en que los individuos se presentan a sí mismos ante los demás en la vida cotidiana y cómo tratan de establecer un control sobre la impresión que darán a los otros (Pons, 2010).

Si uno de los supuestos del interaccionismo simbólico es que la realidad social se construye simbólicamente en la interacción, Goffman da un paso más y propone que la realidad social se puede manipular y, de hecho, se manipula para presentar una imagen lo más favorable posible

de uno mismo: cada persona trata de influir en la definición de la situación que los otros realizarán. Así, toda persona podrá ejercer influencia en esa definición que hacen los demás, expresándose de tal forma que dé a los otros la impresión que pretende. Creada esa impresión, los otros actuarán, aunque voluntariamente, influidos por la imagen que ha querido dar esa persona –y viceversa– (Pons, 2010, p.31)

Para el microinteraccionismo los roles asumidos son fluidos y dinámicos, lo que indica que no siempre se oficia el mismo rol, sino que varía según la situación en que se presente y la forma en que se dé la interacción. Habiendo presentado un esbozo de lo que constituye el interaccionismo simbólico, a continuación, se sintetizan sus presupuestos fundamentales (Pons, 2010):

- (a) La capacidad de pensamiento que se le atribuye a los seres humanos, entendiéndoles como “unidades reflexivas o interactivas que componen la entidad social”
- (b) El pensamiento se configura y refina mediante el proceso bilateral de interacción social centrada en la socialización.
- (c) Los significados no son producto de procesos mentales, sino que son entendidos como fruto de la interacción, y el interaccionismo simbólico no centra su interés en el cómo se generan mentalmente los significados, más si en la manera en que se aprenden (y negocian) en el desarrollo de la interacción.
- (d) El interés principal de quienes trabajan desde el interaccionismo simbólico es puesto en los efectos que tienen los significados y los símbolos sobre la conducta humana (acción) hecha interacción social.

(e) La evaluación de las posibilidades de acción frente a cada situación y contexto donde vaya a ejecutar tal conducta, a partir de lo que significan para cada persona los diferentes símbolos que se ponen en juego en la situación.

(f) *Self* como el concepto que agrupa la capacidad del ser humano para indicarse cosas a sí mismo y representarse mentalmente igual que a cualquier otro objeto social (como lo ven los demás, que opinan de él) y lograr tramitar un sentimiento respecto a ello (Cooley, 1902)

(g) Grupos y sociedades constituidos esencialmente de las microestructuras que son los actores y la acción que se gesta entre ellos.

4.2 Significados

Autores como Vygotsky (1934) consideran que los significados tienen dos vías de desarrollo, en la ontogenia y en la cultura. Este autor plantea que los significados se modifican a medida que la persona sufre procesos de desarrollo y de acuerdo con las formas en que funciona el pensamiento (Jaramillo, 2010). Los postulados de Vygotsky en torno a la construcción de significados se ven también reflejados en los planteamientos de J. Bruner (2001) quien, más allá de lo propuesto por Vygotsky, entiende que ocurren transacciones y procesos en la construcción de significados que son negociados narrativamente de forma constante en una cultura particular. Por otro lado, K. Gergen (1996) plantea que el elemento central de las relaciones es la negociación, pues es en esta donde surgen los significados.

Estos teóricos en psicología permiten entender que la significación es un proceso que pasa por lo interpsicológico y es llevado a lo intrapsicológico a través de lo que se puede nombrar como negociaciones de significados entre los seres humanos inmersos en una cultura; significados que se construyen dentro del proceso relacional (Jaramillo, 2010). Ahora bien, los significados para el interaccionismo simbólico, son construidos en la interacción

social a partir de un conjunto de símbolos, o en palabras de Blumer “el interaccionismo simbólico considera que el significado es un producto social, una creación que emana de y a través de las actividades definitorias de los individuos a medida que éstos interactúan” (Blumer 1982, p. 4). Así, se otorga un rol activo y fundamental al contexto y a las relaciones en el proceso de construir significados, pero se establece que el rol decisivo lo tienen los sujetos, de manera que un significado no depende únicamente de la presión de factores ambientales, sino que depende de la interpretación que realice la persona de tales factores en interacción con otra persona o con un grupo.

La esencia de la comunicación humana, afirma Mead, es la capacidad de la persona para anticipar las respuestas que cada acto suyo provocará en los demás. Esto implica que, para poder comunicarse, la persona ha de conocer qué significan para los demás los símbolos que uno utiliza o, en otras palabras, ser capaz de asumir el rol del otro. Surge así el concepto del «otro significativo», representado por aquellas personas que ocupan roles relevantes en la vida de una persona (padres, educadores, grupo de iguales) este será un elemento clave en el proceso de socialización, pues facilitará el aprendizaje de roles y de la noción de uno mismo, al generalizarse los puntos de vista del «otro significativo» al conjunto de la sociedad (otro generalizado).

Para el interaccionismo simbólico la capacidad simbólica del ser humano es uno de los grandes logros filogenéticos. Por medio del manejo interno de símbolos, las personas llegan a definir conductas y situaciones, atribuyéndoles significados. El individuo, por tanto, no es considerado como un mero receptor pasivo de estímulos, ni tampoco un procesador mecánico desvinculado de significados colectivos, al contrario, es visto como un constructor activo de significados, organizados de manera dinámica en torno a procesos compartidos de interacción (Gil-Lacruz, 2007). La sociedad, por su parte, es un tejido de interacción simbólica que crea a

la persona, y la persona, a través de la interacción, crea la sociedad (Sabucedo, D'Adamo & García-Beaudoux, 1997). La relación entre la psique y la sociedad es contemplada como algo que va más allá de dos realidades vinculadas entre sí por meras relaciones de influencia recíproca, pues ambas constituyen un todo entrelazado: la dimensión social no corre paralelamente a la dimensión psicológica, sino que es constitutiva de ésta (Ibáñez, 2003). La sociedad son los individuos y, además, está dentro de cada uno de ellos.

Pueden encontrarse dos influencias antecedentes del interaccionismo simbólico: por un lado, la idea de John Dewey acerca del pensamiento como instrumento de adaptación y producto de la interacción; por otro, la obra de George Herbert Mead con su noción de emergencia del yo a partir del orden social y en el marco del simbolismo usado para la comunicación interpersonal.

Desde este marco teórico y metodológico el sentido es un fenómeno sociológico; es decir, que los significados que se le otorgan a los símbolos son producto de las relaciones sociales gestadas entre personas y comunidades y las cosas que son designadas con esos símbolos, dando como resultado que los sentidos son los que fundamentan la visión de la realidad sostenida por una persona o comunidad.

4.3 Arte

Se conoce como arte todo aquel elemento elaborado por el ser humano que intente comunicar o transmitir una serie de percepciones, sensaciones, emociones, opiniones, ideas, y/o formas de vida, mediante expresiones estéticas (Gardner, 1997). Es importante destacar que no existe una única definición de arte, su concepción puede depender de la cultura que lo describa. Por ejemplo, al arte se lo ha definido también como mero ordenamiento de la razón, como la acción o la vida, como la expresión de una sociedad, o bien como la libertad de un genio

(Palacios, 2011; Klein, 2015; Vásquez, 2016).

4.3.1 Arte urbano y arte público

A partir de las dificultades que existen para una definición consensuada sobre lo que es el arte, emergen en la literatura académica una serie de clasificaciones y de subtipos del fenómeno, de las cuales, para el presente trabajo, se toman como referentes conceptos como el de arte público y el de arte urbano, los cuales han sido diferenciados por algunos autores. No obstante, en este estudio el arte público y el arte urbano serán abordados como complementarios, y serán considerados los puntos comunes y convergentes de ambos conceptos.

Aunque la intención de definir arte público puede ser una tarea tan compleja como la pregunta misma por el arte, el arte público es entendido como aquel que se emplaza en los espacios comunes de la ciudad como los parques, la calle, las plazas, entre otros (Vásquez, 2016). Este tipo de arte debe adaptarse y reconfigurar las dinámicas sociales del entorno, como también, considerar el valor ontológico del monumento y su poder simbólico como eje de transformación política y cultural. La obra de arte pública es un trabajo hecho con el fin de que toda la comunidad pueda interactuar directamente con ella, hace las veces de mediadora en las relaciones sociales de una comunidad y representa sus valores políticos y de identidad, otorgándole sentido a la obra, más allá del significado con que la ideó el artista (Martínez, 2014; Palacios, 2011; Vásquez, 2016).

El arte urbano, por su parte, es un discurso que transmite a los transeúntes la imagen que los habitantes del espacio construyen a través de sus prácticas artísticas, y las posturas ideológicas y relacionales que las personas entablan con las edificaciones, a partir de las formas que tienen las mismas y de los usos que sus moradores hacen de los espacios. Este tipo

de arte consiste en un modo de expresión sustentado en la relación simbólica que se genera al interior de la ciudad, las relaciones sociales y las miradas políticas sobre el territorio y su función en la creación de tejido social y la participación de las formas y los sitios en la construcción de ciudad mediante el uso del espacio como agente para exponer y mantener ideales de cómo se pretende que sea la población, bien desde sus posturas éticas y valores morales, o bien desde las relaciones que establecen con las formas, las normas, la autoridad y la sociedad en general (Nieto, 2010).

Desde esa perspectiva del arte, todas las manifestaciones artísticas que se produzcan en espacios observables de la ciudad son susceptibles de ser catalogadas como arte urbano, ya sean perdurables y estáticas o fugaces y dinámicas. Así pues, arte urbano y arte público hacen referencia al arte que se realiza en espacios abiertos y que todos pueden observar en su transitar por el lugar; por lo tanto, se trata de un discurso visual. Este tipo de arte permite la construcción simbólica del espacio, y no es en ningún nivel neutral, ni en el campo de lo político ni en cuanto a la transmisión de valores que devienen de cómo son manifestadas las creaciones artísticas. El elemento visual de estas artes, es la herramienta que desemboca en la expresión de los signos, pues este, es un discurso que, ocupando el espacio, comunica mensajes que toman fuerza mediante la riqueza de sus formas y la amplitud de su semiología, que entablan visualmente una relación dialógica, generalmente en diferido, con el espectador que recibe el mensaje (González-Menéndez, 2013).

4.3.2 Arte político

Este tipo de arte, se gesta en el interior de los lugares como una herramienta marginal, subversiva y generalmente política que, con el elemento gráfico como su vehículo para hacerse visible, ofrece con gran perspicacia un mensaje que se puede traducir, sin ser

erráticos, en una perspectiva de exclusión, bien impuesta o bien bajo elección propia, pues es una práctica que evidencia la sensación de que las ideologías de sus simpatizantes no caben dentro de los circuitos oficiales (Martínez, 2014).

