



El teatro como herramienta para el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo en los integrantes del colectivo SD Arte y Producción del municipio de Tarazá, Antioquia

Jorge Julián Quintero Rivera

Trabajo de grado presentado para optar al título de Profesional en Gestión Cultural

Asesor

Carlos Mario Martínez Mejía, Magíster (MSc) en Gestión Cultural

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Gestión Cultural
Caucasia, Antioquia, Colombia
2026



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

Cita

(Quintero Rivera, 2026)

Referencia

Estilo APA 7 (2020)

Quintero Rivera, J. J. (2026). *El teatro como herramienta para el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo en los integrantes del colectivo SD Arte y Producción del municipio de Tarazá, Antioquia* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Cauca, Colombia.



Biblioteca Seccional Bajo Cauca (Caucasia)

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Agradecimientos

Agradezco profundamente al Colectivo SD Arte y Producción y a cada una de las personas que lo integran por abrirme las puertas de su proceso creativo y permitirme tejer esta investigación a partir de sus voces y experiencias. A Cristian Michel, Yanderson y Doris, gracias por compartir con honestidad sus historias, sus búsquedas y aprendizajes.

Extiendo mi gratitud al Semillero de Investigación Cosmogonías, dirigido por la profesora Marta Valencia, por acompañar y orientar este proyecto con rigor, compromiso y una sensibilidad atenta al territorio. De igual manera, agradezco a mi asesor, Carlos Mario Martínez Mejía, por su guía, su claridad académica y su disposición constante a lo largo de todo el proceso.

Finalmente, gracias a todas las personas que, de manera directa o indirecta, aportaron a este trabajo con su apoyo, su escucha y su confianza. Este proyecto se sustenta en esos gestos compartidos.

Tabla de contenido

Resumen	8
Abstract	9
Introducción	10
1. Planteamiento del problema	11
2. Justificación.....	13
3. Objetivos	15
3.1. Objetivo general	15
3.2. Objetivos específicos.....	15
4. El colectivo SD Arte y Producción: arte, territorio y comunidad	16
4.1. Origen y consolidación del colectivo SD Arte y Producción.....	18
5. Marco teórico	29
5.1. Fundamentación teórica de los ejercicios teatrales	35
5.2. Articulación de los referentes teóricos con la práctica teatral comunitaria.....	37
6. Metodología	41
6.1. Enfoque y diseño de la investigación	41
6.2. Escenario y participantes.....	41
6.3. Técnicas e instrumentos de recolección de información.....	42
6.3.1. Entrevistas semiestructuradas	42
6.3.2. Observación participante	42
6.3.3. Revisión documental.....	42
6.4. Procedimiento.....	43
6.5. Análisis de la información.....	43
6.6. Consideraciones éticas	44
7. Resultados	45

7.1. Ejercicios teatrales para el fortalecimiento de habilidades sociales, comunicativas y creativas en SD Arte y Producción	45
7.1.1. Ejercicios para la activación corporal	45
7.1.1.1. Estiramientos y activación corporal	45
7.1.1.2. Ejercicio intencionado de activación corporal	46
7.1.2 Ejercicios de vocalización y creación de personajes	47
7.1.2.1. Vocalización y trabalenguas.....	47
7.1.2.2. Creación de personajes y caminatas expresivas	48
7.1.3 Improvisaciones con emociones y situaciones	49
7.1.3.1. Improvisaciones con emociones y situaciones.....	49
7.1.3.2. Ejercicio de “parto simbólico”	49
7.1.4 Ejercicios de espejo, coordinación grupal y estados emocionales.....	50
7.1.4.1. Ejercicios de espejo y coordinación grupal.....	50
7.1.4.2. Los cuatro estados	51
7.1.4.3. Juego de estatuas con emociones	51
7.1.5 Improvisación de conflictos cotidianos	51
7.1.5.1. Improvisación de conflictos cotidianos.....	52
7.2. Resultados de las entrevistas: desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo	52
7.2.1. Habilidad comunicativa: Cristian Michel Espinosa.....	54
7.2.2. Habilidad creativa: Yanderson Acevedo Santos.....	55
7.2.3. Trabajo en equipo: Doris Rodríguez.....	57
7.2.4. Síntesis de los resultados de las entrevistas	58
7.3. Historia personal del investigador en el proceso teatral.....	60
7.4. Síntesis de los resultados obtenidos	72
Conclusiones	75

Referencias77

Lista de figuras

Figura 1. Imágenes de las primeras presentaciones del colectivo SD Arte y Producción	22
Figura 2. Ensayo del colectivo SD Arte y Producción.....	24
Figura 3. Presentación del colectivo SD Arte y Producción	26
Figura 4. Imágenes de ejercicios de vocalización y creación de personajes.....	46
Figura 5. Imágenes de ejercicios de vocalización y creación de personajes.....	48
Figura 6. Imágenes de Improvisaciones con emociones y situaciones	50
Figura 7. Imágenes de varias presentaciones del colectivo SD Arte y producción	64

Resumen

El presente trabajo de grado tuvo como propósito analizar cómo la práctica teatral ha influido en el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas de los integrantes del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, Antioquia. Se trata de una investigación de enfoque cualitativo, desarrollada a través de la observación participante, la sistematización de experiencias y el registro etnográfico de las actividades teatrales del colectivo. El estudio se fundamenta en un marco teórico sustentado en autores como Lev Vygotsky, Jeffrey A. Kelly, Howard Gardner y Angélica Sátiro, entre otros, y comprende el teatro como un espacio de aprendizaje social, creativo y emocional que potencia el desarrollo humano y el fortalecimiento comunitario.

Los resultados evidencian que la práctica teatral ha favorecido el fortalecimiento de las habilidades comunicativas, mediante la expresión verbal, corporal y emocional; de las habilidades sociales, al promover la empatía, la cooperación y la escucha activa; y de las habilidades creativas, a través de la improvisación, la invención escénica y la creación colectiva. Asimismo, se identifica que el teatro ha contribuido a la reconstrucción del tejido social en Tarazá, al ofrecer un espacio simbólico para la reflexión, el encuentro y la elaboración de experiencias en una comunidad históricamente afectada por la violencia y las desigualdades. En conclusión, el teatro se consolida como una herramienta pedagógica, expresiva y transformadora que impulsa el desarrollo personal y social, a la vez que fortalece los procesos culturales y comunitarios del territorio.

Palabras clave: teatro, herramienta, pedagogía, Tarazá

Abstract

The present thesis aimed to analyze how theatrical practice has influenced the development of social, communicative, and creative skills among the members of the SD Arte y Producción collective in the municipality of Tarazá, Antioquia. This is a qualitative study carried out through participant observation, the systematization of experiences, and the ethnographic recording of the collective's theatrical activities. The study is based on a theoretical framework grounded in the work of authors such as Lev Vygotsky, Jeffrey A. Kelly, Howard Gardner, and Angélica Sátiro, among others, and understands theatre as a space of social, creative, and emotional learning that enhances human development and community strengthening.

The results show that theatrical practice has fostered the strengthening of communicative skills through verbal, bodily, and emotional expression; social skills, by promoting empathy, cooperation, and active listening; and creative skills, through improvisation, scenic invention, and collective creation. Likewise, it is identified that theatre has contributed to the reconstruction of the social fabric in Tarazá by offering a symbolic space for reflection, encounters, and the working through of experiences in a community historically affected by violence and inequality. In conclusion, theatre is consolidated as a pedagogical, expressive, and transformative tool that drives personal and social development, while at the same time strengthening the cultural and community processes of the territory.

Keywords: theatre, tool, pedagogy, Tarazá.

Introducción

El teatro, como disciplina artística y social, trasciende los escenarios para convertirse en una herramienta de transformación individual y colectiva. En contextos marcados por la desigualdad y la violencia, como el municipio de Tarazá, Antioquia, el acceso a las artes ha sido limitado; sin embargo, colectivos como SD Arte y Producción han demostrado que el arte escénico puede abrir horizontes, fortalecer habilidades y consolidar espacios de encuentro comunitario.

Ahora bien, el problema que motiva este trabajo radica en la falta de estudios sistemáticos que evidencien cómo la práctica teatral contribuye al desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas en jóvenes de territorios periféricos, corregimientos y zonas alejadas del casco urbano, así como en los habitantes de este. Aunque existen múltiples experiencias empíricas sobre el valor del arte en procesos comunitarios, pocas han sido documentadas con rigor académico, lo que genera un vacío en la comprensión del teatro como estrategia educativa y social.

Por consiguiente, esta investigación busca responder a la siguiente pregunta: ¿cómo ha influido la práctica teatral en el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas de los participantes del colectivo SD Arte y Producción en Tarazá, Antioquia? Asimismo, se derivan interrogantes complementarios: ¿qué ejercicios y entrenamientos teatrales han sido más significativos en este proceso?, ¿de qué manera la práctica teatral ha transformado la percepción personal y social de los integrantes?, ¿cuál ha sido el impacto del colectivo en su comunidad a través de las puestas en escena y los proyectos realizados?, ¿cómo ha incidido el teatro en mi desarrollo personal?

La justificación de este trabajo se sostiene en la necesidad de visibilizar el teatro no solo como expresión artística, sino como una herramienta pedagógica capaz de fomentar inclusión, resiliencia y cohesión social. En efecto, al sistematizar la experiencia de SD Arte y Producción, se busca aportar al campo de la gestión cultural y de la educación artística, mostrando cómo las artes escénicas pueden convertirse en motores de transformación humana y social.

De igual manera, la investigación pretende resaltar la figura del gestor cultural como mediador entre el arte y la comunidad, reconociendo que el aprendizaje se construye en el diálogo y en las prácticas colectivas. Así, este trabajo se proyecta como un aporte académico y práctico que pueda ser replicado en otros contextos culturales del país.

1. Planteamiento del problema

Esta investigación surge de una vivencia, de una historia tejida entre luces, risas y silencios compartidos dentro del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, Antioquia. No se origina desde la teoría ni desde la distancia, sino desde la experiencia cercana del teatro vivido como un espacio de transformación personal y colectiva.

Tarazá es un municipio joven, marcado históricamente por la violencia, la desigualdad social y las limitadas oportunidades educativas y culturales. Durante mucho tiempo, el arte ha sido concebido como un lujo o un pasatiempo, y no como una herramienta de cambio ni como un espacio de formación humana. Sin embargo, en medio de estas carencias surgen iniciativas como el colectivo SD Arte y Producción que, desde la autogestión y la disposición de sus integrantes, abren caminos para el arte en un territorio donde la vida cotidiana suele estar atravesada por la lógica de la supervivencia.

En este contexto, el teatro comienza a asumirse como algo más que una puesta en escena. A través de talleres, ensayos y presentaciones, se observa cómo jóvenes, niños y adultos que llegan tímidos o con poca confianza en sí mismos empiezan a expresarse, a crear, a comunicarse y a trabajar en equipo. En estos espacios se va gestando una dinámica más profunda: una forma de reconstruir vínculos, resignificar experiencias compartidas y elaborar simbólicamente algunas de las heridas del contexto.

De manera progresiva se advierte que, detrás de cada ejercicio teatral, de cada improvisación o juego de expresión, se producen transformaciones invisibles pero significativas. El teatro se configura como un laboratorio de emociones, un lugar donde la palabra se libera, donde el cuerpo encuentra sentido y donde la colectividad se fortalece. En medio de las dificultades del entorno —la violencia, la desconfianza y la falta de oportunidades—, la práctica teatral se presenta como un camino para aprender a convivir, a escuchar y a imaginar futuros posibles.

A partir de esta realidad, surge la necesidad de analizar con mayor detenimiento lo que ocurre en estos procesos. No resulta suficiente percibir que el teatro tiene un efecto positivo; es fundamental comprender cómo y por qué influye en el desarrollo de quienes participan en estas experiencias escénicas. En este marco se formula la pregunta que orienta el estudio: ¿De qué manera la práctica teatral ha influido en el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y

creativas de los participantes del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, Antioquia?

Esta pregunta no busca únicamente describir actividades o resultados, sino explorar el sentido profundo de la experiencia teatral dentro de un contexto social específico. Parte del reconocimiento de que el teatro, cuando se vive desde y con la comunidad, puede constituirse en un espacio pedagógico, emocional y simbólico que fomenta la cooperación, la empatía, la creatividad y el pensamiento crítico.

Asimismo, el problema de investigación se inscribe en el interés por comprender cómo el arte actúa como herramienta de transformación social. En Tarazá, donde las huellas del conflicto y la desigualdad continúan siendo visibles, el teatro se configura como un territorio de encuentro que permite construir confianza, fortalecer la identidad y proyectar nuevas formas de convivencia.

2. Justificación

El presente trabajo de grado se justifica por la necesidad de analizar el papel del teatro como herramienta formativa y social dentro de contextos comunitarios. En particular, se propone comprender cómo las prácticas teatrales pueden contribuir al desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo en los participantes del colectivo SD Arte y Producción, ubicado en el municipio de Tarazá, Antioquia.

El interés por este tema surge de la observación de procesos culturales que, desde el ámbito local, han permitido generar espacios de participación, reflexión y aprendizaje en comunidades con limitadas oportunidades de acceso a la formación artística. En este sentido, el teatro no solo cumple una función estética, sino también pedagógica y social, al promover la interacción, la cooperación y la expresión de las emociones en entornos colectivos.

Desde una perspectiva académica, esta investigación busca aportar a la comprensión del arte como un proceso de formación integral que incide en dimensiones cognitivas, emocionales y sociales de los sujetos. Si bien existen estudios sobre el impacto educativo y social del arte en contextos urbanos, los análisis enfocados en zonas rurales o periféricas, como el Bajo Cauca antioqueño, siguen siendo escasos. Por ello, el trabajo ofrece una mirada situada sobre la práctica teatral comunitaria, documentando experiencias locales que pueden enriquecer el campo de la gestión cultural y de la educación artística.

En el ámbito metodológico, la investigación contribuye al fortalecimiento de las prácticas de observación, análisis y sistematización de experiencias artísticas comunitarias. A través del estudio de caso del colectivo SD Arte y Producción y de algunos de sus integrantes, se identifican las dinámicas formativas y sociales que emergen de la práctica teatral, evidenciando los mecanismos mediante los cuales el arte promueve la adquisición de habilidades sociales y comunicativas en dichos participantes.

Asimismo, este trabajo de grado representa un aporte relevante para la disciplina de la gestión cultural, al articular la reflexión teórica con la práctica comunitaria. El estudio permite reconocer el papel del gestor cultural como mediador entre los procesos artísticos y el desarrollo humano, y como facilitador de espacios que fortalecen el capital cultural de las comunidades.

En síntesis, la investigación se justifica por su pertinencia académica y social: académica, al ampliar el conocimiento sobre las relaciones entre arte, educación y desarrollo humano; y social,

al visibilizar las experiencias locales de creación teatral como prácticas significativas de aprendizaje, cohesión y participación comunitaria en territorios históricamente marginados.

3. Objetivos

3.1. Objetivo general

Analizar cómo la práctica teatral ha influido en el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas de los participantes del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, Antioquia.

3.2. Objetivos específicos

- Identificar y documentar los ejercicios y entrenamientos teatrales que contribuyen al desarrollo de las habilidades comunicativas, expresivas y de trabajo en equipo de los participantes del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, Antioquia.
- Interpretar cómo la práctica teatral incide en la percepción personal y social de los integrantes del colectivo SD Arte y Producción, a partir del análisis de sus historias de vida.
- Analizar la práctica teatral como herramienta pedagógica de transformación personal y social, desde las perspectivas del actor, del gestor cultural y del investigador vinculados al colectivo SD Arte y Producción.
- Reconstruir históricamente el proceso del colectivo SD Arte y Producción, su trabajo con la comunidad, sus puestas en escena y su incidencia en el territorio de Tarazá, Antioquia.

4. El colectivo SD Arte y Producción: arte, territorio y comunidad

Hablar del colectivo SD Arte y Producción implica referirse a una historia compartida entre jóvenes, territorio y prácticas artísticas. Supone reconocer un proceso en el que la creación escénica se ha convertido en una forma de resistencia cotidiana y en una manera específica de habitar Tarazá. No se trata solo de un grupo de teatro, sino de un espacio de encuentro donde distintos actores han apostado por el arte como posibilidad de expresión, reflexión y construcción comunitaria en medio de la adversidad.

Recordar los orígenes del colectivo implica, en cierta medida, recorrer los caminos que llevaron a sus integrantes a encontrarse con el teatro como lenguaje de transformación. En un municipio como Tarazá, marcado por conflictos armados, desigualdades y limitadas oportunidades de acceso a procesos artísticos, el surgimiento de un grupo teatral comunitario representa un gesto significativo: crear, nombrar experiencias silenciadas y hacer visibles realidades que no siempre han tenido lugar en los espacios públicos. SD Arte y Producción nace justamente de ese impulso por generar alternativas simbólicas y pedagógicas en el territorio.

En la memoria cultural de Tarazá, la danza y la música popular habían ocupado durante años un lugar predominante. La llegada del teatro no sustituyó estas expresiones, pero sí las complementó, integrando la palabra, el gesto y la puesta en escena a las prácticas artísticas locales. Con el tiempo, el colectivo se fue consolidando como un espacio de formación sensible y de pensamiento crítico, donde niñas, niños, adolescentes y jóvenes encontraron en las tablas una manera distinta de comprender su entorno y de relacionarse con él.

En contextos atravesados por la violencia, el arte escénico no se limita a entretener. Los ensayos, las improvisaciones y las funciones se convierten en momentos para compartir experiencias, elaborar preguntas y tramitar emociones. En SD Arte y Producción, cada montaje se ha configurado como un lugar de encuentro humano, en el que se dialoga sobre lo que significa vivir en Tarazá, afrontar las dificultades del contexto y proyectar expectativas de futuro. Detrás de cada escena hay trayectorias personales y colectivas que encuentran, en el teatro, un modo de ser narradas.

Hablar del colectivo es, al mismo tiempo, hablar del territorio. Tarazá, como otros municipios del Bajo Cauca antioqueño, ha sido escenario de tensiones, desplazamientos y procesos de reconstrucción social. Sin embargo, también es un lugar donde se han mantenido prácticas de

solidaridad, organización comunitaria y creatividad. En ese marco, el teatro ha funcionado como un espejo y como un canal: permite a la comunidad reconocerse, interrogar su propia historia y ensayar formas alternativas de convivencia. SD Arte y Producción se ha ido configurando así como un espacio simbólico para aportar al tejido social, propiciando el encuentro entre generaciones y articulando saberes locales con lenguajes escénicos contemporáneos.

La historia del colectivo no puede entenderse como una secuencia lineal de fechas y eventos, sino como un proceso en construcción permanente, compuesto por múltiples voces y memorias. Desde sus primeras experiencias, marcadas por la curiosidad y la experimentación, hasta las etapas en que el teatro se ha articulado con procesos de gestión cultural y con la participación en convocatorias institucionales, el grupo ha mantenido una apuesta central: confiar en el arte como posibilidad de cambio y como herramienta para fortalecer la comunidad.

Más que describir exhaustivamente cada hito, este apartado busca ofrecer un marco para comprender cómo un proceso artístico local puede convertirse en una forma de resistencia simbólica y emocional. En un contexto donde la vida cotidiana suele estar atravesada por la incertidumbre, el teatro adquiere un sentido particular: se vuelve un espacio para reunirse, para pensar colectivamente y para imaginar otros escenarios posibles. En SD Arte y Producción, la práctica teatral no se reduce a una actividad estética, sino que se entiende como una forma de estar con otros, de construir vínculos y de producir sentidos compartidos.

Cada ensayo, función y taller puede leerse como parte de un archivo vivo que trasciende lo escénico. Las tablas, los zancos, las máscaras y los vestuarios son, a la vez, recursos técnicos y huellas materiales de un proceso que ha contribuido a la formación de sujetos más conscientes de su entorno y de su capacidad de incidencia. La experiencia del colectivo muestra que el arte puede surgir y consolidarse incluso en contextos complejos, cuando existen actores dispuestos a sostener procesos, a trabajar de manera colectiva y a defender espacios para la creación.

En este sentido, la trayectoria de SD Arte y Producción no solo refiere al fortalecimiento de un grupo artístico, sino también a la construcción de identidad personal y colectiva en Tarazá. El proceso creativo se entrelaza con la vida cotidiana y con las búsquedas de sentido de quienes participan en él. Reconocer esta historia permite dimensionar la importancia del teatro como práctica cultural que contribuye a la memoria, a la cohesión social y a la imaginación de futuros posibles en el territorio.

4.1. Origen y consolidación del colectivo SD Arte y Producción

El proceso que dio lugar al colectivo SD Arte y Producción se inició con la llegada de Eduardo Antonio Burgos López, artista de la ciudad de Montería, al municipio de Tarazá en el año 2012. Su intervención comenzó en la Institución Educativa Antonio Roldán Betancur, donde fue invitado a enseñar práctica teatral a estudiantes con el propósito de conformar un grupo de zanqueros y clowns¹. Durante el periodo de formación inicial en la institución educativa, Burgos López conformó un primer grupo de doce jóvenes, compuesto por cuatro zanqueros y ocho clowns. Una vez concluido el contrato institucional, y ante el interés manifestado por los jóvenes en continuar el proceso teatral, el artista decidió permanecer en el municipio y sostener el trabajo de forma autónoma. Este núcleo inicial constituyó la base del colectivo que posteriormente se consolidaría como SD Arte y Producción.

Los primeros ensayos se realizaron en un aula facilitada por la Institución Educativa Antonio Roldán Betancur, en horario nocturno (de siete a ocho de la noche). Debido a las limitaciones horarias y de espacio, el grupo comenzó a utilizar también la cancha al aire libre de la Institución Educativa Rafael Núñez. Esta dinámica se mantuvo aproximadamente durante tres años, periodo en el que el colectivo fue ampliando el número de participantes y diversificando sus actividades.

En 2014, el grupo se trasladó a una casa de segundo piso ubicada en el barrio La Bombonera del municipio de Tarazá. La disponibilidad de este espacio representó un hito importante: permitió organizar de manera más estable los ensayos, realizar reuniones internas y disponer de un lugar para el almacenamiento de vestuario, utilería y escenografía. A partir de este momento, el colectivo empezó a consolidarse como un proyecto con mayor continuidad y proyección en el municipio. De forma paralela, se inició una línea de trabajo orientada a la producción de eventos, que se convirtió en una fuente de sostenibilidad económica para el colectivo. En esta etapa, los integrantes asumieron tareas de animación y diseño de actividades recreativas para distintas celebraciones y eventos comunitarios. En este contexto surgió la primera denominación formal del grupo: Sonrisa de Dios Eventos, Recreación y Producción, nombre que reflejaba su vínculo con el entretenimiento, la recreación y la organización de eventos.

¹ El *clown* es una figura escénica vinculada al teatro físico y al arte del mimo, cuyo objetivo no se limita a provocar risa, sino que incluye la puesta en escena de la vulnerabilidad humana y la conexión emocional con el público.

Ese mismo año, el colectivo participó en el Festival Iberoamericano de Teatro en Bogotá. La experiencia permitió a sus integrantes observar el trabajo de diversos grupos teatrales con trayectorias y niveles técnicos consolidados, lo que amplió su comprensión sobre el alcance posible de la práctica teatral. Esta participación contribuyó a que el proyecto dejara de ser percibido únicamente como una actividad recreativa y empezara a asumirse como una opción de desarrollo artístico y de proyecto de vida para varios de sus integrantes.

En 2015, el colectivo tomó la decisión de constituirse legalmente como fundación, lo cual amplió sus posibilidades de gestión y visibilización ante entidades públicas y privadas, entre ellas la administración municipal de Tarazá. A partir de este proceso de formalización, el grupo adoptó el nombre Fundación Sonrisa de Dios Arte y Producción, denominación que incorporó de manera explícita el componente artístico a su identidad institucional. Esta transformación facilitó el acceso a apoyos y recursos, y permitió fortalecer acciones de carácter social y comunitario. Con la consolidación como fundación, la intervención en la comunidad se hizo más visible. Se desarrollaron actividades como proyección de cine en barrios del municipio, en articulación con juntas de acción comunal, así como charlas y acciones de carácter formativo. Los integrantes del colectivo comenzaron a desempeñar un papel más activo en el territorio, no solo como intérpretes en escena, sino también como dinamizadores de procesos culturales y comunitarios.

En este mismo periodo, el colectivo participó en el programa Antioquia Vive el Teatro con la obra *Anita, bendito sea el fruto de tu vientre*. A partir de esta participación obtuvo un incentivo destinado a fortalecer la puesta en escena y los recursos técnicos de la agrupación. Como resultado, el colectivo recibió cuatro luces PAR LED RGB, dos cabezas móviles RGB, una consola de luces, un baffle activo con trípode, un computador portátil y dos telones de 10 metros de ancho por 3 metros de largo. La adquisición de estos equipos no solo mejoró las condiciones técnicas de las presentaciones teatrales, sino que también permitió ampliar la oferta de servicios en producción de eventos, incorporando, además de fiestas infantiles, celebraciones como quince años, primeras comuniones y otros eventos que requerían recreación, sonido e iluminación.