Los imaginarios que se producen a partir de la transformación del entorno toman nuevas formas y se agudizan cuando son producto de hacer uso del potencial creativo, las interacciones con la ciudad como espacio vivenciado y de la política como actividad relacional y simbólica. Las acciones de la sociedad construyen los objetos urbanos y su disposición, como también su interpretación y utilización, con lo que se afirma que las formas arquitectónicas remiten siempre a los aspectos demográficos, funcionales y sociales de la ciudad y precisamente por medio de ellas, las culturas urbanas aplican su poder creativo y/o sus conocimientos, intentando mostrar que se desarrolla una articulación entre los adelantos urbanísticos y el crecimiento social (Ferretti, 2014).

Por ello, desde la postura crítica del arte político se busca que el transeúnte se relacione activamente con los significados sociales de la ciudad y los lugares. Además, Lefebvre (2013), resalta que las implicaciones de apropiarse de un espacio conllevan a modificaciones en los planos social y antropológico, teniendo como complemento una transformación que implica cambios en la vida de los grupos que se apropian de tal espacio y la producción de una crítica de las formas en que se distribuyen los espacios, se delimitan sus posibles funciones y se modifican sus características estructurales para orientar las acciones que las personas y los grupos pueden desarrollar en los lugares. El arte político contiene implícito en sus objetivos poder transmitir a las personas los significados que los artísticas han construido como miembros de la sociedad (Martínez, 2014).

4.3.3 Arte callejero

El arte callejero es aquel realizado en lugares públicos y alejados del ambiente de apreciación de arte tradicional. El arte callejero tuvo su auge en los años 80 del siglo XX y su popularidad ha ido en aumento constante. Los artistas callejeros suelen buscar un contacto directo con la gente a través de ilustraciones y obras de carácter provocativo y polémico. Los temas suelen ser problemas políticos, sociales o económicos. El arte callejero suele traer consigo un mensaje o un juego narrativo moderno e inusual (Klein, 2015). Su principal característica es que se realiza en espacios abiertos al contacto con los transeúntes y en ambientes de interacción natural con el entorno y con quienes en él se mueven.

A modo de ejemplo de arte callejero se puede mencionar al grafiti. Si para el sector hegemónico la arquitectura es la práctica artística urbana por excelencia, para el discurso contra-hegemónico lo es el grafiti que, al ser una forma de expresión simbólica susceptible de realizarse en cualquier sitio sin que se pierda su fuerza y sentido, facilita la generación de una respuesta pública amplia, que transmita contra-información, es decir, información que difiere de la suministrada por los que ostentan el dominio de los medios de comunicación. La práctica del grafiti mediante el muralismo toma un ímpetu particular debido a que con una sola generación del mensaje llega a espectadores de forma masiva, ya que se crea la sensación de que es la ciudad la que habla (Nieto, 2010; Abelenda, Canevari & Montes, 2016; García, Domínguez & Zaldivar, 2010).

4.4 Colectivo artístico

Los colectivos artísticos son una forma de organización social que se centra en el desarrollo de la actividad artística colaborativa. Estos colectivos se convierten para sus miembros en pequeñas comunidades de las cuales se sienten parte y en muchos casos representan intereses

marginales a los propuestos por el sistema oficial del arte, pero que los colectivos consideran fundamentales para la supervivencia del mismo. Actúan como semilleros de experimentación, aprendizaje e innovación, tensionando los límites del campo artístico. Un aspecto esencial que los caracteriza es su defensa manifiesta de la creatividad y de sus procesos creativos como una actividad colectiva que muchas veces compaginan con objetivos de tipo social y reivindicativo (García & Marco, 2013).

Los miembros de un colectivo, actúan de forma conjunta por la consecución de un objetivo común, el cual tiende a ser un elemento clave en su cohesión y motivación por trabajar unidos. En muchas ocasiones son formaciones inestables y difusas, cambiantes, que se adaptan a las necesidades de cada proyecto específico. Así, por ejemplo, es habitual que se combine una estructura básica de pocos miembros, más o menos estables, con incorporaciones de otros colaboradores en distinto grado de corresponsabilidad según los proyectos puntuales (García & Marco, 2013).

5. Metodología de la investigación

5.1 Tipo de investigación

La presente investigación se adscribió a un tipo de metodología de corte cualitativo cuyo alcance fue descriptivo, en razón de que se pretendió un acercamiento a los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico y a sus actividades como agrupación, en función de describir categorías relacionadas con la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas. Este tipo de investigación estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando extraer sentido o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas (Hernández, Fernández & Baptista, 2010) en este caso los participantes del CNOPE.

Según Hernández, Fernández & Baptista (2010), el enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investiga) acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados, es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad. Y esto es precisamente lo que el presente estudio buscó llevar a cabo al acercarse al fenómeno investigado.

En definitiva, la investigación cualitativa plantea que los observadores pueden informar con objetividad, claridad y precisión acerca de sus propias observaciones del mundo social, así como de las experiencias de los demás. Los investigadores se aproximan a un sujeto real, que está presente en el mundo y que puede, en cierta medida, ofrecer información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores. Por medio de un conjunto de técnicas o métodos el investigador puede difundir sus observaciones y análisis del estudio emprendido (Gómez, Flores, & Jiménez, 1999).

5.2 Diseño específico de la investigación

Para abordar la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas en los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico, se concibió el estudio de caso como el diseño más adecuado, ya que “es una herramienta metodológica de investigación orientada a la comprensión de un fenómeno social de interés por su particularidad” (Páramo, 2013, p. 309). Dicha particularidad del CNOPE radica en que su proceso se ha dado en una extensión temporal amplia (ocho años), a través de la cual ha desarrollado sus actividades creativas en el espacio público, ampliando la cantidad de asistentes y diversificando su quehacer artístico a lo largo de su historia.

Además, en los estudios de caso, los datos pueden ser obtenidos desde una variedad de fuentes, tanto cualitativas como cuantitativas; esto es, documentos, registros de archivos, entrevistas directas, observación directa, observación de los participantes e instalaciones u objetos físicos (Chetty, 1996). El estudio de caso implica un proceso de indagación que se caracteriza por el examen detallado, comprehensivo, sistemático y en profundidad del caso objeto de interés (Páramo, 2013), lo cual fue indispensable para describir el fenómeno de la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas, cuyo análisis fue la finalidad de la presente investigación.

El propósito de utilizar esta estrategia metodológica es construir de manera más clara y concreta la realidad y minimizar la distancia entre el investigador y aquellos a quienes estudia, de manera que pueda comprender la interacción entre las distintas partes del sistema estudiado y las características más importantes del mismo (Páramo, 2013, p. 310).

De acuerdo con lo expuesto en este apartado, el estudio de caso permite abordar el tema objeto de interés, en vista de que brinda la posibilidad de tener un acercamiento directo y

describir de forma detallada el fenómeno desde un paradigma comprensivo de la realidad.

5.3 Participantes del estudio

La selección de los participantes de la investigación emprendida fue realizada entre los fundadores e integrantes del CNOPE. Con base en conversaciones informales con los miembros del colectivo y a partir de observaciones de las actividades realizadas por este, los investigadores evidenciaron que durante el quehacer artístico del CNOPE, ha habido un crecimiento considerable en el espectro de sus dinámicas creativas y en la generación de relaciones con otros colectivos y agentes sociales que se desenvuelven en el ámbito cultural de la región¹. Hoy por hoy, el CNOPE cuenta con una creciente cantidad de participantes, colaboradores y una diversificación de manifestaciones de arte en el ámbito público, lo cual da cuenta de la solidez de este movimiento cultural.

Los participantes del estudio fueron seleccionados a partir de un muestreo por conveniencia o intencionado. Este tipo de selección de muestra es el utilizado generalmente en investigación de corte cualitativo y supone un procedimiento de selección informal (Hernández, Fernández & Baptista 2010). Los partícipes del estudio fueron los miembros activos del CNOPE. De forma adicional las personas fueron elegidas de manera selectiva, ya que su número no respondió a una fórmula o porcentaje de representatividad poblacional, sino a un criterio establecido por los investigadores en función de los objetivos del estudio, de la manera como se desarrolló el trabajo de campo y de las necesidades metodológicas que emergieron durante el proceso. Para el enfoque cualitativo, al cual se adscribe la presente investigación, al no tener como propósito la generalización de los resultados, las muestras no probabilísticas o dirigidas fueron de gran valor, pues facilitaron la obtención de los casos

¹ Los diálogos informales con los miembros del CNOPE se establecieron en el primer semestre de 2017, previos a la recolección formal de datos de este estudio, con la finalidad de conocer generalidades sobre la estructura del colectivo y su funcionamiento.

(personas, contextos, situaciones) que interesaron a los investigadores y que llegaron a ofrecer una gran riqueza para la recolección y el análisis de datos (Hernández, Fernández & Baptista, 2010).

El acceso y socialización a la población participante en el estudio, se llevó a cabo mediante contactos previos con los líderes del colectivo, en donde se dieron a conocer las características, los objetivos y los alcances e implicaciones del presente estudio. Dichos contactos, fueron entablados para concretar la metodología de recolección de información y estipular rutas de trabajo en cuanto tiempos, técnicas y devolución de los resultados del estudio. Los integrantes del colectivo que voluntariamente se mostraron interesados en participar en la investigación, firmaron el correspondiente consentimiento (Anexo 1) tras recibir la información sobre el estudio.

5.4 Técnicas e instrumentos de recolección de información

La técnica central utilizada en la presente investigación fue la entrevista, definida por Canales (como se citó en Díaz-Bravo, Torruco-García, Martínez-Hernández & Varela-Ruiz, 2013, p 163), como “la comunicación interpersonal establecida entre el entrevistador y el sujeto del estudio, a fin de obtener respuestas verbales a las interrogantes planteadas sobre el problema propuesto”. Es relevante explicitar que el tipo de entrevista utilizada fue la semiestructurada, la cual consiste en propiciar una conversación amena con el entrevistado, además de presentar una estructura flexible en la cual se pueden deconstruir, construir y co-construir los interrogantes en función del desarrollo de la misma. Las preguntas propuestas pueden variar en cantidad y forma de acuerdo con la dinámica de cada entrevista (Hernández, Fernández & Baptista, 2010). Este tipo de entrevista permite ir ahondando en los elementos que el entrevistador considere relevantes para la investigación, así como anexar o suprimir

interrogantes en función del desarrollo de la conversación. En definitiva, es una técnica flexible que posibilita una interacción cercana con el entrevistado, brindando así al entrevistador la facultad de tomar decisiones conforme se avance en su aplicación.

Para la realización de estas entrevistas se construyó una guía, que sirvió como instrumento inicial para abordar a los participantes. Cabe aclarar que, de acuerdo a lo anteriormente expuesto, se trató de un instrumento flexible, cuyo único objetivo fue orientar la conversación. Esta guía se presenta en el Anexo 2 del trabajo investigativo.