Así, para el 2016, la fundación suscribió un contrato con un programa de prevención del abuso en niños, niñas y adolescentes. En este marco se realizó un montaje teatral orientado a sensibilizar sobre diferentes tipos de abuso y a difundir rutas de denuncia en caso de que un niño o niña estuviera siendo víctima o testigo de estas situaciones. La obra se presentó en varios barrios del municipio de Tarazá. Posteriormente, se estableció un contrato con la Secretaría de Salud, en

el cual se desarrolló la campaña “No más pólvora”. Para esta campaña se preparó un montaje en el que cuatro personajes relataban experiencias de accidentes con pólvora y, al final, mostraban en escena las quemaduras provocadas por su uso.

Este trabajo implicó un reto adicional para el colectivo, ya que varios de sus integrantes tuvieron que aprender, de manera empírica, técnicas básicas de maquillaje artístico para simular quemaduras. Mediante un proceso de prueba y error se logró un resultado satisfactorio que luego fue incorporado en otras presentaciones y se integró como un componente más de la oferta de producción de eventos. Estos contratos se mantuvieron durante aproximadamente dos años y contribuyeron tanto a la sostenibilidad económica de la fundación como a su posicionamiento institucional.

En diciembre del mismo año se estableció una alianza con el director de una emisora local adscrita a un batallón del corregimiento de Piedras. El objetivo fue visitar pesebres en los corregimientos y en barrios vulnerables del municipio, llevando obsequios, dulces y actividades recreativas. La fundación participó con zanqueros, personajes caracterizados como duendes y un Papá Noel cuyo rol era animar los espacios públicos, convocar a las familias a salir de sus casas, bailar y participar en las dinámicas propuestas. Esta estrategia se implementó durante cuatro años consecutivos. En algunas ediciones se incorporó una dinámica de concurso entre barrios, en la que el barrio mejor decorado recibía como premio un cerdo para consumo comunitario.

Estas acciones de carácter social y recreativo marcaron un precedente en la relación entre el colectivo y la comunidad. La percepción pública hacia sus integrantes se transformó progresivamente: dejaron de ser identificados únicamente como “los jóvenes de los zancos” para ser reconocidos como “los muchachos de la fundación”, lo que indicaba un mayor nivel de legitimidad y valoración en el entorno local. Para el 2017, la fundación adquirió la totalidad del inmueble en el que venía funcionando. Con ello, el primer piso se destinó a salón de ensayos y bodega, mientras que el segundo piso se organizó como área administrativa y zona de vestuarios. Este cambio permitió dejar atrás los ensayos en canchas y parques, y contar con un espacio propio y estable para la creación y la formación teatral.

Ese mismo año se dio inicio a dos proyectos teatrales. El primero fue *El tropezón de Pinocho*, un musical infantil que se trabajó durante aproximadamente tres meses, pero que finalmente fue descartado ante la invitación a participar en un festival de teatro. A partir de esta invitación se priorizó un segundo proyecto: *Papeles del infierno*, del maestro Enrique

Buenaventura, con el propósito de abordar una obra de mayor complejidad dramática que exigiera un trabajo más riguroso en la actuación. El montaje se preparó durante tres meses previos al festival en Caucasia y se presentó en dos escenarios adicionales.

En ese mismo periodo, la fundación estableció un contrato con la Casa de Justicia del municipio de Tarazá. La iniciativa, denominada “Justicia Móvil”, tenía como propósito acercar los servicios de la Casa de Justicia a los corregimientos. El colectivo asumió responsabilidades logísticas, apoyo en la organización de los eventos y atención a los funcionarios presentes. El desarrollo satisfactorio de estas actividades contribuyó a consolidar la reputación de la fundación y abrió la puerta a nuevos contratos con la administración municipal y con entidades privadas. Este proceso de colaboración se prolongó durante aproximadamente dos años.

Hacia finales de 2017 y durante 2018, el municipio de Tarazá enfrentó una nueva ola de violencia asociada a la disputa territorial entre grupos armados ilegales. Esta situación impactó de manera directa las dinámicas cotidianas de la población y, en particular, las actividades de la fundación. Los toques de queda establecidos entre las 6:00 p. m. y las 6:00 a. m. restringieron de forma significativa la realización de eventos nocturnos, como fiestas y celebraciones, lo que afectó una de las principales fuentes de ingreso del colectivo.

La reducción de los eventos nocturnos llevó a que varios integrantes se quedaran sin trabajo y dificultó el pago de los gastos asociados al mantenimiento de la sede, como arriendo y servicios públicos. Ante este escenario, el colectivo se vio en la necesidad de buscar alternativas para sostener el espacio físico, apoyándose en los contratos vigentes con instituciones públicas y privadas y ajustando sus actividades a las restricciones impuestas por el contexto de violencia.

La implementación de los toques de queda también afectó de manera significativa los procesos de ensayo. Habitualmente, estos se realizaban en horas de la tarde y se extendían hasta la noche, dado que muchos integrantes del colectivo solo disponían de ese horario para participar. Ante el incremento de la violencia y con el fin de evitar riesgos para los participantes, la dirección del colectivo decidió inicialmente pausar las actividades presenciales. Sin embargo, el grupo manifestó su interés en continuar los procesos teatrales a pesar de las dificultades, asumiendo el trabajo artístico como una forma de mantener la actividad cultural en medio de un contexto adverso.

En algunos momentos, se registraron acercamientos de integrantes de grupos armados ilegales, quienes cuestionaban la presencia de los jóvenes en la calle durante el horario del toque de queda. No obstante, estas situaciones no escalaron a confrontaciones mayores. Hacia finales de

2018, con el levantamiento de las medidas restrictivas, el contexto de seguridad mostró una leve mejoría. En ese periodo, la fundación no logró renovar la documentación necesaria para mantener esa figura jurídica, por lo que el proceso continuó bajo el nombre de SD Arte y Producción, denominación que mantiene hasta la actualidad.

Figura 1.

Imágenes de las primeras presentaciones del colectivo SD Arte y Producción



Nota. Fuente Archivo del colectivo SD Arte y Producción

A pesar de las dificultades, el colectivo retomó gradualmente sus actividades en producción de eventos y en creación teatral. A comienzos de 2019, la dirección presentó a los integrantes la idea de conformar la primera Casa Teatro del Bajo Cauca. Con este propósito se identificó un inmueble que anteriormente había funcionado como clínica y que ofrecía las condiciones básicas para el desarrollo de actividades escénicas. El espacio contaba con un salón amplio, que en el pasado había sido sala de espera, y que fue adaptado como caja negra y escenario para las funciones teatrales. Tres habitaciones adicionales se destinaron a cabina de sonido e iluminación (que también operaba como recepción), camerino y sala de reuniones. Los sábados en la tarde se programaban funciones de cine dirigidas tanto a los integrantes del colectivo como a niñas, niños y jóvenes de los barrios cercanos.

La infraestructura incluía cocina y tres baños, lo que facilitaba la permanencia prolongada en el lugar. En un pasillo alargado se instaló un espejo de gran tamaño y un sistema de iluminación adecuado, convirtiéndolo en zona de maquillaje y vestuario. Algunos elementos que se encontraban en el edificio se reutilizaron como parte de la utilería o se adaptaron a las necesidades del espacio. Un ejemplo de ello fue una antigua caja para la visualización de radiografías, que se reparó en su componente eléctrico y se transformó en un aviso luminoso para anunciar las funciones. Finalmente, se instaló un rótulo con la inscripción “Casa Teatro SD Arte y Producción”, que identificaba formalmente el proyecto.

Las primeras funciones en la Casa Teatro se realizaron con la obra *Papeles del infierno*, esta vez con un nuevo reparto de actores y actrices del colectivo. La entrada se manejó bajo la modalidad de aporte voluntario. En las jornadas de función se disponían mesas y sillas en la parte exterior de la Casa Teatro, donde se ofrecía café o aromática antes del inicio de la obra. Las funciones se programaban tres veces por semana (lunes, miércoles y viernes), mientras que en los días sin función se avanzaba en el montaje de nuevas producciones.

Al cabo de tres meses se inició el propósito central de la Casa Teatro: convertirse en un espacio de circulación y encuentro para las artes escénicas. En este marco se invitó al grupo Sala de Espera Teatro, del municipio de Sonsón (Antioquia), que presentó la obra *Se vende una mula*, centrada en la historia de una familia tradicional antioqueña que, al anunciar la venta de una mula en el periódico, genera un malentendido que lleva a varios pretendientes a su casa. La obra tuvo tres funciones y la mayor parte de los aportes voluntarios recogidos se destinó al grupo visitante.

En los días en que no hubo función, el director del grupo de Sonsón impartió un taller de teatro a los integrantes de SD Arte y Producción, propiciando un intercambio de saberes y experiencias.

Figura 2.

Ensayo del colectivo SD Arte y Producción.



Nota. Fuente Archivo personal

Un mes después, la Casa Teatro recibió a un titiritero argentino de nombre Paul, quien recorre diferentes municipios de Colombia con su espectáculo de títeres y visita periódicamente Tarazá. Durante su estancia, ofreció un taller sobre manejo y elaboración de títeres y colaboró en la atención del segundo grupo invitado a la Casa Teatro: el colectivo Saltimbanqui, que presentó la obra *Los recuerdos del purgatorio*. Estos intercambios reforzaron el carácter de la Casa Teatro como espacio de formación, creación y circulación de propuestas escénicas en el municipio.

Al igual que la obra anterior, *Los recuerdos del purgatorio* tuvo tres funciones y se acompañó de varios talleres, en esta ocasión no solo de teatro, sino también de zancos.

La Casa Teatro SD Arte y Producción fue consolidándose como un referente cultural en el municipio. La comunidad empezó a identificar el lugar como un espacio donde era posible acceder de manera periódica a funciones teatrales y otras actividades artísticas. Con el propósito de fortalecer esta percepción y posicionar la Casa Teatro como un centro de formación en artes escénicas, se abrieron semilleros de artes circenses, zancos y manejo de fuego (lanzallamas) dirigidos a niñas, niños y jóvenes de primaria y secundaria de la Institución Educativa Antonio Roldán Betancur.

Estos procesos formativos retomaron, de manera significativa, las mismas prácticas artísticas que dieron origen al colectivo en sus primeras etapas. Los semilleros tuvieron buena acogida y, en varias ocasiones, se articularon a eventos institucionales, lo que favoreció el reconocimiento del trabajo del colectivo en el ámbito escolar y comunitario. De manera paralela, continuaron los contratos con la administración pública. Entre ellos se encuentra la organización de la Primera Feria Campesina, evento en el que se brindó a los campesinos del municipio y de sus alrededores un espacio de encuentro con actividades de animación, apoyo logístico, disposición de *stands* y servicio de alimentación. La experiencia adquirida en este evento permitió que, en el mismo año, la fundación asumiera la organización de otros tres eventos de características similares. Asimismo, se suscribió un contrato para la prestación de servicios de alimentación al personal de la Registraduría y a los jurados de votación durante las elecciones de alcalde en el municipio de Tarazá. Este tipo de eventos contribuyó al sostenimiento económico del colectivo y al mantenimiento de la Casa Teatro.

En 2020, la pandemia de COVID-19 interrumpió de manera abrupta las actividades presenciales. Las medidas de aislamiento y la prohibición de aglomeraciones impidieron la realización de funciones teatrales, eventos y procesos formativos. Los semilleros se disolvieron y la disminución de ingresos generó dificultades financieras que llevaron al cierre de la Casa Teatro. La suspensión prolongada de actividades repercutió también en la continuidad del colectivo, que atravesó un periodo de inactividad y dispersión de sus integrantes.

Hacia 2022, la dirección del colectivo convocó nuevamente a antiguos integrantes y a jóvenes interesados en la práctica teatral, con el propósito de reactivar los procesos. Se realizaron convocatorias en instituciones educativas y se conformó un nuevo equipo de trabajo. Los ensayos

se retomaron en un salón facilitado por el Parque Educativo Jesús Arcángel Ramírez, lo que permitió reanudar de manera progresiva la actividad escénica. La primera creación de esta nueva etapa fue la obra *Mambrú no va a la guerra*, construida colectivamente. La pieza narra la historia de Mambrú, un niño que desea “ser un hombre” y huye de su hogar, quedándose a dormir en un callejón. Allí vive una experiencia onírica en la que se representan distintas manifestaciones de violencia a través de la danza y el performance.

Figura 3.

Presentación del colectivo SD Arte y Producción



Nota. Fuente Archivo personal

En 2023, con esta obra, el colectivo participó en la convocatoria Jóvenes por el Cambio del Ministerio de Cultura, lo que permitió realizar una gira por varios corregimientos y municipios del Bajo Cauca durante aproximadamente dos meses. Una vez finalizado el proyecto, se intentó acceder a una nueva convocatoria para desarrollar talleres de títeres y elaboración de teatrinos;

aunque la propuesta no fue seleccionada, el colectivo persistió en la búsqueda de oportunidades de fortalecimiento. En 2024, el colectivo fue seleccionado en un proyecto orientado a visibilizar grupos de arte independiente en zonas periféricas. En esta iniciativa, SD Arte y Producción asumió el rol de organizador de eventos, coordinando la participación de nueve grupos de danza independiente con distintos estilos y ritmos del municipio. Las muestras artísticas se llevaron a varios corregimientos y a algunos municipios del Bajo Cauca, ampliando el alcance territorial de la propuesta.

Finalizado el proyecto, el colectivo continuó con sus procesos formativos. Se iniciaron nuevos semilleros, esta vez centrados en la formación teatral. Al culminar el proceso, varias personas participantes se vincularon al grupo principal para el montaje de la obra *El tropezón de Pinocho*, un musical infantil en el que intervienen personajes de distintos cuentos que intentan ayudar a Pinocho, quien ha sufrido una lesión grave. Esta producción fue presentada en diversas instituciones educativas y se destacó por el cuidado en el montaje escénico y en el diseño de vestuarios, convirtiéndose en uno de los trabajos más elaborados del colectivo.

Hacia mediados de 2025, la dirección del colectivo planteó la creación del primer Festival Nacional de Teatro “Tarazá va a las Tablas”, para lo cual se abrió una convocatoria dirigida a colectivos teatrales de diferentes regiones de Colombia. La primera edición del festival contó con una participación significativa de grupos invitados y con una respuesta favorable del público local, lo que permitió posicionar a Tarazá como un punto de referencia para la circulación de propuestas teatrales en la subregión.

En este periodo, varios integrantes del colectivo, que cursaban sus últimos años de escolaridad o estudios técnicos y universitarios, se retiraron del grupo por motivos de tiempo o cambios en sus intereses personales. Ante esta situación, en 2025 se inició un nuevo proceso de formación, mediante un semillero que comenzó a funcionar desde marzo de ese año. Este proceso ha dado lugar a nuevas puestas en escena y a la incorporación de nuevos integrantes al colectivo.

El festival “Tarazá va a las Tablas” realizó una segunda edición, que mantuvo una buena acogida entre la población local y continuó consolidándose como una actividad artística relevante para el municipio. En este contexto, SD Arte y Producción ha sido reconocido por la comunidad como un actor cultural que contribuye a la dinamización de la vida artística y a la generación de espacios de encuentro en Tarazá.

A lo largo de más de una década, el colectivo SD Arte y Producción se ha configurado como un espacio sostenido de formación y práctica artística para numerosos jóvenes del municipio. Lo que inició como una iniciativa de pequeño alcance, motivada por el interés de un grupo reducido de participantes, se ha ido transformando en un proyecto cultural con presencia estable en el territorio. Cada etapa del colectivo, sus cambios de nombre, las mudanzas de sede y los procesos de reorganización interna dan cuenta de un esfuerzo continuo por sostener la actividad teatral en contextos sociales cambiantes.

La trayectoria del colectivo muestra que la práctica teatral ha contribuido a generar oportunidades de participación cultural para niños, niñas, adolescentes y jóvenes del municipio, así como a habilitar espacios de encuentro comunitario. Algunas de las personas que en su infancia participaron como espectadores o en los primeros procesos formativos hoy integran nuevos semilleros, lo que sugiere cierta continuidad generacional en torno a la experiencia teatral.

El legado del colectivo puede apreciarse tanto en la cantidad de procesos escénicos desarrollados —obras, talleres, festivales y semilleros— como en las relaciones y experiencias que estos han propiciado. Para muchos de sus integrantes, el teatro ha representado una oportunidad de explorar habilidades expresivas, fortalecer vínculos sociales y proyectar alternativas de vida en el propio municipio. Desde esta perspectiva, SD Arte y Producción se presenta como un proyecto cultural que, en medio de dificultades económicas y contextos de violencia, ha logrado sostener prácticas artísticas que aportan a la construcción de tejido social en Tarazá.

Así, podríamos decir que la historia del colectivo SD Arte y Producción permite reconocer el papel del teatro como una práctica que articula formación artística, participación comunitaria y construcción de sentido frente a las realidades del territorio. Esta trayectoria constituye el contexto empírico sobre el cual se desarrolla la presente investigación y ofrece un escenario pertinente para analizar el potencial del teatro en el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas en jóvenes de un municipio marcado por condiciones de vulnerabilidad social.

5. Marco teórico

Este trabajo de grado parte del reconocimiento del teatro como una herramienta de transformación social y desarrollo personal. En el contexto del colectivo SD Arte y Producción, en el municipio de Tarazá, el teatro se configura no solo como un espacio artístico, sino también como un entorno de formación emocional, comunicativa y social para sus participantes. A partir de esta premisa, el presente marco teórico reúne los principales referentes conceptuales que fundamentan la investigación y permiten comprender el teatro como una vía legítima para el fortalecimiento de habilidades sociales, comunicativas y creativas.

Lev Vygotsky (1979), psicólogo ruso, plantea desde la teoría sociocultural que el desarrollo humano se produce en contextos de interacción social significativa. Para el autor, el aprendizaje activa procesos internos de desarrollo que solo pueden ponerse en marcha cuando la persona interactúa con otras en su entorno y en cooperación con sus pares. Desde esta perspectiva, el conocimiento no es un proceso aislado, sino una construcción colectiva mediada por el lenguaje, la cultura y la interacción. En el trabajo teatral, este principio se hace evidente: la escena existe en el vínculo con otros y en la cooperación entre actores, directores y espectadores. La noción de Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) resulta especialmente pertinente, en tanto los participantes aprenden unos de otros y avanzan en el dominio de competencias emocionales, sociales y cognitivas que difícilmente desarrollarían de forma aislada.

Complementando esta perspectiva, Jeffrey A. Kelly (1982) desarrolló un modelo de entrenamiento en habilidades sociales que, aunque fue concebido para ámbitos clínicos, resulta aplicable a la práctica teatral. En su propuesta, procedimientos como el *role-play*, la retroalimentación inmediata, el modelamiento y la observación entre pares son centrales para el aprendizaje de conductas sociales adaptativas. El *role-play*, entendido como representación estructurada de situaciones sociales, permite ensayar habilidades como la comunicación asertiva, la empatía y la resolución de conflictos. En el contexto teatral, estas dinámicas se potencian, ya que el escenario funciona como un espacio protegido de experimentación donde los participantes pueden explorar distintos roles, emociones y formas de interacción, extrapolarlos luego a su vida cotidiana.

Desde la pedagogía creativa, Angélica Sátiro concibe el arte como un dispositivo que favorece el desarrollo del pensamiento creativo, crítico y ético. Sus propuestas de “filosofía lúdica”

y de programas como *Jugar a pensar* destacan el papel del juego, la imaginación y el diálogo como mediadores del aprendizaje y la ciudadanía creativa. En esta línea, el teatro puede entenderse como un escenario pedagógico donde se entrelazan reflexión, emoción y acción: las dinámicas de creación colectiva, la improvisación y la representación de situaciones de la vida cotidiana permiten a los participantes explorar alternativas de convivencia, identificar conflictos presentes en su contexto y ensayar respuestas basadas en el diálogo y la cooperación.

El vínculo entre teatro y transformación social puede reforzarse a partir de las aportaciones de Augusto Boal y Paulo Freire. El Teatro del Oprimido, sistematizado por Boal, se propone como un método estético orientado a visibilizar injusticias y a promover el diálogo crítico entre actores y espectadores, quienes dejan de ser receptores pasivos para convertirse en “espect-actores” capaces de intervenir en la escena y en su propia realidad. A su vez, Paulo Freire, con la *Pedagogía del oprimido* y la *Pedagogía de la autonomía*, plantea la educación como práctica de la libertad, basada en el diálogo horizontal, la problematización de la realidad y la formación de una conciencia crítica frente a las estructuras de opresión. La articulación de estas perspectivas permite comprender el teatro comunitario como un espacio de politización en sentido amplio, en el que se construyen lecturas críticas del contexto y se ensayan formas alternativas de relación social.

En el plano de la creatividad y la formación artística, los aportes de autores como Viola Spolin enriquecen la comprensión del trabajo teatral con comunidades. Spolin desarrolló los llamados *theater games*, una serie de juegos e improvisaciones que buscan liberar la espontaneidad, la atención al aquí y al ahora, la escucha y la cooperación entre los participantes. Estos recursos han demostrado ser útiles no solo para la formación actoral, sino también para procesos educativos y de intervención social, al favorecer la comunicación, la confianza grupal y la creatividad compartida. En experiencias como las del colectivo SD Arte y Producción, la incorporación de juegos teatrales y ejercicios de improvisación se traduce en procesos sistemáticos de ensayo y error, exploración y construcción colectiva de sentido, que fortalecen tanto la expresión individual como el tejido relacional del grupo.

A partir de este conjunto de referentes —la teoría sociocultural de Vygotsky, el entrenamiento en habilidades sociales de Kelly, la pedagogía creativa y lúdica de Sátiro, las propuestas de teatro y educación liberadora de Boal y Freire y el enfoque de juegos teatrales de Spolin—, el teatro se configura como una práctica compleja que articula dimensiones cognitivas, emocionales, sociales y políticas. En el contexto del colectivo SD Arte y Producción, estas

perspectivas permiten comprender cómo la experiencia teatral se convierte en un dispositivo formativo que contribuye al desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas, al tiempo que aporta a la reconstrucción del tejido social y al fortalecimiento de la participación comunitaria en un territorio marcado por la violencia y la desigualdad.

La visión sistémica de Adolfo Perinat (2010) también es fundamental para este marco. El autor plantea que el desarrollo humano está atravesado por factores sociales, familiares, culturales y personales, los cuales se entrelazan en cada experiencia vital. El teatro, entendido como espacio grupal y creativo, permite que dichos factores se potencien en la interacción. En los ensayos y presentaciones de SD Arte y Producción se generan procesos de negociación de valores, fortalecimiento identitario y aprendizaje social, donde los jóvenes encuentran un lugar de pertenencia y crecimiento integral.

Este trabajo de grado incluye un apartado específico dedicado a la exploración de ejercicios teatrales, en el que se analizan actividades como juegos de improvisación, dinámicas de expresión corporal, ejercicios de confianza y técnicas de creación de personajes. Este capítulo busca evidenciar cómo estas prácticas no solo aportan a la formación artística, sino que también funcionan como herramientas pedagógicas para el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas dentro del colectivo. A través de estos ejercicios se promueve la empatía, el trabajo en equipo, la capacidad de escucha y la resolución creativa de problemas, aspectos que consolidan al teatro como un espacio de transformación personal y comunitaria.

Sandoval Mora (2012), en *Psicología del desarrollo humano. Volumen II*, señala que la adolescencia y la adultez temprana son etapas críticas para la consolidación de la identidad, la autonomía y las habilidades sociales. El desarrollo en estas fases implica procesos de afirmación de sí mismo, búsqueda de independencia y establecimiento de relaciones significativas que configuran la personalidad adulta. Las experiencias que permiten ensayar roles y expresar emociones resultan fundamentales en este periodo (Sandoval Mora, 2012, p. 57).

La teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner (2011) amplía esta perspectiva al reconocer diversas formas de inteligencia, entre ellas la interpersonal, la intrapersonal y la corporal-cinestésica, fundamentales en el quehacer teatral. El teatro activa simultáneamente estas capacidades: el autoconocimiento emocional, la empatía hacia otros y la expresividad corporal, lo que contribuye al desarrollo integral de los participantes. En particular, la inteligencia corporal adquiere una relevancia especial en la práctica teatral, ya que implica el uso del cuerpo como medio

de comunicación, exploración y creación. A través de ejercicios de movimiento, expresión gestual y dominio del espacio, los actores y actrices desarrollan una sensibilidad distinta hacia su propio cuerpo y hacia el de los demás. Esta sensibilidad no los convierte en superiores a quienes no practican teatro, pero sí les proporciona herramientas específicas aplicables a distintos ámbitos de la vida cotidiana, desde la comunicación interpersonal hasta la resolución de conflictos.