Dentro de las técnicas de recolección de información utilizadas en el presente estudio, se emplearon además de la entrevista, notas de campo, diálogos casuales, búsqueda de información digital sobre el CNOPE y asistencia a sus sesiones artísticas. Este tipo de técnicas permiten obtener y recoger información de un fenómeno tal y como este se produce, y tienen un carácter selectivo guiado por lo que se percibe de acuerdo con la cuestión que atañe a la investigación. Implican, además, adentrarse en profundidad en situaciones sociales y mantener un papel activo, así como una reflexión permanente. Es importante estar atentos a los detalles, sucesos, eventos e interacciones que se presenten a lo largo del proceso investigativo (Hernández, Fernández & Baptista, 2010).

Utilizar técnicas informales en una investigación sobre significados permite recolectar información conductual que se puede contrastar con los relatos obtenidos mediante las entrevistas, explorar y describir los ambientes y contextos en que se construyen tales significados (Grinnell, 1997, como se citó en Hernández, Fernández & Baptista, 2010).

La información considerada relevante, obtenida a través de las conversaciones casuales, la asistencia a los eventos artísticos y la observación, fue registrada en notas de campo, las cuales permitieron a los investigadores orientar próximas recogidas de

información, tener una memoria de elementos destacados surgidos en el marco del trabajo de campo en función de los objetivos del estudio, y triangular datos construidos a partir de la información recolectada mediante las entrevistas semiestructuradas,.

En este sentido, tales notas se entienden como instrumentos o herramientas, de autoformación y de evaluación que también sirvieron de ayuda para configurar y recrear pensamientos, sentimientos, palabras y conductas propias tanto de los participantes como de los investigadores. Además, dejaron plasmada la constancia de la experiencia de aquellas personas que las escribieron, puesto que dichas herramientas ayudaron a conocer las necesidades de los investigadores, así como las de aquellos con los que interactuaron. Esto permitió poner en común tales experiencias y contrastarlas, para hacer más comprensible el proceso llevado a cabo (Bonilla-Castro & Rodríguez, 2005).

5.5 Procedimiento

Para la realización del estudio, como se mencionó, se hizo un acercamiento inicial e informal con los miembros organizadores de los encuentros del CNOPE, los cuales permitieron la construcción del proyecto de investigación. En tales acercamientos, se buscó establecer los parámetros, los alcances, la metodología del estudio y los tiempos del mismo; y posteriormente, se entablaron nuevos encuentros formales con el objetivo dar a conocer las implicaciones personales y éticas que conllevaría participar de la investigación. La inmersión en campo se realizó situando el interés en indagar por los significados asociados a las manifestaciones artísticas que construyen los integrantes del CNOPE y consistió en la realización de conversaciones tipo entrevista que fueron llevadas a cabo en el Parque de Banderas del municipio de Rionegro y en el domicilio de uno de los participantes de la investigación durante el transcurrir del segundo semestre del año 2017.

En el proceso, la utilización de métodos informales de recolección de información se llevó a cabo desde los primeros momentos de inmersión en el campo. La consignación de los datos obtenidos de la aplicación del instrumento fue llevada a cabo mediante grabaciones de audio, que fueron posteriormente transcritas, segmentadas y codificadas. Las notas de campo fueron herramientas utilizadas durante el desarrollo de las actividades del CNOPE, el transcurso de la aplicación de las entrevistas, y en general, durante todo el proceso de investigación.

5.6 Análisis de la información

La información obtenida con las entrevistas fue transcrita por los mismos investigadores, en el procesador de textos Microsoft Word de Office. Estas entrevistas fueron segmentadas, codificadas y analizadas posteriormente con el programa Excel de Office, software empleado para el análisis de datos y para la construcción y el filtrado de categorías.

Para el análisis de la información, los datos fueron abordados a partir de una estrategia de codificación que tuvo como punto de partida una codificación abierta, la cual constituye un primer acercamiento a la información, donde las categorías son extraídas textualmente de los relatos obtenidos en la investigación; esto, dio paso a un segundo nivel, de codificación axial, la cual es definida por Strauss y Corbin (2002) como el proceso de relacionar categorías y subcategorías, al agruparlas, con base en sus propiedades y dimensiones por medio de la creación de códigos que son utilizados para la generación de familias de información. Finalmente, se realizó un momento interpretativo, con base en una codificación selectiva fundamentada en los datos (Strauss & Corbin, 2002). A partir de la organización de dichas categorías y de identificar las relaciones existentes entre ellas a través de redes semánticas (*networks*) se procedió a realizar la triangulación de los datos (entrevistas transcritas y notas

de campo) recabados durante el proceso investigativo, para, de esta manera, explorar el fenómeno de la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas en los miembros del CNOPE.

Esta manera de tratar los datos, permitió desarrollar discusiones basadas en los objetivos específicos a los cuales se pretendió acceder por medio de las preguntas planteadas en las entrevistas, para lograr dar cuenta del objetivo general del estudio. Adicionalmente se hizo una organización de los datos obtenidos distribuyéndolos por unidades de análisis, categorías, temas y patrones que surgieron en el proceso investigativo en referencia al fenómeno estudiado, omitiendo enunciados de sentido inconcluso y frases o comentarios que no aportaron información acerca del tema investigado y esto permitió llegar a conclusiones que partieron de las experiencias narradas por las personas participantes.

6. Consideraciones éticas

Dentro de las consideraciones éticas en el presente estudio se diseñó un consentimiento informado que fue firmado por los participantes (Anexo 1). En él se manifestaron los objetivos de la investigación y la metodología e instrumentos que fueron utilizados para la recolección de datos del estudio. Igualmente, allí se informó sobre la libre participación de los sujetos, se solicitó la autorización para grabar la entrevista y su posterior transcripción, así como para la realización de toma de notas por parte de los investigadores; se dio a conocer también la posibilidad de retiro de la investigación en cualquier momento, el compromiso de confidencialidad de los investigadores y, consecuentemente, el tratamiento que se daría a los datos suministrados por cada sujeto y a la información recabada para fines académicos en el proceso investigativo. Es importante anotar que los integrantes del CNOPE declararon su interés en que el nombre del colectivo apareciera en este informe de investigación.

En el marco de las responsabilidades de los investigadores, sus compromisos están regidos por la ley 1090 de 2006 (Código Deontológico y Bioético de la Psicología en Colombia), el Código de Ética en Investigación de la Universidad de Antioquia y la Resolución 8430 de 1993 del Ministerio de Salud y Protección Social colombiano, la cual reglamenta la investigación con seres humanos en el país. Estas normas contienen los lineamientos a seguir en el quehacer investigativo.

Considerando los planteamientos de estas disposiciones, los investigadores asumieron el deber de salvaguardar el bienestar de los participantes, así como de mantenerlos suficientemente informados del propósito del estudio, de las responsabilidades que implicaba su participación (tanto para ellos como para los mismos investigadores) y de la libertad para participar o interrumpir la participación de manera voluntaria. Igualmente, se enfatizó en el

carácter académico del estudio, por cuanto se trató de un ejercicio al servicio de la generación de conocimiento. Los investigadores se comprometieron también con los principios de respeto, preservación de la dignidad de los participantes y protección de sus derechos; así como con el cuidado de la información obtenida durante el estudio.

Además, en el proceso de construcción de la guía de entrevista se tuvieron en cuenta las precauciones pertinentes para minimizar el riesgo de que en las preguntas se presentase sesgo de confirmación y/o de inducir en los participantes algún tipo de respuestas. Asimismo, durante la aplicación de las diferentes técnicas, tanto de recolección como de registro de la información, fue necesario que los investigadores estuvieran atentos frente al fenómeno estudiado para vislumbrar los detalles informativos en la recolección de los datos observados en el ambiente y a través de los relatos de los participantes de la investigación.

Al final de la investigación, se hizo la devolución de resultados y conclusiones del estudio a los miembros y organizadores del CNOPE. Esto, con el fin de que dicha información pudiera ser utilizada para fortalecer y fomentar el uso de estas manifestaciones artísticas en los espacios públicos como medio de expresión cultural y social.

7. Hallazgos y discusión

En este apartado se describen los hallazgos del estudio, derivados del proceso de análisis de la información obtenida a través de las interacciones con los participantes. Al mismo tiempo, estos hallazgos son discutidos a partir de las revisiones teóricas y de antecedentes investigativos abordados como referentes en este estudio.

7.1 Pánico escénico. Narrativas de una historia

Con referencia a la caracterización del proceso histórico del CNOPE, la información obtenida mediante las técnicas de investigación, da cuenta de su surgimiento teniendo como base el proceso previo de tres de sus integrantes de mayor edad que, a su vez, fueron quienes iniciaron con las prácticas de cuentería en el municipio de Rionegro - Antioquia, y otras tres personas más jóvenes que, al verlos a ellos desempeñarse en este arte, decidieron emprender la labor de la cuentería. A lo largo de su trayectoria vital algunos de ellos –los que continúan en el colectivo- han permanecido férreos a su decisión, aún teniendo que sobreponerse a los señalamientos por parte de sus círculos familiares y personales más cercanos, como el menosprecio por el quehacer artístico, en razón de la “poca solvencia económica” que provee y la connotación social negativa que asocia al artista con la vida bohemia, el consumo de sustancias psicoactivas y la inestabilidad laboral.

A raíz de su persistencia en este quehacer, se vieron abocados a la conformación del CNOPE, a partir de la articulación de dos colectivos, cuyos miembros, por sus lazos de cercanía y amistad, tomaron la decisión de unir esfuerzos en pro del quehacer artístico como una forma de resignificar la tradición oral, la cultura y el arte en el territorio. Esto ha tenido repercusión en el ámbito regional y les ha permitido posicionarse como un actor cultural caracterizado por la credibilidad que la gente les atribuye, y consiguientemente, por un

reconocimiento social positivo en cuanto a sus labores artísticas y su trabajo por el desarrollo social en el altiplano del oriente antioqueño. Esto tiene expresión en los relatos de los participantes del estudio, quienes se nombran como un referente cultural en la localidad y en la región, pero también en los convenios crecientes con administraciones municipales y con otros grupos organizados en la zona para llevar a cabo actividades relacionadas con el arte.

El CNOPE a lo largo de su trayectoria ha contado con la participación de varios miembros que han sido fluctuantes en su actividad, tal y como lo afirma uno de los informantes: *“De la gente que ha trabajado con nosotros en Pánico, fijos somos dos, el resto son parceros que salen y entran por tiempos al grupo”* (A-1, agosto de 2017).