En el caso del colectivo SD Arte y Producción, la activación de esta inteligencia se evidencia en prácticas como los ejercicios de estiramiento corporal, que no solo preparan físicamente a los participantes, sino que también fomentan la conciencia del propio cuerpo como instrumento expresivo. Los juegos teatrales, por ejemplo, aquellos que trabajan la improvisación gestual o la coordinación en grupo, fortalecen la conexión entre movimiento y emoción, desarrollando en los jóvenes la capacidad de transmitir significados sin necesidad de palabras.

El trabajo con zancos y técnicas de expresión corporal ampliada en el colectivo potencia habilidades de equilibrio, coordinación y manejo del espacio, aspectos que trascienden la práctica artística para convertirse en recursos útiles en la vida cotidiana. Estas destrezas contribuyen a que los participantes construyan mayor seguridad en sí mismos, aprendan a proyectar su presencia en diferentes escenarios sociales y fortalezcan su capacidad de interacción grupal.

La experiencia teatral en el colectivo SD Arte y Producción permite en parte, mostrar que la inteligencia corporal no solo se orienta al desempeño artístico, sino que se convierte en una estrategia pedagógica y formativa para el desarrollo de competencias sociales y comunitarias. A través de la exploración del cuerpo y el movimiento, los participantes enriquecen su expresividad y adquieren herramientas prácticas para relacionarse de manera más consciente, empática y colaborativa con los demás.

El componente creativo también resulta clave. Edward de Bono (1970), con su teoría del pensamiento lateral, plantea que la creatividad implica romper con los patrones habituales de pensamiento para generar nuevas soluciones. En el teatro, la improvisación y la exploración simbólica se convierten en ejercicios de pensamiento lateral que permiten a los jóvenes del colectivo construir narrativas alternativas frente a la violencia y la exclusión de su territorio. En la misma línea, Montoya (2010), en *Pasión por crear*, y Ander-Egg (2008) destacan que la creatividad es una necesidad vital que impulsa al ser humano a transformar su realidad. Esta perspectiva sitúa al teatro como un espacio de resistencia y creación de sentido.

Otro aspecto relevante es el trabajo en equipo. Maxwell (2002) sostiene que un grupo alcanza su máximo potencial cuando existe confianza mutua, comunicación clara y liderazgo compartido. Velázquez (2009), en el Manual de trabajo en equipo, afirma que “la cooperación se construye a partir de la responsabilidad compartida y el reconocimiento del otro” (p. 41). Estas ideas se reflejan en la práctica teatral, donde cada actor depende del colectivo para sostener la escena y el resultado escénico se define por la coordinación y la solidaridad grupal.

Desde el ámbito teatral, Augusto Boal (2001), con el Teatro del Oprimido, constituye un referente esencial. Para Boal, el teatro es un derecho cultural y una herramienta de liberación que permite a las personas reflexionar críticamente sobre su realidad y ensayar nuevas formas de acción. El autor afirma que “el teatro es un ensayo de la revolución” (Boal, 2001, p. 17), destacando su potencial transformador en contextos de exclusión. Esta propuesta adquiere especial relevancia en territorios como Tarazá, donde el teatro comunitario funciona como un recurso de empoderamiento.

Richard Schechner (2013) propone que el performance es un “ensayo para la vida”, en el cual los actores experimentan formas alternativas de actuar, sentir y relacionarse. Según el autor, “cada actuación es a la vez una exploración y una práctica de lo posible” (Schechner, 2013, p. 89). Para los jóvenes del colectivo, esta experiencia no solo fortalece sus competencias artísticas, sino que amplía sus horizontes vitales.

En relación con el concepto de performance, existen dos acepciones frecuentes: la inglesa, entendida como espectáculo o actuación, y la francesa, asociada a una corriente artística contemporánea de carácter experimental. La propuesta de Schechner trasciende ambas perspectivas, pues concibe el performance como un modelo antropológico y cultural que permite analizar la conducta humana. Para el autor, el performance es “conducta restaurada”, es decir, acciones repetidas, transmitidas y resignificadas en diversos contextos, que abarcan no solo el arte teatral, sino también rituales, juegos, deportes, manifestaciones políticas y prácticas sociales. En este sentido, el performance se entiende como una práctica presente en la vida cotidiana, en los rituales y en cualquier situación donde la acción se realiza con un sentido cultural (Schechner, 2003, p. 24). Esta concepción amplía la noción de performance más allá del escenario y la sitúa como una categoría transversal para comprender cómo las sociedades producen y transforman significados a través de actos performativos.

En el contexto colombiano, el Grupo El Grillote ha mostrado cómo el teatro comunitario puede convertirse en un mecanismo de reconstrucción identitaria y resiliencia social. Sus prácticas, basadas en la oralidad, las tradiciones populares y la participación comunitaria, refuerzan la idea del teatro como herramienta pedagógica y cultural. Investigaciones sobre este grupo señalan que su labor ha logrado “articular memorias colectivas con procesos creativos que fortalecen el sentido de pertenencia y la identidad cultural de las comunidades” (El Grillote, 2015, p. 34). Este ejemplo resulta pertinente para el colectivo SD Arte y Producción, ya que evidencia cómo el teatro puede trascender el ámbito artístico y consolidarse como un proyecto social transformador.

Por último, los aportes de Vicente Caballo (2007) sobre habilidades sociales y de Flora Davis (2002) sobre comunicación no verbal consolidan la base teórica de este trabajo. Caballo define la empatía, la asertividad y la resolución de conflictos como competencias esenciales para la vida en sociedad, mientras que Davis recuerda que “el cuerpo comunica tanto o más que las palabras” (p. 53), lo que convierte al teatro en un espacio privilegiado para el desarrollo integral de la comunicación humana.

En este sentido, estos aportes permiten comprender el teatro como una herramienta pedagógica, creativa y transformadora. En el colectivo SD Arte y Producción, cada ensayo y cada presentación no solo constituyen actos artísticos, sino también procesos de aprendizaje social y emocional que fortalecen la identidad, la cooperación y la resiliencia de sus participantes. De este modo, el marco conceptual no solo sustenta la pertinencia de la investigación, sino que visibiliza al teatro como un dispositivo pedagógico y cultural que, en territorios como Tarazá, se presenta como una alternativa legítima y necesaria para la construcción de convivencia, ciudadanía y desarrollo comunitario.

El teatro favorece la creación y fortalecimiento de habilidades sociales al promover el trabajo colaborativo, la empatía y la resolución pacífica de conflictos a través de dinámicas colectivas como la improvisación, los ensayos en grupo y la representación de situaciones cotidianas. Estas prácticas se constituyen en escenarios para ensayar conductas sociales, fortalecer la confianza en los otros y fomentar la escucha activa, aspectos esenciales en la formación ciudadana de los jóvenes.

La dimensión creativa encuentra en la práctica teatral un terreno privilegiado para el pensamiento lateral, la exploración simbólica y la innovación expresiva. Los ejercicios de role-play, las narrativas colectivas y la construcción de personajes permiten a los participantes imaginar

realidades distintas, proponer alternativas frente a la violencia y la exclusión, y transformar sus vivencias en producciones artísticas con sentido social.

Las habilidades comunicativas se fortalecen mediante el uso simultáneo del lenguaje verbal y no verbal, potenciando tanto la expresión oral como la corporal-cinestésica. En los procesos teatrales, los jóvenes aprenden a proyectar la voz, articular ideas con claridad, controlar la respiración y transmitir emociones a través del gesto y el movimiento. Estas competencias enriquecen su capacidad expresiva en escena y les proporcionan herramientas prácticas para interactuar en diferentes contextos sociales, educativos y comunitarios.

El marco conceptual y las experiencias del colectivo SD Arte y Producción muestran que el teatro, más allá de su dimensión artística, constituye un espacio formativo integral. Su aporte a la construcción de habilidades sociales, creativas y comunicativas lo consolida como una estrategia pedagógica y cultural que contribuye al desarrollo humano y a la transformación del tejido social en territorios como Tarazá, donde se requieren alternativas sólidas para el fortalecimiento de la convivencia democrática y la proyección comunitaria.

5.1. Fundamentación teórica de los ejercicios teatrales

Los ejercicios desarrollados en el colectivo SD Arte y Producción se sustentan en un conjunto de perspectivas teóricas que permiten comprender el teatro como un dispositivo formativo complejo, en el que se articulan dimensiones corporales, comunicativas, emocionales y sociales. En primer lugar, los ejercicios de activación y estiramiento corporal no se reducen a una preparación física previa a la escena. Desde la teoría sociocultural de Vygotsky (1979), el aprendizaje se concibe como un proceso que emerge en la interacción social, mediado por el lenguaje, la cultura y la acción conjunta. En este sentido, la activación corporal en grupo se configura como un espacio de coordinación, sincronía y escucha mutua, en el que los participantes regulan sus movimientos en función de los demás. Gardner (2011) refuerza esta lectura al destacar la inteligencia corporal-cinestésica como una forma específica de conocimiento, vinculada al uso del propio cuerpo para expresarse, explorar y resolver problemas. Los estiramientos, desplazamientos y ejercicios de ritmo, por tanto, no solo disponen físicamente a los actores, sino que favorecen el desarrollo de esta inteligencia en un contexto cooperativo.

Los ejercicios de vocalización y creación de personajes se apoyan en la comprensión ampliada de la comunicación. Davis (2002) plantea que la comunicación no verbal y paraverbal tiene un peso tan relevante como el contenido de las palabras. El trabajo sobre la voz, la entonación, el ritmo, el silencio y la respiración, sumado al diseño de gestos, posturas y miradas, permite a los participantes experimentar la dimensión no verbal de la interacción humana. En paralelo, Kelly (1982) subraya que el role-play y el feedback estructurado son estrategias efectivas para entrenar habilidades comunicativas que luego pueden transferirse a contextos de la vida cotidiana. La creación de personajes, sus historias y sus relaciones se convierte así en un laboratorio donde se ensayan distintas maneras de decir, escuchar y responder.

Desde el campo de las habilidades sociales, Caballo (2007) identifica la empatía, la asertividad y la resolución de conflictos como competencias centrales para la convivencia. En los ejercicios teatrales que implican asumir el lugar del otro, representar emociones diversas y negociar acciones dentro de la escena, los participantes tienen la oportunidad de reconocer estados afectivos ajenos y propios, regular sus respuestas y practicar formas respetuosas de expresión. Esto se vincula con las inteligencias intrapersonal e interpersonal descritas por Gardner (2011), que remiten a la capacidad de comprender las propias emociones y las de los demás. La escena se convierte así en un contexto protegido donde es posible explorar estas competencias sin las consecuencias directas de la vida real.

En la dimensión ética y creativa, Sático (2011) concibe el arte como un “software de pensamiento” capaz de activar procesos críticos, creativos y éticos. Los ejercicios de improvisación, construcción de personajes y elaboración de escenas simbólicas permiten a los participantes cuestionar experiencias humanas fundamentales —como la violencia, la exclusión o la injusticia— y resignificarlas a través de la ficción. Este trabajo simbólico dialoga con la propuesta de Boal (2001), para quien el teatro es un ensayo de la vida donde se problematizan realidades y se exploran alternativas de acción. Schechner (2013) añade que el performance es un “ensayo para la vida”, en cuanto ofrece un espacio seguro para experimentar nuevas formas de actuar, sentir y relacionarse. En los juegos teatrales del colectivo, estas ideas se concretan en escenas donde se ponen en juego conflictos cotidianos y se buscan soluciones mediante el diálogo, la escucha y la creatividad.

El trabajo en equipo constituye otra dimensión clave de la práctica teatral. Maxwell (2002) sostiene que la confianza mutua, la comunicación clara y el liderazgo compartido son principios

fundamentales del trabajo colaborativo. En el teatro, ninguna escena se sostiene de manera individual: la coordinación entre actores, la atención al otro y la responsabilidad compartida sobre el resultado escénico hacen visible esta interdependencia. Velázquez (2009) añade que la cooperación se construye a partir de la responsabilidad compartida y del reconocimiento del otro como interlocutor válido, aspecto que se refuerza en los ensayos, donde cada integrante debe ajustar su actuación al conjunto.

Finalmente, la improvisación y los juegos de role-play se apoyan en los aportes de Kelly (1982) y Boal (2001). El primero destaca que la práctica de conductas sociales en contextos simulados, acompañada de retroalimentación, favorece su incorporación y posterior transferencia a situaciones reales. Boal, por su parte, concibe el teatro como un espacio donde se “ensaya” la realidad para transformarla. En los ejercicios de improvisación del colectivo, los participantes exploran distintas maneras de enfrentar situaciones de conflicto, discriminación o violencia, lo que les permite ampliar su repertorio de respuestas posibles. Davis (2002) y Schechner (2013) completan esta mirada al recordar que el cuerpo comunica tanto como las palabras y que cada actuación constituye una práctica de lo posible, en la que se entrenan formas alternativas de expresión y relación.

En este sentido, estos referentes teóricos permiten sostener que los ejercicios teatrales trabajados en el colectivo SD Arte y Producción no son actividades aisladas ni meramente técnicas, sino prácticas formativas articuladas a procesos de desarrollo social, comunicativo y creativo. La fundamentación presentada ofrece el marco conceptual desde el cual se analizarán, en los capítulos siguientes, las experiencias del colectivo y su incidencia en las habilidades sociales, comunicativas y creativas de sus participantes.

5.2. Articulación de los referentes teóricos con la práctica teatral comunitaria

Los referentes teóricos trabajados en esta investigación permiten comprender con mayor claridad los procesos vividos en el colectivo SD Arte y Producción y situar la práctica teatral como una experiencia formativa compleja. En primer lugar, los planteamientos de Lev Vygotsky (1979) sobre la interacción social y la Zona de Desarrollo Próximo (ZDP) ofrecen una base sólida para interpretar el aprendizaje que se produce en el trabajo en grupo. La ZDP alude al espacio en el que una persona puede alcanzar niveles de desempeño superiores gracias al acompañamiento de otros

más experimentados. En el contexto del colectivo, la formación teatral se configura precisamente en esa lógica: los participantes avanzan en la expresión corporal, en la construcción de personajes o en la resolución de escenas a partir del apoyo, la guía y la observación mutua. El aprendizaje no se concibe como un proceso individual, sino como una construcción profundamente colectiva.

En esta misma línea, la propuesta de Jeffrey A. Kelly (1982) sobre el entrenamiento en habilidades sociales resulta especialmente pertinente. Conceptos como el *role-play* (juego de roles), la retroalimentación y la observación entre pares, inicialmente pensados para contextos clínicos o educativos formales, encuentran un correlato directo en la dinámica teatral. En los ensayos del colectivo, las escenas improvisadas permiten representar situaciones reales o hipotéticas, ensayar conductas, recibir comentarios de compañeros y directores, y ajustar las respuestas. De este modo, el teatro se convierte en un espacio de práctica social donde se refuerzan la empatía, la comunicación efectiva y la autorregulación emocional.

Las aportaciones de Angélica Sátiro (2011), al concebir el arte como un “software de pensamiento”, amplían la comprensión de la creatividad en el proceso teatral. Desde esta perspectiva, el arte no se limita a la expresión emocional, sino que se configura como una herramienta para pensar, cuestionar y proyectar alternativas. En experiencias como las del colectivo SD Arte y Producción, las escenas creadas no se reducen al entretenimiento, sino que interpelan temas como la violencia, la desigualdad o la esperanza en el territorio. La creación escénica se convierte así en un modo de elaborar críticamente la realidad y de imaginar otras formas de convivencia.

La mirada sistémica de Adolfo Perinat (2010) también resulta útil para situar el trabajo del colectivo. Su enfoque plantea que el desarrollo humano está atravesado por factores sociales, familiares, culturales y personales que interactúan de manera constante. En un grupo teatral comunitario como el estudiado, los participantes no son solo jóvenes “haciendo teatro”, sino sujetos marcados por historias familiares atravesadas por la violencia, trayectorias educativas interrumpidas y experiencias de vida en un municipio con heridas abiertas. En los ensayos, estos factores se encuentran y resignifican, y el teatro opera como un espacio de integración simbólica donde se articulan biografías individuales y condiciones estructurales del territorio.

La obra *Psicología del desarrollo humano. Volumen II* de Sandoval Mora (2012) aporta claves para comprender las etapas de adolescencia y juventud como momentos de búsqueda de identidad, autonomía y pertenencia. La práctica teatral comunitaria ofrece, en este sentido, un

escenario privilegiado para construir identidad, experimentar el liderazgo, asumir responsabilidades y elaborar errores como parte del aprendizaje. La participación sostenida en un colectivo teatral facilita el desarrollo de habilidades comunicativas y de trabajo en equipo, al exigir hablar en público, modular la voz, coordinar acciones y reconocer el papel de cada integrante en la obra.

Por otra parte, la teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner (2011) permite interpretar el teatro como un espacio donde se activan diversas dimensiones de la inteligencia: interpersonal, intrapersonal y corporal-cinestésica, entre otras. En el trabajo escénico, los participantes se enfrentan al reto de conocer sus propias emociones, leer las emociones de los demás y expresarse con el cuerpo más allá de las palabras. Este proceso contribuye al desarrollo de la conciencia de sí, de la empatía y de la expresividad corporal, con efectos que trascienden el escenario y se proyectan en la vida cotidiana.

Los aportes de Velázquez y Maxwell (2009;2002) sobre trabajo en equipo ayudan a comprender el funcionamiento del colectivo como organización cultural. Sus planteamientos respecto a la confianza mutua, la comunicación abierta, la responsabilidad compartida y el liderazgo colaborativo se reflejan en la manera como se organizan los ensayos, se distribuyen tareas y se toman decisiones sobre las obras. El ensamble escénico exige que cada persona cumpla un rol, asuma compromisos y acepte que los logros y errores son colectivos, lo que refuerza la importancia del grupo por encima del lucimiento individual.

En el terreno de la creatividad, autores como Montoya (2010) y Ander-Egg (2008) sostienen que la creación no es un lujo, sino una necesidad humana vinculada a la capacidad de transformar la realidad. En el contexto de Tarazá, atravesado por la violencia y la desigualdad, la creación teatral se convierte en una forma de resistencia simbólica: permite resignificar experiencias, narrar el territorio desde otras perspectivas y proyectar imaginarios de futuro distintos a los impuestos por la conflictividad.

Las propuestas de Augusto Boal (2001) con el Teatro del Oprimido y de Richard Schechner (2003) con la teoría del performance amplían aún más este marco de interpretación. Boal concibe el teatro como un derecho cultural y como una herramienta de liberación, en la que las personas pueden analizar críticamente su realidad y ensayar alternativas de acción. Schechner, por su parte, entiende el performance como “ensayo de la vida”, subrayando que las prácticas escénicas no se agotan en el escenario, sino que permiten experimentar formas posibles de conducta, relación y

organización social. Estos enfoques legitiman el teatro comunitario como un espacio de reflexión política, de memoria y de experimentación de otras formas de estar juntos.

La experiencia de grupos como El Grillote (2015) en Colombia, que articulan teatro comunitario, oralidad y tradiciones populares, muestra que el arte escénico puede ser una herramienta pedagógica y de reconstrucción identitaria. Este tipo de referentes permite situar el trabajo de SD Arte y Producción dentro de una corriente más amplia de experiencias latinoamericanas en las que el teatro cumple funciones de cuidado de la memoria, fortalecimiento del sentido de pertenencia y construcción colectiva de significados.

Finalmente, los planteamientos de Vicente Caballo (2007) sobre habilidades sociales y de Flora Davis (2002) sobre comunicación no verbal contribuyen a afinar la comprensión de las competencias trabajadas en el colectivo. La empatía, la asertividad y la capacidad de resolver conflictos se entrelazan con el uso del cuerpo, la postura, el gesto y la mirada como formas de comunicación. El teatro se configura así como un espacio privilegiado para el desarrollo integral de la comunicación humana, en el que se ponen en juego simultáneamente la palabra, el cuerpo y la emoción.

Así, estos referentes teóricos no solo amplían la comprensión del teatro como práctica artística, sino que permiten analizarlo como un dispositivo pedagógico, social y comunitario. Su articulación con la experiencia del colectivo SD Arte y Producción muestra que la práctica teatral puede contribuir al desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo, al tiempo que favorece procesos de construcción identitaria, participación y reconstrucción del tejido social en contextos como el municipio de Tarazá.

6. Metodología

6.1. Enfoque y diseño de la investigación

La presente investigación se desarrolló bajo un enfoque cualitativo, dado que su propósito central fue comprender, desde la experiencia situada y la subjetividad de los participantes, cómo la práctica teatral del colectivo SD Arte y Producción influye en el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo en jóvenes y adolescentes del municipio de Tarazá, Antioquia. Este enfoque permitió abordar los procesos formativos que emergen del teatro no como una actividad artística aislada, sino como una práctica educativa, comunitaria y relacional que transforma modos de percibir, expresarse y vincularse con los otros.

La metodología cualitativa se articuló con un diseño de investigación social aplicada, en tanto buscó comprender una realidad concreta para aportar herramientas y reflexiones que contribuyan al fortalecimiento de un proyecto cultural existente en el territorio. El diseño incorporó además un componente narrativo, acorde con el valor que la memoria individual y colectiva tiene dentro del trabajo teatral. A partir de relatos, vivencias personales, emociones y transformaciones expresadas por los participantes, fue posible identificar la práctica teatral como un proceso de aprendizaje experiencial, cooperativo y creativo que incide en la formación integral de los sujetos.

6.2. Escenario y participantes

El escenario de la investigación estuvo constituido por el colectivo SD Arte y Producción, ubicado en el municipio de Tarazá, Antioquia, y por sus espacios de práctica: ensayos, talleres, semilleros y presentaciones teatrales. Estos contextos permitieron observar tanto los procesos de creación escénica como las dinámicas relacionales que se desarrollan en el grupo.

Los participantes del estudio fueron tres integrantes del colectivo, seleccionados mediante un muestreo intencionado, atendiendo a la trayectoria de cada uno dentro del grupo y a su relación directa con las dimensiones analizadas. Ellos fueron: Cristian Michel Espinosa, cuyo proceso evidenció un fortalecimiento en las habilidades comunicativas; Yanderson Acevedo, quien aportó desde su experiencia de creación y exploración artística; y Doris, cuyo testimonio resultó clave para comprender el impacto del teatro en el desarrollo del trabajo en equipo. Las entrevistas realizadas a estas personas permitieron recoger relatos profundos, experiencias de transformación personal y significados atribuidos al proceso teatral.

6.3. Técnicas e instrumentos de recolección de información

Para la recolección de la información se utilizaron tres técnicas principales: entrevistas semiestructuradas, observación participante y revisión documental.

6.3.1. Entrevistas semiestructuradas

Se diseñó una guía de entrevista orientada a explorar el papel de la práctica teatral en el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo. Las entrevistas se realizaron de manera individual, en espacios tranquilos y conocidos por los participantes, y fueron registradas en audio para su posterior transcripción.

6.3.2. Observación participante

La observación participante se llevó a cabo durante ensayos, talleres y actividades regulares del colectivo. Esta técnica permitió observar de primera mano la dinámica interna del grupo, las metodologías pedagógicas empleadas, los ejercicios teatrales utilizados, las interacciones entre los participantes y los modos en que se construyen colectivamente las puestas en escena. Las observaciones se consignaron en un diario de campo, en el que se registraron descripciones, reflexiones y elementos expresivos corporales, verbales y emocionales que ampliaron la comprensión del teatro como práctica formativa.

Como parte de la observación participante, se realizaron y registraron diversos ejercicios teatrales desarrollados habitualmente en el colectivo SD Arte y Producción, entre ellos estiramientos y activaciones corporales, dinámicas de imitación y espejo, ejercicios de vocalización y creación de personajes, improvisaciones con emociones y situaciones, juegos con estados emocionales y escenas de conflictos cotidianos. Estos ejercicios fueron descritos y sistematizados en detalle, lo que permitió analizarlos posteriormente como dispositivos pedagógicos vinculados al desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas, tal como se presenta en el capítulo de resultados.

6.3.3. Revisión documental

La revisión documental incluyó materiales producidos por el colectivo a lo largo de su trayectoria: archivos fotográficos, registros audiovisuales, documentos pedagógicos y memorias de montajes teatrales. También se revisaron los documentos construidos durante la investigación, como transcripciones, ejercicios reflexivos y otros materiales escritos. Esta revisión permitió contextualizar históricamente el proceso del colectivo y contrastar la información obtenida mediante entrevistas y observación.