Los miembros permanentes del colectivo son dos personas, quienes alternan sus labores profesionales, de bombero y de comunicador social, con su trabajo en el CNOPE, asunto de bastante interés en vista de que aquellas labores profesionales les han servido como sustento económico para desarrollar ocasionalmente su accionar artístico. Algunas de las presentaciones del colectivo o de otros artistas invitados, nacionales e internacionales, han debido ser costeadas en su totalidad por los dos miembros fundadores y de mayor compromiso con la labor cultural. A propósito de esto, uno de ellos refiere: *“el día que trajimos a una banda de hip hop nacional con amplio reconocimiento, yo tuve que hacer un avance con la tarjeta de crédito para poder cubrir la presentación de ellos, pero el evento fue genial, así que valió la pena la deuda”* (B-1, agosto de 2017).

El hecho que los miembros del CNOPE se muestren comprometidos con la causa cultural de tal manera que empleen sus recursos económicos personales para las funciones del colectivo, evidencia una identificación y un alto grado de afectos en cuanto al quehacer artístico que se desempeña dentro del mismo, además permite reconocer a quienes investigan

que la pertenencia a este grupo cultural es significativa para los proyectos de vida de los dos miembros estables de la organización.

Pánico Escénico es una colectividad surgida en el año 2009, cuyo propósito creativo está orientado a recuperar la tradición oral y apropiarse del espacio público como lugar estratégico de encuentro, buscando, a través de las historias, generar formas alternativas de esparcimiento y uso del tiempo libre diferentes a las dinámicas tradicionales. Cabe mencionar que, en el trasfondo, la cuentería es una contrapropuesta cultural a las formas favorecidas por modelos administrativos de ciudad centrados en lógicas economicistas que tienen lugar en el territorio municipal, las cuales, según los relatos los miembros del CNOPE, están direccionadas a dinámicas comerciales:

Nos quieren es meter al comercio, o en una discoteca en San Antonio, o en un bar en San Antonio, o en el centro comercial. Acá en Rionegro a la gente le falta encontrarse en la calle, creemos nosotros, sin hacer ningún tipo de diagnóstico; creemos que eso es una cosa primordial acá, que sobre todo los pelaos se encuentren, ¿dónde? en el espacio público, que se conozcan, que interactúen entre ellos, que estén ahí con el arte (A-1, agosto de 2017).

Cabe señalar que tal propósito de implicar a la ciudadanía en las dinámicas del territorio, se corresponde con lo referido por Palacios (2011) respecto a las prácticas del nuevo arte público o arte comunitario, el cual busca trabajar con las personas en nuevos enfoques creativos que tienen que ver con la dimensión de las interacciones sociales en el espacio público.

Una de las consignas del CNOPE es fomentar, en la población municipal, la cultura y el arte como una forma de resignificación de las dinámicas establecidas en el territorio. Los

miembros del colectivo hacen una apuesta por instruir y ser instruidos a través del arte. En muchas de sus funciones el propósito está orientado a una crítica concienzuda de las realidades a partir de la creatividad; pero a su vez, por medio de esa crítica, generar opciones viables para transitar nuevos caminos y promover soluciones a las problemáticas de las sociedades actuales.

Desde que el CNOPE se fundó, sus presentaciones se han realizado en el Parque de Banderas del barrio El Porvenir del municipio de Rionegro, el cual es un lugar central y representativo de la zona donde residen sus fundadores: *“Siempre ha sido en el Parque de Banderas. Nosotros decimos que esa es la plaza pública del barrio. El Parque de Banderas, es el parque principal del barrio El porvenir, que es el barrio donde nosotros crecimos”* (A-1, agosto de 2017). Alrededor de este lugar, antes de la creación del colectivo, sus fundadores interactuaban entre sí y con otros habitantes del sector, pero no se producían unos entramados que, por la vía artística, posibilitaran la apropiación de este espacio. Sin embargo, con la fundación del CNOPE y sus presentaciones recurrentes, las dinámicas del lugar se vieron modificadas, de forma que cada último viernes de mes las personas de los sectores aledaños al parque, comerciantes de la zona e incluso gente del resto del municipio, se encontraban expectantes y departiendo en este lugar a la hora del evento, asunto que resultó en beneficio lucrativo para los comerciantes, y para un ejercicio de esparcimiento cultural de los asistentes a los encuentros del colectivo.

En los inicios del grupo, la afluencia de público se limitaba a la presencia de los amigos más allegados a los artistas, y su accionar cultural estaba dirigido en función de la cuentería; no obstante, con el transcurso del tiempo y a través de las presentaciones, el CNOPE ha encontrado una diversificación de manifestaciones artísticas en una relación de mutua dependencia entre esta ampliación de expresiones y una mayor participación del

público en sus funciones. Al respecto, señala uno de los participantes: *“Ya con el tiempo esto fue creciendo, empezó a llegar gente nueva, gente a decirnos; parece quiero tocar, parece quiero hacer poesía, tengo un grupo de teatro...”* (A-1, agosto de 2017). Al respecto de lo antes mencionado, Marín (2013) señala que las creaciones artísticas colectivas, resultan en una variedad de expresiones que convergen en un espacio determinado y a su vez son generadoras de nuevas formas de pensar el arte, la ciudad y la comunidad, no obstante a las diferencias en cuanto a las manifestaciones y afinidades artísticas de quienes pertenecen a los colectivos.

Así, a las funciones del colectivo se ha ido sumando la presencia de asistentes y artistas de otras localidades de la región, los cuales han hallado en el Parque de Banderas un punto de encuentro que, con el trabajo de la organización, se ha convertido en un espacio para el ejercicio del libre esparcimiento y el intercambio de ideas. Esta diversificación artística y el crecimiento de asistentes en las funciones, han dado lugar a alianzas con entes culturales y administrativos de índole municipal y regional, lo que, a su vez, desde la perspectiva de los entrevistados, ha propiciado una mayor resonancia y reconocimiento de la labor artística, social y cultural del colectivo.

Por otro lado, en 2016, después de siete años de proceso artístico, los miembros del colectivo hacen un intento por convertir el CNOPE en la Corporación Cultural. Este intento se ve truncado por cuestiones económicas, y así lo comentan los entrevistados: *“nosotros en algún momento pensamos en transformar el colectivo en corporación, pero por razones de plata no fue fácil y por ahora desistimos de esa idea”* (B-1, agosto de 2017); *“Lo de la corporación no se concretó..., o quien sabe porque razones, tal vez porque nos interesa más quedarnos como colectivo. Ser una corporación implica otras responsabilidades que tal vez nosotros no estábamos dispuestos a asumir”* (C, septiembre de 2017). Sin embargo, el

propósito de convertir el CNOPE en corporación cultural es una asignatura pendiente para quienes lideran el proceso.

7.2 “seguir con el cuento” la lucha por la permanencia de pánico escénico

*“Hacer cultura es como empujar un bus de llantas cuadradas”
(B1 – agosto 2017)*

El mantenimiento de esta iniciativa cultural se ha dado a través de un compromiso personal de los miembros del CNOPE con su labor como agentes y gestores del arte en el municipio y la región, lo cual, como se ha mencionado, les procura reconocimiento social por parte de la comunidad, además de esporádicos incentivos de instituciones y entes gubernamentales, que les han posibilitado financiar insumos logísticos y técnicos, pudiendo llevar sus muestras artísticas a varios lugares del departamento. Afirma un participante: *“Pánico Escénico ha contado en todos los municipios del Oriente antioqueño. Nos hemos enfocado mucho a contar en el Oriente, cuando hemos ido a contar a Medellín y otros lugares ha sido porque nos han buscado”* (B-1, agosto de 2017).

En cuanto a las funciones de los integrantes dentro de las actividades del CNOPE, en el proceso de investigación se han encontrado roles específicos direccionados a la parte técnica, creativa, de gestión de recursos y espacios, que dan vida al accionar cultural de la organización, lo cual va en la misma vía de lo que señala Cedeño (2014) frente a que tales formas de agrupación artística se ponen en funcionamiento a partir de los saberes individuales y la gestión de recursos. En Pánico Escénico, en el momento creativo y de gestación artística, los integrantes proceden de manera esporádica e individual, sin embargo, el ensamble de las obras es llevado a cabo de manera conjunta y consensuada, fundamentados en una valoración del respeto por la posición individual y el estilo creativo de cada sujeto:

Son estilos muy distintos y es bien. En una función por ejemplo es muy bacano llegar

con los tres formatos y estamos los tres intercambiando, y pal público es rico porque son cosas distintas cada que hay cambio de cuentero. Pero el trabajo de pensarse la presentación es individual. (A-2, septiembre de 2017).

Además de los miembros permanentes del CNOPE, este ente cultural cuenta con la colaboración de personas e instituciones independientes, quienes brindan apoyo logístico, económico y técnico y aportan a la diversificación artística, según lo requiera cada presentación o montaje y con fundamento en relaciones de camaradería. Frente a esto refieren:

En Pánico, al ser independientes y al no tener problemas con nadie, camellamos con muchos colectivos de la mano y siempre hemos sido muy autogestión: hay otros parceros que nos complementan el sonido, nos ayudan con los refrigerios... y a los artistas se les ofrece eso, y el mochilazo (A-1, agosto de 2017).

No obstante, aunque se presentan alianzas con otros procesos de gestión cultural, la colectividad halla dificultades a la hora de desarrollar sus labores y permanecer activos artísticamente, ya que la tarea de hacer cultura no es económicamente rentable. Señalan:

La cultura sabemos que no va a dar plata. Va a dar felicidad, desahogo. Si fuéramos algo gigante... pero por ahora que dé una sostenibilidad estaría bien, entonces eso es lo que ha fallado aquí en Rionegro, que el mismo gobierno no se las cree, no cree en la cultura. Hay que empezar es a creer en eso. Y el otro problema es que uno empieza a hacer el parche y se da cuenta que lo que necesita es plata. Que así uno tenga buenas intenciones de hacer una buena cosa, sacar a los pelaos de la casa pa tenerlos en la calle haciendo algo bueno, sin plata no es muy fácil (B-2, octubre de 2017).

En estos términos, siguiendo los relatos de los participantes, es difícil pensar en

obtener un ingreso económico adecuado para el sustento, por lo cual las actividades artísticas tienen que ser complementadas con otras labores. Lo anterior se corresponde con lo planteado por García & Marco (2013), quienes en sus trabajos ponen de manifiesto las dificultades de índole económica que poseen los colectivos culturales y artísticos para desarrollar su potencial creativo.

7.3 Un entramado de historias. el lugar de la actividad artística en distintos ámbitos de la vida

Pese a las dificultades descritas, el papel del arte en la cotidianidad de los integrantes del colectivo permite notar la expresión de un propósito de vida: *“el arte se convierte en ese compañero de vida; yo no me imagino sin Pánico Escénico.”* (A-1, agosto de 2017). Papel que se ha ido afianzando conforme su labor artística ha tomado resonancia en los escenarios familiar, social, profesional y cultural. En el escenario familiar, según los relatos de los participantes de la investigación, en los inicios del caminar artístico sus familiares se mostraron reacios a la idea de que ellos se dedicaran al oficio de la cuentería, mas con el transcurrir del tiempo y el empeño en la labor cultural, sus familias han asimilado y apoyado la elección personal de los miembros del CNOPE.

Empezando con el arte, la familia como: ¡ah! ¿cuentero? ¿artista?, ¡claro ahí va estar como sus amigos, para arriba y para abajo. ¡Van a ser es viciosos! Hasta que empezaron a ir a presentaciones y se dieron cuenta de lo que hacíamos y ya después han ido apoyando (B-1, agosto de 2017).

Con relación al escenario social, el arte para los miembros del colectivo se significa desde una postura ideológica y política definida, marcada por la utilización de la creatividad en función de un accionar contestatario, en procura de, mediante sus actividades artísticas,

posibilitar un fortalecimiento de la comunidad en la toma de consciencia social y la común implicación en el desarrollo ciudadano: *“hay cuestiones políticas que nosotros no vamos a favorecer [...] nunca le vamos a hacer campaña política a nadie, puede ser de una posición política o de la otra, [...] ya hemos visto que los mecanismos políticos no son confiables (C, septiembre de 2017)*. Resulta relevante esta postura, considerando que, como lo señala Achinte (2011), los colectivos culturales y artísticos tienen como esencia la mayoría de las veces una tendencia contestataria y renuente hacia los sistemas políticos oficiales. En el caso particular del CNOPE el aspecto mencionado anteriormente se muestra en la investigación como una constante y más aún como un estatuto básico en el funcionamiento del grupo.

En la dimensión profesional, por su parte, se refleja el arte como un agente transversal al propósito de vida de los integrantes del grupo, quienes manifiestan que sus oficios están en función de apalancar su quehacer cultural, a tal medida que, ocasionalmente, estas ocupaciones son relegadas a un plano secundario y el arte es lo que cobra mayor relevancia en la cotidianidad de sus vidas: *“El arte para mí es un desahogo. Es una salida de la cotidianidad y una entrada a la plenitud, a la neutralidad; donde vos vas a estar con tus propios demonios y los vas a desahogar ahí” (B-2, octubre de 2017)*. El papel que desempeña el arte en el día a día de los miembros del CNOPE, es el fundamento principal que genera la perdurabilidad del colectivo y permite que sus integrantes lleven a cabo su labor artística y social en la región:

A través del arte puedo hacer que la otra persona vea lo bonito. Que vea bonita una tristeza, que vea bonita una guerra, que vea bonita la mentira. El arte es eso, la forma como uno manifiesta sus ideas, sus experiencias, una forma estéticamente bella, sea música, sea poesía, sea teatro, cuentería, cine... (A-1, agosto de 2017)

La pasión generada hacia el arte se hace tan relevante en la vida de los miembros de Pánico Escénico que para ellos se pone en un nivel central y justifica sus acciones, ideas y motivos de trabajo a partir de lo gratificante que hallan su labor artística, lo cual se corrobora con los enunciados que componen su discurso y se corresponde con la idea warholiana de que el artista vive para su obra, lo cual siguiendo la línea argumentativa de Vásquez (2016), da lugar a la obra de arte genuina y envuelve a los artistas en lógicas sociales y profesionales que les llevan a dedicarse vehementemente a la estructuración de sus obras para poder desarrollarse íntegramente como personas.

Las dinámicas relacionales de los miembros de Pánico Escénico se desarrollan en un ambiente de fraternidad y unión en el cual participan las familias, los allegados y colegas que han sido parte del proceso del CNOPE:

La relación con las familias que es algo en lo que se refleja la relación entre un par de parceiros, como es la relación de cada uno con la otra familia, por ejemplo, yo parcho con la mamá de él y sin él, pues, es a ese nivel. O él llega a mi casa y casi que le tiran las llaves por la ventana pa que suba y entra con perra y todo, y eso que en mi casa ni siquiera hay animalitos, pero todo está bien, pues no hay ningún lio (A-1, agosto de 2017)

Según la información obtenida en el estudio, las relaciones interpersonales del colectivo han devenido en la generación de vínculos afectivos y emocionales que son beneficiosos tanto en el ámbito personal, como familiar, social y profesional.

Lo anterior hace referencia a las relaciones interfamiliares de los integrantes del colectivo; ahora bien, en cuanto a las dinámicas que han sido construidas en la relación de cada miembro del CNOPE con su propia familia, los relatos apuntan a que los vínculos con

quienes hacen parte del círculo familiar, han pasado de ser una relación tradicional, donde los lazos afectivos se establecen a partir de la ejecución de los roles de hijos y padres (protección, brindar alimentación, acompañamiento al libre desarrollo de la personalidad), para transformarse en maneras de interactuar donde las obras artísticas de los hijos son motivo de orgullo y expectativa, y los padres propician un acompañamiento continuo al proceso artístico, pese a que, como se mencionó, el inicio en las prácticas artísticas no siempre fue bien visto por las familias. Uno de los participantes manifiesta: *“la familia está ahí, ellos han apoyado nuestro talento y cuando pueden nos acompañan a las presentaciones y nos están incentivando a no desistir y seguir haciendo lo que nos gusta”* (B-1, agosto de 2017).

Y, como un hallazgo importante de la presente investigación, es de resaltar lo concerniente al lazo de amistad entre quienes integran Pánico Escénico, que se ha construido a lo largo de los años de trasegar artístico, donde priman relaciones de respeto, camaradería, apoyo y cercanía. Esto permite interpretar que las relaciones establecidas al interior del colectivo generan factores de bienestar psicológico en los miembros activos del mismo, al proporcionar a los individuos aceptación e identificación (Mayordomo, Sales, Satorres & Meléndez, 2016), en tanto son reconocidos por los otros desde la amistad y el respeto, además de hallar motivación y apoyo para llevar a cabo las actividades artísticas que ellos refieren como parte constituyente de su proceso vital.

Además de los aspectos relacionales mencionados, la pertenencia al CNOPE y la ejecución artística de este colectivo, han significado para sus miembros un conjunto de beneficios y, eventualmente, algunas desventajas. Dentro de las situaciones connotadas como beneficiosas para los miembros de Pánico Escénico, según la información recolectada en la investigación, aparece el reconocimiento social como un elemento importante y recurrente, en tanto sus integrantes expresan que el quehacer del colectivo cuenta con el aval de la

comunidad y el gremio de artistas locales y regionales. Respecto a esto dicen: “*nosotros tenemos mucha credibilidad de cuenta de la gente, la gente ya nos tiene legitimados, como ¡qué bueno: esos dos parceros luchan por la cultura!*” (B-1, agosto de 2017).

Como se mencionó, el reconocimiento familiar es también un aspecto a destacar en cuanto a los beneficios de la carrera artística del CNOPE, ya que representa un bastión en el cual se fundamenta el accionar del colectivo, desde el orgullo y la sensación de apoyo y acompañamiento en la realización de las actividades. También han obtenido reconocimiento por parte de actores institucionales que, según los participantes de la investigación, ven en el colectivo un proceso ejemplar de gestión y resistencia cultural que incentiva a los jóvenes y a la comunidad en general a participar de actividades de libre y sano esparcimiento, mientras se hace uso de los espacios públicos de la ciudad. Hasta tal punto que un informante afirma: “*la misma secretaría de cultura nos pide permiso para hacer parches en el Parque de Banderas*” (B-2, octubre de 2017).

En este sentido, se puede evidenciar como beneficioso para los integrantes del colectivo el hecho de percibirse referentes respecto del uso y apropiación del espacio público como lugar de encuentro y reconocimiento del otro; frente a esto, uno de ellos expresa:

Para mí eso es lo más importante que ha hecho Pánico y lo que lo distingue de otros colectivos, que ha visibilizado el espacio público, por lo menos el espacio público más evidente visibilizado ha sido el Parque de Banderas... porque a pesar de no tener nosotros un evento programado, la gente se toma el espacio y ya si vos vas un viernes te vas a encontrar el lugar lleno y hay pelaos haciendo arte ahí, tocando guitarra, están bailando, están haciendo cualquier cosa, de pronto teatro, muy todo de ocio, pero la cuestión es la recuperación del espacio público (C, septiembre de 2017).

El arte en los espacios públicos se transforma en un elemento que permite resignificar los lugares mediante las experiencias simbólicas que acontecen en ellos, y en los cuales se hace visible cómo la cooperación y el trabajo mancomunado de artistas y gestores culturales generan nuevas maneras de relacionarse con los otros sujetos y con espacios, ya que, según Vidal & Pol (2005) existe una correspondencia entre las experiencias habituales y las nociones de lugar que construyen las personas, teniendo en cuenta las acciones que se desarrollan en el lugar, las emociones y las pautas que de estas se derivan de forma conjunta y complementaria entre los individuos.

Este aspecto es significativo, en razón de que, de acuerdo con los relatos, las dinámicas del territorio han sido, a claras luces, modificadas a raíz del trabajo de Pánico Escénico, y el espacio público ha transmutado en un lugar que enmarca un conjunto de prácticas que promueven escenarios de paz, reflexión, creatividad y construcción social de comunidad. Además, diferencia a este colectivo de otros que también ejercen su labor desde el espacio público, ya que, con la iniciativa del CNOPE, se consiguió que en la memoria de la gente quedara grabado el recordatorio de que el último viernes de cada mes es su presentación.

Esto denota la importancia de la labor que el grupo ha llevado a cabo a lo largo de los años, pues en ese trasegar cultural han podido generar imaginarios colectivos de apropiación e identidad respecto a un espacio que se asocia con el arte, la convivencia, el sano esparcimiento y la proliferación de expresiones creativas como agentes políticos. Lo anterior se puede ver reflejado en uno de los relatos de los entrevistados:

Un aporte importantísimo es que Pánico no ha dejado que la cultura y el arte en

Rionegro se mueran, o sea, somos actores culturales como tal del municipio y seguimos

en función... eso lo ven reflejado otras personas y ven reflejada esa lucha de nosotros de seguir con el cuento y que lo hacemos porque nos gusta, porque es la profesión de nosotros... empiezan a ver la importancia del arte, de esos espacios que son espacios de ocio, donde la gente va a ir a pensar, a salirse un poquitico de todos los mecanismos de control que en este momento nos absorben tanto, y generar otros pensamientos en cuanto a otras cosas, en cuanto a la misma cultura, en cuanto a la vida, en cuanto a los sentimientos, en cuanto a las emociones , en cuanto a la historia (C, septiembre de 2017).