6.4. Procedimiento

El trabajo de campo se desarrolló en varias fases. En una primera fase se realizó el acercamiento al colectivo, la socialización de los propósitos de la investigación y la obtención del consentimiento informado de las personas participantes. Posteriormente, se llevaron a cabo las jornadas de observación participante en ensayos, talleres y actividades comunitarias del colectivo, registrando sistemáticamente las dinámicas desarrolladas.

En paralelo, se programaron y realizaron las entrevistas semiestructuradas con los tres integrantes seleccionados, las cuales fueron luego transcritas de manera literal para su análisis. Finalmente, se recopilaron y organizaron los documentos y materiales audiovisuales del colectivo, que se integraron al corpus de análisis como fuentes complementarias.

6.5. Análisis de la información

El análisis de la información se realizó mediante codificación temática, siguiendo los lineamientos de la investigación cualitativa. En primer lugar, se transcribieron y organizaron las entrevistas y los registros de observación. Posteriormente, se identificaron unidades de sentido relacionadas con las habilidades comunicativas, la creatividad, el trabajo en equipo, la pedagogía teatral y la construcción identitaria dentro del colectivo.

Estas unidades se agruparon en categorías y subcategorías analíticas que luego se articularon con el marco teórico, especialmente con autores que abordan el teatro como espacio de aprendizaje, diálogo, cooperación y construcción cultural. En esta fase resultaron relevantes los aportes de Augusto Boal y Paulo Freire sobre educación liberadora, así como las reflexiones de Hargie, Johnson y Johnson en torno a la comunicación interpersonal y el aprendizaje cooperativo, y las perspectivas de Néstor García Canclini y Raymond Williams sobre cultura, identidad y prácticas culturales.

Finalmente, se desarrolló una etapa de sistematización reflexiva en la que se interpretaron los hallazgos a la luz del contexto territorial y de la historia del colectivo SD Arte y Producción, identificando relaciones entre la práctica teatral y el desarrollo de habilidades sociales, comunicativas y creativas.

6.6. Consideraciones éticas

La investigación contempló criterios éticos fundamentales: el consentimiento informado por parte de las personas participantes; el respeto por la sensibilidad de sus relatos personales; el manejo cuidadoso de imágenes y registros audiovisuales; y el reconocimiento explícito al colectivo SD Arte y Producción por su apertura, confianza y acompañamiento durante el proceso investigativo. La información recolectada se utilizó exclusivamente con fines académicos y se garantizó la confidencialidad de los datos cuando así fue solicitado.

De esta manera, la metodología empleada permitió comprender de manera profunda cómo la práctica teatral, en el contexto particular del colectivo SD Arte y Producción, actúa como herramienta pedagógica y comunitaria que puede potenciar habilidades sociales, comunicativas y creativas, al tiempo que fortalece vínculos colectivos y sentidos de pertenencia territorial en Tarazá. El enfoque cualitativo, el diseño de investigación social aplicada y el uso combinado de entrevistas, observación participante y revisión documental hicieron posible analizar el teatro como una práctica viva que trasciende la escena y se configura como espacio de encuentro, diálogo y creación compartida.

7. Resultados

En este capítulo se presentan los resultados de la investigación, contruidos a partir de la observación participante en talleres y ensayos del colectivo SD Arte y Producción, de las entrevistas realizadas a tres de sus integrantes y de un relato autobiográfico que forma parte de la memoria del proceso. En primer lugar, se sistematizan los ejercicios teatrales trabajados de manera recurrente en el colectivo; en segundo lugar, se analizan las voces de los participantes; posteriormente, se incorpora el relato personal como insumo interpretativo; y, finalmente, se sintetizan los hallazgos en torno a las habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo.

7.1. Ejercicios teatrales para el fortalecimiento de habilidades sociales, comunicativas y creativas en SD Arte y Producción

Para efectos de esta propuesta, y en coherencia con la observación participante, se realizaron algunos talleres que permitieron obtener una lectura situada de los procesos implementados por el colectivo. A continuación, se describen algunos de los ejercicios teatrales desarrollados, con el fin de ofrecer una comprensión más precisa de las dinámicas formativas.

7.1.1. Ejercicios para la activación corporal

7.1.1.1. Estiramientos y activación corporal

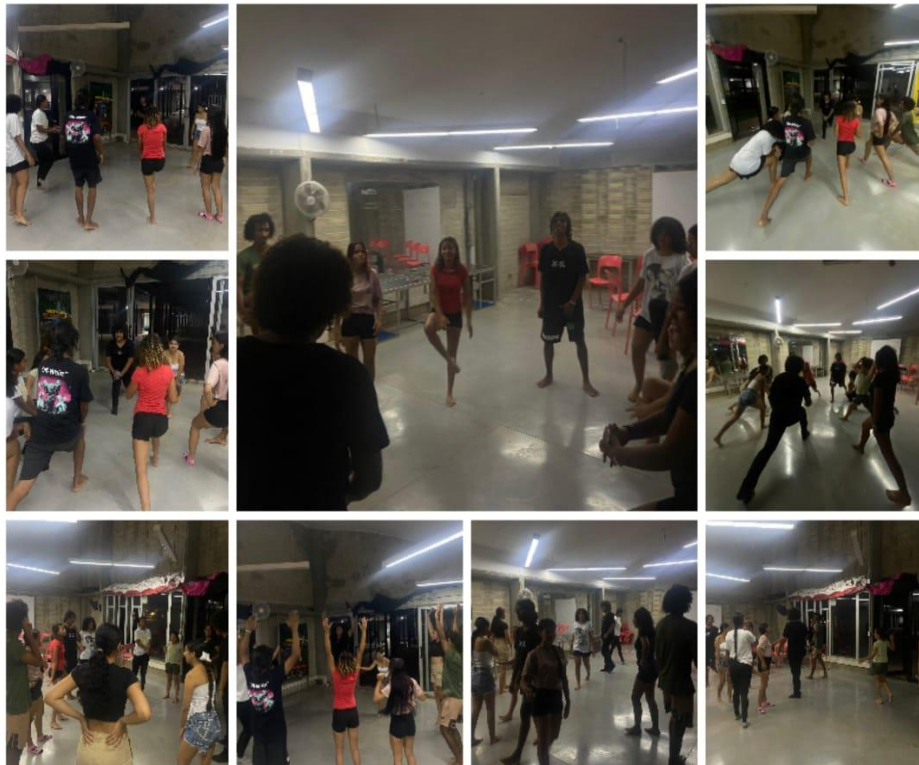
Los participantes se ubican de pie en círculo, con la espalda recta y los pies alineados con los hombros. Se inicia con estiramientos de las articulaciones superiores: se extiende el brazo derecho al frente y se ejerce presión con el brazo izquierdo durante aproximadamente 15 segundos; luego se repite el ejercicio con el brazo contrario. A continuación, se realizan movimientos de cabeza: primero, flexiones suaves de arriba hacia abajo durante unos 15 segundos; luego, inclinaciones laterales, llevando la cabeza hacia cada hombro de forma controlada. Posteriormente, los participantes elevan ambos brazos hacia arriba y se colocan en punta de pies, estirando el cuerpo como si se desperezaran. La posición se mantiene durante 10 segundos y se repite dos veces. Sin bajar las manos, se inclinan hacia el frente para intentar tocar la punta de los pies sin doblar las rodillas, sosteniendo la posición durante 10 segundos y repitiendo una vez más.

Seguidamente, se lleva una rodilla lo más cerca posible del pecho, mientras se rota el pie en círculos para movilizar la articulación del tobillo; se mantiene la postura durante 10 segundos y luego se repite con la otra pierna. Para finalizar, se sujeta el pie por detrás y se eleva a la altura de la cadera, realizando un estiramiento de cuádriceps durante 15 segundos por cada pierna.

En general, se requiere un grupo (entre 8 y 12 integrantes). A partir de esta estrategia se busca despertar la conciencia corporal, movilizar y distensionar las principales articulaciones y preparar el cuerpo para los ejercicios posteriores, con el fin de reducir el riesgo de lesiones. Asimismo, puede realizarse con acompañamiento musical para marcar el ritmo o focalizar el estiramiento en determinadas zonas del cuerpo, según el tipo de trabajo escénico que se vaya a desarrollar.

Figura 4.

Imágenes de ejercicios de vocalización y creación de personajes



Nota. Fuente Archivo personal

7.1.1.2. Ejercicio intencionado de activación corporal

Después de los estiramientos básicos, se continúa con un ejercicio más dinámico. Los participantes se ubican nuevamente en círculo (o conservan el círculo anterior). La persona que

coordina el ejercicio —el director o algún integrante designado— propone un animal, y el grupo debe imitar sus características: forma de desplazarse, postura, ritmo de movimiento y sonidos que produce. La cantidad y tipo de animales queda a criterio de quien dirige el ejercicio. Se puede trabajar con animales que implican diferentes niveles de energía (lentos, rápidos, pesados, ligeros), lo que favorece la exploración de registros corporales diversos. El ejercicio puede reiterarse cambiando de coordinador para fomentar la participación y el liderazgo rotativo.

Esta actividad se realiza con un grupo (entre 8 y 12 integrantes). Su objetivo es realizar una activación corporal más consciente, orientada a la imitación y posterior representación, explorando la relación entre cuerpo, energía, ritmo y carácter del personaje. Se puede acompañar con música, incorporar consignas emocionales (por ejemplo, “el animal está alegre, asustado, cansado”) o trabajar la dinámica de “espejo”, en la que una persona lidera el movimiento y las demás lo reproducen en simultáneo.

7.1.2 Ejercicios de vocalización y creación de personajes

7.1.2.1. Vocalización y trabalenguas

Las y los actores realizan ejercicios de vocalización a partir de trabalenguas y frases breves. Se exploran diferentes registros de voz (grave, medio y agudo) y se repiten las mismas frases con distintas intenciones emocionales: miedo, alegría, vergüenza, orgullo, entre otras. El ejercicio puede incluir la repetición de palabras o frases mientras los participantes sostienen un lápiz entre los dientes, con el fin de trabajar la dicción y la articulación. Una vez retirado el lápiz, se repiten las frases con mayor claridad y proyección. Puede realizarse de forma individual o colectiva.

Este ejercicio busca, mejorar la dicción, la proyección y la expresividad vocal, así como desarrollar la capacidad de modular la voz para otorgar identidad y matices a los personajes. Para el desarrollo de este ejercicio se pueden incorporar acentos regionales (paisa, costeño, pastuso, entre otros), entonaciones caricaturescas o cambios bruscos de ritmo y volumen, según la intención dramática que se quiera explorar.

Figura 5.*Imágenes de ejercicios de vocalización y creación de personajes*

Nota. Fuente Archivo personal

7.1.2.2. Creación de personajes y caminatas expresivas

Los participantes se desplazan libremente por el espacio escénico, variando la forma de caminar según distintos puntos de enfoque corporal: mirada alta, baja, al frente o hacia adentro. La persona que coordina el ejercicio (director o tallerista) indica los cambios mediante aplausos u otra señal sonora. En determinados momentos se da una consigna verbal o una palabra detonante y los participantes se “congelan” en una postura que represente una emoción específica (alegría, miedo, rabia, tristeza, sorpresa, etc.). Con un nuevo aplauso, la escena se reactiva y el desplazamiento continúa, permitiendo que el cuerpo se convierta en el primer vehículo de construcción del personaje. Para el desarrollo de esta actividad, se requiere un grupo (15 personas o más).

En este sentido, esta actividad busca explorar la expresividad corporal, el reconocimiento y la representación de emociones, así como la empatía al observar y comprender las posturas de los

otros. Para esto, se pueden realizar improvisaciones silenciosas en las que cada participante entra al espacio “siendo” el personaje, sin hablar, solo a partir del cuerpo. También se puede solicitar que el personaje interactúe brevemente con otros personajes antes de “congelarse”.

7.1.3 Improvisaciones con emociones y situaciones

7.1.3.1. Improvisaciones con emociones y situaciones

Se proponen escenas improvisadas a partir de premisas abiertas, por ejemplo: “¿Qué ocurre si Pinocho se pierde del taller?”, “¿qué pasa si un personaje siente culpa o miedo sin palabras?”. Los actores deben responder desde el presente de la escena, evitando repetir ideas que ya hayan expresado sus compañeros. La guía se centra en la construcción colectiva de la situación, la coherencia de las acciones y la expresividad emocional. Para esta actividad se debe disponer de grupos de 2 a 4 personas.