Habiendo mencionado aspectos relacionados con el reconocimiento y la apropiación del espacio como elementos que se erigen como benéficos para los integrantes del CNOPE, sus familias y la comunidad, se hace menester para la presente investigación dejar explícito que tales beneficios repercuten directamente en la generación de bienestar psicológico a partir de la modificación de las condiciones contextuales (Mayordomo et al 2016) que propician otras formas de resignificar las realidades sociales presentes en el territorio.

Otro punto para resaltar y que se hace evidente en el proceso del presente estudio, tiene que ver con el oficio de plataforma artística que el colectivo ha implementado desde los primeros años de trabajo cultural. Pánico Escénico, como sus miembros dicen, ha sido un espacio donde se presentan artistas emergentes, los cuales hacen sus primeras expresiones al público en el escenario del colectivo, y, a raíz de esto, la producción creativa, la diversidad cultural y el crecimiento en exponentes artísticos de diversas índoles, ha repercutido en las esferas socioculturales del municipio de Rionegro.

Adicional a lo expuesto en cuanto a beneficios, es posible afirmar que el arte y lo que, para lo entrevistados, representa la pertenencia al CNOPE, se ha convertido en una parte

primordial del proyecto de vida de sus integrantes, pues les ha permitido, en la cotidianidad de la práctica artística, poner en escena un rol y posicionarse como agentes sociales, lo cual les posibilita autodefinirse desde la categoría de artistas y gestores culturales y, a su vez, encontrar, desde sus posturas personales e ideológicas, una forma de expresión que funge a la par como mecanismo para el esparcimiento y como oficio comunitario.

Ahora bien, habiendo aludido a los beneficios, es de igual importancia mencionar elementos negativos o desventajas que, refieren los entrevistados, se generan con la pertenencia al CNOPE. Uno de los aspectos hallados en la investigación tiene que ver con el oportunismo político para el cual se busca al colectivo, lo que los participantes del estudio refieren como negativo y antiético, ya que, de manera clientelista, algunos aspirantes a cargos políticos se acercan al colectivo manifestándole apoyo, pero con la única intención de ganarse un espacio para el desarrollo de su campaña política.

Siempre que llega esa temporada de elecciones es un tiempo de mucha incomodidad, porque somos un bastión importante para cualquier político, pero nuestro interés no es esa forma de política. No nos queremos poner a hacer campaña política porque perdemos la credibilidad de la gente, que es lo más importante para nosotros [...] Es el discurso que siempre tenemos, que acá en Rionegro todo funciona muy clientelista, y si no nos ponemos la camiseta del político que gane, sabemos que no tenemos acceso a ciertos recursos (A, agosto 2017).

Perciben como igualmente negativo, el hecho de que el colectivo no ha contado con la permanencia de la totalidad de sus integrantes durante el desarrollo de su proceso, lo cual dificulta la estabilidad del grupo y la óptima realización de sus actividades. Esto, a pesar de calificarse como negativo, se corresponde con lo planteado por García & Marco (2013)

cuando expresan que la esencia de los colectivos es la fluctuación de sus miembros, ya que se componen desde una estructura básica de pocos y un grupo intercalable de colaboradores que van y vienen.

En este sentido, una asignatura pendiente para la labor del CNOPE es el tema de renovación generacional y empoderamiento del colectivo por parte de nuevas personas, en vista de que los miembros activos del grupo no se han dado a la tarea de transmitir su quehacer cultural y adherir nuevos miembros al grupo, quienes, en algún momento, puedan asumir su labor de gestión para mantener el colectivo en funcionamiento: *“por ejemplo, el montaje de “escuchando Suramérica” salió y los músicos son invitados, pero ninguno de ellos yo sé que va a asumir: nosotros somos Pánico Escénico”* (A2, octubre 2017).

7.4 Relatos y significados

El presente estudio académico se ha realizado con el fin de describir los significados asociados a las prácticas artísticas en los integrantes del Colectivo de Narración Oral Pánico Escénico del municipio de Rionegro - Antioquia. En el proceso se ha hallado elementos relevantes a la hora de entender el fenómeno a estudiar, los cuales han sido interpretados a la luz de información triangulada y del referente conceptual que guía la investigación.

Este estudio asumió que los significados para los seres humanos son el derivado de la orientación de sus actos hacia las cosas en función de lo que estas significan para ellos, y surgen como consecuencia de la interacción social que cada cual mantiene con otras personas, a su vez, estos significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por los sujetos al enfrentarse con las cosas que van hallando en sus interacciones (Blumer, 1982). En este sentido, la información obtenida en el estudio sobre el CNOPE y los significados, ha permitido plantear una discusión que aborda temas como el apoyo familiar,

los vínculos afectivos, el compromiso social, la apropiación del espacio, las conexiones con otros colectivos, la gestión cultural, la autonomía artística, el reconocimiento social y el arte como parte primordial en el proyecto de vida de los informantes y como agente transformador de las realidades sociales.

De la manera en que lo plantea el interaccionismo simbólico, la interacción, tal y como se produce entre los seres humanos, reside en el hecho de que estos interpretan o definen las acciones ajenas, sin limitarse únicamente a reaccionar ante ellas. Su respuesta no es elaborada directamente como consecuencia de las acciones de los demás, sino que se basa en el significado que otorgan a las mismas (Blumer, 1982). En el caso del CNPOPE, a raíz de la constancia y empeño en sus prácticas, sus miembros vivenciaron transformaciones al presenciar los resultados obtenidos con sus labores artísticas y culturales. Esto, generó un cambio de los integrantes en términos de su concepción sobre el arte y sus menesteres, lo cual sirvió de aliciente para apropiarse aún más de su oficio creativo brindándoles así nuevas significaciones con relación a lo que representa ser artista y gestor social y cultural en el marco de un colectivo.

Adicionalmente, el CNOPE ha tenido como característica la autonomía en referencia a su quehacer cultural y la orientación de la misma hacia la comunidad, además de haber asentado sus prácticas en un espacio neurálgico del territorio en que habitan. Lo anterior se corresponde con la idea de que la obra de arte pública es un trabajo hecho con el fin de que toda la comunidad pueda interactuar directamente con ella. Esta hace las veces de mediadora en las relaciones sociales de una comunidad y representa sus valores políticos y de identidad. A partir de esta interacción la comunidad otorga un sentido a la obra misma (Martínez, 2014; Palacios, 2011; Vásquez, 2016). El CNOPE en sus dinámicas de trabajo artístico ha llevado una trayectoria cuyo objetivo consiste en mostrar una postura de resistencia y autonomía

social por medio de la creación, la cual está enfocada en hacer visibles los valores, las tradiciones, las problemáticas actuales; en general, una postura crítica de los miembros del colectivo hacia el contexto y la realidad en que se desenvuelven.

Los aspectos artísticos mencionados en el párrafo anterior, se pueden analizar a luz de la conceptualización ofrecida por Blumer (1982) en donde expone que “la vida de grupo es el escenario en el que tiene lugar la experiencia individual, y dicho grupo social ejerce en ésta una influencia decisiva” (p.78). Precisamente esta afirmación se corrobora con la experiencia vivenciada por Pánico Escénico en tanto la existencia del mismo surge de la articulación entre dos colectivos de cuentería previos; en donde sus miembros se inician en el oficio de lo artístico estando expuestos a este tipo de expresiones creativas, las cuales les suscitaron afinidades emocionales con el ejercicio artístico y cultural, que posteriormente se transformó en un estilo de vida y en una forma de construir consciencia social a través de la palabra.

Las personas, según el interaccionismo simbólico, no actúan en función de las estructuras sociales, sino en función de las situaciones, esto quiere decir que la organización social influye en la acción en la medida en que configura situaciones en cuyo seno actúan los individuos, y en la medida en que proporciona unos conjuntos fijos de símbolos, emociones, afinidades y puntos de convergencia interpretativa que los individuos utilizan para analizar y responder ante las situaciones (Blumer 1982). Tal es el caso del CNOPE, cuyos miembros han construido como respuesta a las situaciones sociales, una forma de actuar que define su personalidad, su proyecto de vida, sus roles sociales, sus expectativas profesionales, sus relaciones interpersonales, además de afirmarlos como sujetos políticos en relación con la cultura, el espacio y el territorio.

Siguiendo los relatos de los entrevistados, como miembros del colectivo a lo largo de

su trasegar cultural han estado sujetos a cambios estructurales en su forma de pensamiento, en tanto se han visto trastocados por el accionar de su grupo de pares y, a su vez, ellos mismos han influenciado el accionar de sus colegas, seguidores y otros actores comunitarios.

Situación que da cuenta de la importancia que tienen los procesos culturales que generan resignificación en los artistas y conllevan a transformaciones de base en el entramado social, cuya repercusión está abocada al aprovechamiento de los espacios, la recuperación de las tradiciones, la valorización del tiempo de ocio, la pertenencia a grupos sociales, el desarrollo de posturas ideológicas críticas y la implicación de la comunidad en la resolución de conflictos y problemáticas. Esto se relaciona con la premisa del interaccionismo simbólico que señala: “los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que va hallando a su paso”(Blumer, 1982, p.2). A manera de ejemplo es traído a colación el relato suministrado por uno de los entrevistados, quien dice:

[...] A mí me empezó a mover mucho la cuentería por mi papá, por esa cosa de la tradición oral, de que mi papá me cogía a contarme historias del costumbrismo paisa, a hablarme de Pedro Rinales, de Cosiaca, de tío Conejo... Me empezaba mi papá a contar todas esas historias de Tomas Carrasquilla desde muy niño, pero yo no las contaba... Ya cuando yo empecé a ver otros pelaos, yo decía: es que uno se puede parar en un escenario a contar cuentos ¡qué cosa tan brutal! (A-1, agosto de 2017)

El relato anterior muestra como la interpretación y reinterpretación hecha por el sujeto tiene que ver con su actividad en el grupo, pero principalmente con su asimilación del papel artístico en donde son puestos en juego juicios de valor, empatía, aspectos emocionales y la propia proyección como agente creativo. Al respecto, sustentado en los postulados de Blumer (1982), los cambios llevados a cabo en la esfera social son producto de las acciones

ejecutadas mediante las propias interpretaciones de circunstancias hechas por los individuos desarrollados siempre en un ambiente de interacción, pues es en este campo de los intercambios relacionales de donde surgen los significados.

8. Conclusiones

Los significados asociados a las prácticas artísticas constituyen un fenómeno que está presente en las sociedades humanas. Significados que fueron explorados, en el caso de las manifestaciones creativas del CNOPE, por medio de revisión teórica y de antecedentes investigativos que guiaron el camino para la construcción del estudio. En Latinoamérica y en el caso especial de Colombia, fue hallado un amplio desarrollo de manifestaciones artísticas, las cuales producen unos ciertos procesos de subjetivación y resignificación de aspectos personales, relacionales, sociales y culturales.

No obstante, las investigaciones y la sistematización de tales experiencias artísticas son abordadas mayoritariamente desde los impactos que generan en la población general, minimizando el abordaje desde lo que significa para quienes están inmersos en la ejecución de la actividad artística y cultural de los colectivos. Ahora bien, habiendo mencionado este aspecto, es pertinente esbozar las siguientes conclusiones:

El CNOPE se mantiene en funcionamiento a partir de una significación y resignificación de los lazos de amistad entre sus miembros; además, la pertenencia al colectivo está asociada a una constante transformación en las relaciones familiares e interpersonales en los círculos sociales en que se mueven sus miembros. Igualmente, hacer parte del CNOPE les ha permitido establecer conexiones con otros actores y organizaciones culturales de la región y ser reconocidos en la escena cultural municipal y regional como importantes gestores culturales. En este contexto, los integrantes activos del CNOPE refieren que el hecho de ser parte del grupo ha fortalecido sus proyectos de vida, les ha permitido estructurar su identidad, les ha generado satisfacción y bienestar personal y les ha brindado reconocimiento social positivo.

En esta misma vía, el colectivo procura un espacio de apertura en el que diversas manifestaciones artísticas convergen y los artistas hallan una plataforma para la expresión de sus obras. Así, la constitución y participación en el colectivo, han significado no solo la posibilidad de hallar un lugar para el ejercicio de las prácticas artísticas, sino también para la interacción con otros y el fortalecimiento de relaciones sociales.

Por otra parte, en su trasegar, el CNOPE ha desarrollado un trabajo cultural que ha trascendido en la comunidad y ha generado en esta unas formas particulares de uso y apropiación del espacio público en el que tienen asiento las manifestaciones artísticas promovidas por el colectivo. Así también, las prácticas artísticas se han constituido en la expresión de posicionamientos políticos de los miembros del colectivo, mientras el funcionamiento del mismo ha propiciado una labor de resistencia social y concienciación política permanente. Para los efectos de este estudio, es relevante señalar que para los participantes, la cultura como empresa no es económicamente rentable, ya que no es interpretada como un trabajo por las instituciones, además de no tener el apoyo suficiente por parte de las administraciones locales. De ahí el valor de este colectivo que no solo desarrolla un proceso cultural, sino que además mantiene vivo el arte dentro del territorio. En este escenario, para este colectivo, el arte, más que una posibilidad de consecución de ingresos económicos, se constituye en una expresión de la realidad a través de formas estéticas.

9. Limitaciones del estudio

Aunque fueron alcanzados los objetivos planteados para el estudio, siempre es prudente la reflexión acerca de las posibles limitaciones del mismo. Así, tras este análisis, en las siguientes líneas se relacionan algunos asuntos identificados como limitaciones de la investigación realizada:

En primer lugar, cabe señalar que se trabajó con un solo colectivo artístico, lo cual limita las conclusiones únicamente al mismo grupo. Si bien esto no es problemático, considerando el tipo de investigación de que se trata, haber ampliado la pregunta a otros colectivos habría podido enriquecer los hallazgos de la investigación. Otro aspecto a destacar es que se indagó solo por la versión de los integrantes del colectivo y no se tomaron en cuenta las miradas de otros actores acerca de su percepción sobre el accionar del colectivo.

Por otro lado, el trabajo de los colectivos artísticos en general, y del CNOPE en particular, no está documentado; por ende, no es fácil acceder a los procesos que han llevado a cabo y mucho menos a información teórica sobre ellos. Dada esta circunstancia, es necesario recurrir, casi como única fuente de información, a las entrevistas personales.

10. Recomendaciones

La presente investigación corresponde a un estudio de tipo interpretativo y por ende no pretende generalizar las conclusiones, mas permite un acercamiento a un fenómeno de alta relevancia en el territorio como es la producción artística y los colectivos dedicados al oficio de hacer cultura. En vista de tal razón, es necesario para las ciencias sociales, en particular en la región, realizar más acercamientos investigativos al funcionamiento de estos grupos sociales, los cuales cumplen una labor comunitaria a partir de acciones artísticas que repercuten en el territorio.

Este tipo de organizaciones sociales, requieren de apoyo institucional que les permita mantener su autonomía para fortalecer sus dinámicas y, de esta manera, generar mayor repercusión en la comunidad.

Adicionalmente, realizar estudios comparativos aportaría a la generación de más conocimiento sobre cómo funcionan los colectivos, no para tratar de equiparar su accionar, sino para afianzar la comprensión del fenómeno de los colectivos artísticos y sus *leitmotiv*.

Referencias bibliográficas

- Abelenda, N., Canevari, J., & Montes, N. (2016). Territorios de mayor vulnerabilidad social en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Recorrido en perspectiva histórica sobre aspectos estructurales no resueltos. *Población de Buenos Aires*, 13(23), 7-30.
- Achinte, A. (2011). Arte y Espacio Público: ¿Un encuentro posible?. *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 2(2), 104-111.
- Álvarez-Gayou, J. L. (2003). Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología. México, DF: Paidós educador.
- Bonilla-Castro, E., & Rodríguez, P. (2005). *Más allá del dilema de los métodos: la investigación en ciencias sociales*. Bogotá : Norma.
- Blumer, H. (1937). Symbolic interaction. En E.P. Schmidt (Ed.), *Man and society*. Nueva York: Prentice Hall.
- Blumer, H. (1969) *Symbolic Interaction: Perspective and Method*. Englewood Cliffs N.J : Prentice Hall.
- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico*. Hora. Barcelona : España.
- Bruner, J. (2001). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Casas, M. (2013). *Memorias del evento Valoración de los procesos de creación artística y cultural en el marco de la acreditación de programas*. Bogotá, 26y 27 de junio de 2013. Ministerio de Educación; Colombia
- Cedeño, J. A. (2014). Colectivos Artísticos en Bogotá: La transformación del quehacer

- artístico entre 1950 y 1970 promovida por El Búho y La Casa de la Cultura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 193-214.
- Chetty, S. (1996). The case study method for research in small-and medium-sized firms. *International small business journal*, 15(1), 73-85.
- COLPSIC: Colegio Colombiano de Psicólogos. (2006). *Deontología y bioética del ejercicio de la psicología en Colombia*. Bogotá : Ministerio de la protección social.
- Cooley, C. H. (1902). The looking-glass self. *The production of reality: Essays and readings on social interaction*. Nueva York: Charles Scribner's Soon.
- Cooley, C. H. (1902) *Human Nature and the Social Order*. New York: Scribner's.
- Creswell, J. W. (2009). Research design: *Qualitative and mixed methods approaches*. London and Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cuenca, M. (2007). Arte y Espacio Público. *Revista Red Visual*, (7).
- Cuentos del Bosque. [Inéditos]. (2015, junio, 15). Inéditos Cap 1 "Cuentos del Bosque" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3t2R93seOW4>
- Díaz-Bravo, L., Torruco-García, U., Martínez-Hernández, M., & Varela-Ruiz, M. (2013). La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en educación médica*, 2(7), 162-167.
- Duque, F. (2011). Arte urbano y espacio público. *Res publica*, 26, 2011, pp.75-93. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/RPUB/article/viewFile/47834/44764>
- Escobar, F., Lerner, S., Muka, E., Gutiérrez, N., & Evanko, T. (2015). Historias locales,

- ciudad, cuerpo y poder: prácticas artísticas contemporáneas en Medellín. *Agenda Cultural Alma Máter*, (226).
- Ferretti, M. A. (2014). La construcción social de lo público como potencial regenerador en los tejidos desarticulados. *Contexto*, 8(9), 21-29.
- Garcés, Á. (2010). De organizaciones a colectivos juveniles: Panorama de la participación política juvenil. *Última década*, 18(32), 61-83.
- García, G. M., Domínguez, M. E. A., & Zaldivar, H. F. (2010). La narrativa urbana en México durante la primera mitad del siglo XX. *Coloquio de Investigación Educación y Humanidades*, 231.
- García, T. M., & Marco, E. S. (2013). Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura*, 10(1), 49-74.
- García, T. M. (2013). Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012). In *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias* (pp. 48-77). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.
- Gardner, H. (1997). Arte, Mente y Cerebro una aproximación cognitiva a la creatividad. Paidós. [versión digital pdf]. Recuperado de <https://mediacionartistica.files.wordpress.com/2012/11/arte-mmente-y-cerebro.pdf> [Links].
- Gergen, K. (1996). *Realidades y relaciones: aproximación a la construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Gil-Lacruz, M. (2007). *Psicología social: Un compromiso aplicado a la salud*. Zaragoza:

Universidad de Zaragoza.

Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Nueva York: Doubleday.

Gómez, G, Flores, J, & Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*.
Málaga: Aljibe.

González-Menéndez, L. (2013). (Re) construir la espacialidad común. Prácticas de acción y creación en la esfera pública. *AUSART Journal for Research in Art. 1 (2013), 1*, pp. 63-70. Disponible en:
<http://www.ehu.es/ojs/index.php/ausart/article/viewFile/10389/9711>

González, S. J., Gatica, D., & Albero, M. M. (2012). Representaciones e intervenciones en el espacio público: " Colectivo Arte al Ataque". In *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2012)*.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010) *Metodología de la investigación*, México : McGraw-Hill

Herrera, M. & Olaya, V. (2011). Ciudades tatuadas: Arte callejero, política y memorias visuales. *Nómadas (Col)*, (35).

Ibáñez, T. (2003). El cómo y el porqué de la psicología social. En: *Introducción a la psicología social. Psicología*. Barcelona: Editorial UOC.Pp.53-91.

Inéditos. (2015, junio 15). *Cuentos del bosque* [Archivo de video]. Recuperado de
<https://www.youtube.com/watch?v=3t2R93seOW4>

Jaramillo, J; Cañón, Ó; Arcila, P; Mendoza, Y; (2010). Comprensión del significado desde Vygotsky, Bruner y Gergen. *Diversitas: Perspectivas en Psicología*, enero-junio, 37-

49.

Klein, D. y White, J. (1996). *Family theories: An introduction*. Londres: Sage.

Klein, R. (2015). La ciudad y sus sonidos. MUSEO. *Revista del Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo*. V. 2 n° 1.

Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.

Ley Estatutaria 1622. (29, abril, 2013). Por medio de la cual se expide el estatuto de ciudadanía juvenil y se dictan otras disposiciones. Bogotá D.C.: Congreso de Colombia Diario Oficial N° 48.776 de 29 de abril de 2013. Recuperado de <http://www.colombiajoven.gov.co/atencionaljoven/Documents/estatuto-ciudadania-juvenil.pdf>

Londoño, D., Alvarado, E., Casas, J., & Roselli, D. (1993). Normas científicas, técnicas y administrativas para la investigación en salud resolución 008430. Bogotá: Ministerio de Salud.

Losada, F. (2001). El espacio vivido: Una aproximación semiótica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 271-294. Recuperado en 28 de agosto de 2016, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200015&lng=es&tlng=es.

Marín, T. (2013). Experiencias de creación colectiva y otras prácticas artísticas colaborativas en la Comunidad Valenciana (1982-2012). In *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo: ciclo de conferencias* (pp. 48-77). Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

- Marín, T., & Salóm, E. (2013). Los colectivos artísticos: microcosmos y motor del procomún de las artes. *Teknokultura. Revista De Cultura Digital Y Movimientos Sociales*, 10(1), 49-74. Disponible en, <http://teknokultura.net/index.php/tk/article/view/65>
- Martínez, E. (mayo, 2014). Configuración urbana, habitar y la apropiación del espacio. *El control del espacio y los espacios de control*. Simposio llevado a cabo en el XIII Coloquio Internacional de Geocrítica, Barcelona, España. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/coloquio2014/Emilio%20Martinez.pdf>
- Martínez, F. (2013). Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto. *Eleuthera*, 9(2), 39-58.
- Mayordomo, T., Sales, A., Satorres, E. y Meléndez, C. (2016). *Bienestar psicológico en función de la etapa de vida, el sexo y su interacción*. *Pensamiento Psicológico*, 14(2), 101-112.
- McLeod, J., & Thomson, R. (2009). *Researching social change: Qualitative approaches*. Melbourne; Sage Publications.
- Mead, G. (1934) *Mind, Self and Society: from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago : University of Chicago Press.
- Mead, G. (1993). *Espíritu, persona y sociedad*. Barcelona: Paidós.
- Medina, Á. (2014). Procesos del arte en Colombia. Tomo I (1810-1930). Bogotá: Laguna.
- Medina-Bermúdez, Y. (2015). Democratización de acciones políticas a través de las prácticas artísticas realizadas por jóvenes. *Revista Eleuthera*, 13, 46-63. DOI: 10.17151/eleu.2015.13.4.

- Morillo, O. (2016). Arte popular y crítica a la modernidad. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, enero-abril, 94-105.
- Moscovici, S. (1996). *Psicología de las minorías activas*. Barcelona : Ediciones Morata.
- Musitu, G. (1996). *Manual de psicología de la comunicación*. Valencia: Serrano Villalba.
- Navarrete, J. M. (2000). El muestreo en la investigación cualitativa. *Investigaciones sociales*, 4(5), 165-180.
- Nieto, D. (2010). La comunicación como proceso de construcción de ciudadanía y de agencia política en los colectivos juveniles. *Signo y pensamiento*, 29(57), 384-399.
- Noboa, A. (2007). *Fundamentos de la investigación cualitativa*. Santiago; Ediciones Ateneo Ayuí.
- Palacios, A. (2011). Arte y contextos de acción en el espacio público. *Revista Creatividad y Sociedad*, n°XVII, 1-19. Disponible, en:
<http://www.creatividadysociedad.com/articulos/17/6%20arte%20y%20contextos%20de%20accion.pdf>
- Páramo, P. (2013). Investigación de estudio de caso: estrategia de indagación. En P. Páramo (comp.). *La investigación en ciencias sociales: estrategias de investigación*. Bogotá: Universidad Piloto de Colombia, pp. 309-316.
- Patton, M. Q. (2002). Designing qualitative studies. *Qualitative research and evaluation methods*, 3, 230-246.
- Pons, X. (2010). La aportación a la psicología social del interaccionismo simbólico: una revisión histórica. *EduPsykhé. Revista de Psicología y Educación*, 9(1), 23-41.

Recuperado de <http://www.uv.es/lisis/xavier/aporatc.pdf>

Reguillo, R. (2003). Ciudadanías juveniles en América latina. *Última década*, 11(19), 11-30.

Rock, P. (1979) *The making of symbolic interactionism*. Totowa, NJ; Springer.

Rose, A. (1962). *Human behavior and social process: An interactionist approach*. Londres: Rutledge.

Ruiz, J. (2006). “Medellín: Fronteras de discriminación y espacios de guerra”. *Revista Electrónica La Sociología en sus Escenarios*. [En línea] Num.14 (2006): 32-38. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ceo/article/view/7172/6618> (Acceso: febrero de 2016)

Saavedra, E. A., Sánchez, N. B., Muriel, W. G., Palacios, D. M., Lurduy, J. S., & Sáez, F. A. (2016). apropiación y significación cultural y artística del espacio urbano: el caso del chorro de Quevedo en Bogotá. *Octubre, Noviembre y Diciembre 2016*, 62.

Saforcada, E., & Castellá, J. (2008). Enfoques conceptuales y técnicos en psicología comunitaria. *In Tramas sociales* (Vol. 48). Paidós.

Schmuck, Richard (1997). *Practical action research for change*. Arlington Heights, IL: IRI/Skylight Training and Publishing.

Strauss, A. L., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Stryker, S. (1964). The interactional and situational approaches. En T.H. Christensen (Ed.), *Handbook of marriage and the family*. Chicago: McNally Vázquez, A; (2016).

Aproximaciones al arte público. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, julio-diciembre, 15-27.

Stryker, S. (1980). *Symbolic interactionism: A social structural approach*. Menlo Park: Benjamin & Cummings.

Thomas, W. & Thomas, D. (1928) *The child in America: behavior problems and programs*. New York: Knopf.

Turner, R.H. (1970). *Family interaction*. Nueva York: Wiley.

Vásquez, A. (2016). Aproximaciones al arte público. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 11 (2), 15-27.

Vidal, T., & Pol, E. (2005). La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares. *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology*, 36(3), 281-298.

Vygotsky, L. (1987). *Pensamiento y lenguaje: Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Buenos Aires: La Pléyade.

Zalamea, G. (2007). *Arte y localidad modelos para desarmar*. Catedra Manuel Ancizar, II-2006. Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá. Dirección Académic Facultad de Artes.

Anexos

Anexo 1. Consentimiento informado

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA SECCIONAL ORIENTE

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

PROGRAMA DE PSICOLOGÍA

CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA LA PARTICIPACIÓN EN INVESTIGACIÓN

Título: Significados asociados a las prácticas artísticas, construidos por los integrantes de un colectivo artístico-cultural de Rionegro Antioquia.

Sinopsis de la investigación:

El presente estudio busca describir la construcción de significados asociados a las prácticas artísticas, construidos por los integrantes de un colectivo artístico-cultural de Rionegro Antioquia.

En vista de que las actividades artísticas son evidentes en las dinámicas que envuelven al municipio de Rionegro, y dado su papel en las interacciones, en la participación comunitaria, en los procesos de cambio social y en el aprovechamientos de los espacios, se hace necesario para las disciplinas de las ciencias sociales y para la psicología en este caso, estudiar entre otras, las formas en que se presentan las prácticas artísticas y culturales, la forma en que este fenómeno interactúa con la comunidad y el significado que tiene para quienes participan de tales prácticas.

Participación en la investigación:

Usted está siendo invitado a participar de este estudio por su pertenencia a un colectivo artístico-cultural del municipio de Rionegro. Si acepta hacer parte de este trabajo, podrá ser llamado para tener conversaciones individuales y/o grupales con los investigadores, en las cuales se abordarán temáticas asociadas con el propósito de esta investigación.

Su participación en esta investigación es completamente libre y voluntaria, y está en libertad de retirarse de ella en cualquier momento.

Uso de la información recogida en la investigación:

Los instrumentos utilizados para recoger y registrar la información serán la entrevista y la grabación de audio. Toda la información obtenida y los resultados de la investigación serán tratados confidencialmente y con fines académicos.

La información personal recabada durante la investigación será tratada de manera anónima. En las socializaciones de resultados y en el informe final del estudio no aparecerán los nombres de los participantes.

Riesgos y beneficios:

La investigación se considera de riesgo mínimo, en vista de que toda entrevista o diálogo que se enmarca dentro de un estudio psicosocial conlleva implícitamente la posibilidad de movilizar respuestas emocionales que afecten la estabilidad psicológica de los participantes. Los investigadores, al estar cursando los niveles superiores del pregrado en psicología, se encuentran preparados para, en caso de ser necesario, atender estas situaciones o hacer las remisiones correspondientes. La presente investigación es con fines académicos y no representa beneficios económicos, ni para los investigadores ni para los participantes. No

obstante, el hacer parte del estudio puede representar una oportunidad para que los integrantes del colectivo divulguen su quehacer y se promuevan un espacio de reconocimiento por su papel cultural en el municipio de Rionegro.

Yo, _____ una vez informado sobre los propósitos, objetivos y alcances del estudio, acepto participar en este y autorizo a los investigadores para efectuar grabaciones de audio y registro de notas escritas sobre las entrevistas que se realicen.

Hago constar que el presente documento ha sido leído y entendido por mí en su integridad.

Declaro, de manera libre y espontánea, mi decisión de participar en la investigación.

FECHA: _____

Nombre: _____ Edad _____

Estaría de acuerdo con la utilización del nombre del colectivo en el desarrollo de la investigación, sus socializaciones y sus publicaciones. Si ___ No ___

Firma

Anexo 2. Guía de entrevista

Preguntas

1. Contanos tu historia con el colectivo. (¿Cómo llegaste? ¿Qué hacés en el colectivo?
¿Qué te motivó a ser parte de este colectivo?
2. Desde tu punto de vista, ¿Cómo se consigue que el colectivo continúe desarrollando sus actividades?
3. ¿Qué ha mantenido en funcionamiento al colectivo en estos años?
4. ¿En qué consiste la interacción de ustedes con las personas que asisten a las actividades del colectivo?
5. ¿Cómo describirías tus relaciones con los demás integrantes del colectivo?
6. Para vos, ¿qué importancia tienen las actividades del colectivo?
7. ¿Qué importancia tiene la participación tuya en las actividades del colectivo?
8. ¿Hacer parte del colectivo, qué ha aportado a tu vida cotidiana?
9. ¿Qué dificultades has experimentado vos por pertenecer al colectivo?
10. A lo largo del tiempo que lleva trabajando el colectivo, ¿cuáles pensás que hayan sido momentos críticos para la ejecución de las actividades del colectivo?
11. Para vos, ¿qué diferencia a este colectivo de otros que incluso también hacen cuentería?
12. ¿Qué es para vos el arte? ¿Cómo lo definirías?

13. ¿Quisieras agregar algo?

14. ¿Cómo te pareció este encuentro?

15. En caso de requerirlo, ¿nos podríamos encontrar de nuevo para seguir conversando?