Esta propuesta, busca fomentar la escucha activa, la creatividad y la resolución de conflictos en el marco de la dinámica teatral, promoviendo la capacidad de reaccionar de manera flexible ante situaciones imprevistas. Asimismo, se pueden dar variaciones con frases sueltas que deben integrarse a la escena, con emociones asignadas previamente a cada actor o con énfasis en la exageración corporal para explorar registros expresivos amplificados.

7.1.3.2. Ejercicio de “parto simbólico”

Los participantes representan físicamente distintas etapas de un proceso vital (gestación, nacimiento, crecimiento), utilizando todo el cuerpo como recurso expresivo. La persona que dirige el ejercicio indica los momentos de transición entre etapas, y cada participante decide cómo expresarlas corporalmente, explorando cambios de energía, postura, movimiento y ritmo. Para esta actividad se requiere de un grupo (10 personas o más). Asimismo, esta estrategia busca desarrollar la entrega emocional y corporal, así como la capacidad de simbolizar procesos vitales a través del movimiento y la acción escénica. De igual manera, esto se puede abordar a partir de otras transiciones vitales, como muerte, cambio o transformación, o trabajar en pequeños grupos que construyan secuencias colectivas alrededor de un mismo proceso simbólico.

Figura 6.*Imágenes de Improvisaciones con emociones y situaciones*

Nota. Fuente Archivo personal

7.1.4 Ejercicios de espejo, coordinación grupal y estados emocionales

7.1.4.1. Ejercicios de espejo y coordinación grupal

Este ejercicio se realiza en parejas, una persona guía y la otra imita sus movimientos como si fuera su reflejo en un espejo. Se exploran acciones cotidianas, cambios de velocidad, direcciones, niveles (alto, medio, bajo) y, en algunos casos, expresiones faciales exageradas. En etapas más avanzadas, se incorporan sonidos o breves vocalizaciones. Este ejercicio. Busca potenciar la escucha corporal, la coordinación y la sincronización grupal, así como la atención al detalle en los gestos y movimientos del otro. De igual manera, para su desarrollo se pueden incorporar ritmos, palabras o consignas emocionales; realizar el ejercicio sin definir previamente quién guía y quién sigue, para favorecer el liderazgo compartido.

7.1.4.2. Los cuatro estados

Este ejercicio se realiza en el suelo se delimitan cuatro espacios (reales o imaginarios). Cada uno representa un estado o situación diferente: Desierto con calor extremo; Frío intenso, similar al del Polo Norte; Alegría muy intensa; Tristeza profunda.

Los participantes se desplazan entre los cuatro espacios y, al entrar en cada uno, adaptan su cuerpo, sus gestos, su tono de voz y sus palabras al estado correspondiente. Los cambios se realizan de forma libre o siguiendo señales del coordinador (aplausos, conteos, palabras clave). Este ejercicio tiene como objetivo, estimular la capacidad de adaptación emocional, el control corporal y la flexibilidad expresiva. El ejercicio favorece el reconocimiento y la representación de emociones y contextos intensos, así como el desarrollo de habilidades vinculadas a la empatía y a la regulación emocional. Este ejercicio se puede trabajar con música que refuerce cada estado, incluir improvisaciones con diálogo dentro de cada espacio o realizar transiciones rápidas entre estados para entrenar la agilidad mental y corporal.

7.1.4.3. Juego de estatuas con emociones

Los actores caminan por el espacio siguiendo un ritmo marcado por aplausos o por música. Cuando se escucha un aplauso o la música se detiene, deben congelarse en una “estatua” que represente una emoción determinada (rabia, sorpresa, miedo, ternura, orgullo, entre otras). El resto del grupo observa y trata de identificar qué emoción representa cada estatua. Este ejercicio se puede realizar con todo el grupo, con uno o varios participantes representando mientras los demás observan. De igual manera, este busca favorecer el reconocimiento y la representación clara de emociones básicas a través de la postura y el gesto, así como desarrollar la capacidad de observación e interpretación emocional. Para su realización se puede trabajar en parejas o tríos para construir esculturas conjuntas; representar relaciones emocionales (por ejemplo, tristeza y consuelo, miedo y protección) o incorporar pequeñas secuencias de movimiento antes de congelarse.

7.1.5 Improvisación de conflictos cotidianos

7.1.5.1. Improvisación de conflictos cotidianos

En parejas o tríos, los actores improvisan escenas inspiradas en situaciones de la vida diaria donde aparece un conflicto: discusiones entre amigos, un malentendido en el aula, una fila de supermercado, entre otras. Se pide a los participantes que representen tres formas de abordar el conflicto: una respuesta agresiva, una pasiva y una asertiva. Esta actividad se puede realizar con grupos pequeños (2 o 3 actores) mientras el resto del grupo observa y, posteriormente, ofrece retroalimentación. A partir de esta, se busca promover el desarrollo de la asertividad y la capacidad de resolución de problemas en un entorno controlado. El ejercicio permite ensayar distintas formas de comunicación, contrastar sus efectos en la escena y reflexionar sobre sus posibles implicaciones en contextos reales.

Para esta actividad, como posible variación se puede incorporar “cartas de emoción” al azar que cada actor debe integrar en la escena (por ejemplo, uno actúa con miedo, otro con alegría, otro con vergüenza); modificar el contexto del conflicto (familiar, escolar, comunitario) o invertir los roles de quienes ejercen y reciben la conducta agresiva, pasiva o asertiva.

Realizando esta compilación de las actividades teatrales desarrolladas en el colectivo SD Arte y Producción se llega a un análisis de que estas no se reducen a juegos escénicos, sino que se configuran como prácticas con intención formativa. Cada ejercicio está orientado a trabajar aspectos específicos: la conciencia corporal, la comunicación verbal y no verbal, la creatividad, la colaboración y el reconocimiento de las propias emociones y las de los demás.

En este orden de ideas, estos dispositivos contribuyen al desarrollo de habilidades comunicativas, sociales y creativas en las personas participantes, al tiempo que fortalecen ciertas formas de pertenencia e identidad comunitaria. Si bien el teatro no es el único factor que incide en estos procesos, la experiencia del colectivo sugiere que la práctica teatral, sostenida en el tiempo, ofrece un espacio significativo para explorar nuevas maneras de expresarse, relacionarse y comprender la realidad en un municipio como Tarazá, históricamente atravesado por situaciones de desigualdad y violencia.

7.2. Resultados de las entrevistas: desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo

En una investigación que comprende el arte como herramienta de transformación social, las experiencias de quienes participan en los procesos resultan fundamentales para comprender el

alcance formativo de la práctica teatral. Más allá de los marcos teóricos y de los datos sistematizados, se encuentran trayectorias personales marcadas por ensayos, vínculos, tensiones y aprendizajes cotidianos. Este apartado recoge algunos de esos recorridos, entendidos como huellas que permiten observar el impacto del teatro en la vida de integrantes del colectivo SD Arte y Producción.

El foco se centró en los procesos de tres participantes del colectivo: Cristian Michel Mazo Espinoza, Yanderson Acevedo y Doris. Sus experiencias permiten aproximarse a la manera en que el arte escénico contribuye al desarrollo personal y social. Cada uno de ellos se vincula de forma particular con una dimensión del aprendizaje teatral trabajada en esta investigación: las habilidades comunicativas, la creatividad y el trabajo en equipo. A través de sus testimonios se observa cómo estas capacidades se manifiestan no solo en el escenario, sino también en contextos cotidianos, escolares, laborales y comunitarios.

En el caso de SD Arte y Producción, el teatro se configura como un espacio de encuentro y construcción colectiva, más que como una disciplina artística aislada. El proceso formativo se constituye en un laboratorio social en el que los participantes aprenden a expresarse con el cuerpo y la voz, a escuchar a los otros y a construir acuerdos desde la diferencia. El escenario deja de ser únicamente un lugar de representación para convertirse en una extensión de la vida cotidiana, donde se ensayan formas de relación, se reelaboran experiencias y se exploran nuevas maneras de estar con los demás.

Las entrevistas presentadas a continuación se realizaron desde un enfoque reflexivo y narrativo, procurando conservar la voz de los participantes y la coherencia de sus relatos. El propósito no es idealizar sus experiencias, sino reconocerlas en su complejidad, incluyendo logros, dificultades, contradicciones y momentos de cambio. Cada testimonio se entiende como un insumo para comprender cómo la práctica teatral se articula con procesos de comunicación, creatividad y colaboración en el contexto del colectivo.

En este sentido, el análisis que se desarrolla no pretende ofrecer conclusiones definitivas, sino abrir un espacio de lectura que permita poner en diálogo estas experiencias con los referentes teóricos que sustentan la investigación. Se busca comprender de qué manera la práctica teatral contribuye al desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo, y cómo estos aprendizajes se acompañan de significados emocionales y simbólicos para quienes los viven.

Las trayectorias de Cristian, Yanderson y Doris muestran procesos de cambio que pueden leerse en clave de desarrollo personal y relacional: la transición desde la timidez hacia una expresión más segura; el paso del aprendizaje de técnicas teatrales a la creación de propuestas propias; y el tránsito desde relaciones marcadas por la confrontación hacia formas más colaborativas de trabajo en grupo. Estos recorridos permiten situar al colectivo SD Arte y Producción como un espacio en el que la práctica teatral se vincula con la construcción de habilidades y disposiciones que resultan relevantes para la convivencia y la participación en el municipio de Tarazá.

7.2.1. Habilidad comunicativa: Cristian Michel Espinosa

A partir de la entrevista realizada a Cristian Michel Espinosa se identifica un proceso de cambio asociado principalmente al desarrollo de habilidades comunicativas, tanto verbales como corporales. Él mismo se describe como una persona tímida y “muy poco expresiva”, y reconoce que su participación en el colectivo SD Arte y Producción ha incidido en esta característica:

Eh, de una forma muy buena, ya que siempre he sido un chico muy tímido y muy poco expresivo. Entonces, en estos largos tiempos, o en estos largos años que he estado dentro de la formación, me han enseñado varios métodos o técnicas para poder desenvolverme más y demostrar mejor mis sentimientos. (Cristian Michel Espinoza, 2025)

Su relato muestra que el teatro ha funcionado como un espacio de entrenamiento para la expresión de emociones y la gestión del temor a la exposición pública. En el ámbito escolar, Cristian señala un cambio concreto en su manera de enfrentar las exposiciones, que pasaron de generar angustia a convertirse en una actividad manejable e incluso agradable:

Sí. Por ejemplo, yo en el colegio, como ya saben acá, soy una persona muy tímida. Entonces, en el momento de exponer una tarea se me dificultaba mucho, pero en el transcurso de estar en el teatro se me fue haciendo algo más fácil, hasta el punto de ser entretenido y divertido realizar esas exposiciones. (Cristian Michel Espinoza, 2025)

Este testimonio permite observar cómo las prácticas teatrales contribuyeron a disminuir el miedo escénico y a fortalecer recursos expresivos que luego se trasladaron a otros contextos. La comunicación se amplió no solo como habilidad técnica, sino como disposición para interactuar con distintos públicos y asumir la palabra en espacios formales. En el ámbito laboral, Cristian

también identifica impactos de la formación teatral en la manera de afrontar desacuerdos y conflictos con sus compañeros:

Sí. Por ejemplo, en ámbitos laborales, cuando estoy en una discusión con un compañero porque hicimos mal un trabajo, el teatro me ha ayudado a confrontar estas situaciones, desenvolverme en ellas, tratar adecuadamente a mi compañero y llegar a una solución acorde. (Cristian Michel Espinoza, 2025)

Aquí la habilidad comunicativa aparece vinculada a la regulación emocional y a la búsqueda de soluciones dialogadas, aspectos que desbordan la escena e inciden en la convivencia cotidiana. El teatro es referido como un contexto en el que se aprenden formas de confrontar situaciones difíciles sin recurrir a la agresión, lo que sugiere un vínculo entre el trabajo escénico y la construcción de habilidades para la resolución de conflictos.

En su conjunto, el relato de Cristian Espinosa indica que las habilidades comunicativas trabajadas en el colectivo no se reducen al dominio de la voz o la dicción, sino que incluyen la expresión corporal, la escucha activa y la capacidad de considerar la perspectiva de otros. La experiencia en SD Arte y Producción le ha permitido reconocer su cuerpo como medio de expresión, modificar su postura frente a la exposición pública y utilizar la comunicación como recurso para relacionarse de manera más segura y respetuosa en contextos escolares, laborales y comunitarios. Desde esta perspectiva, su trayectoria constituye un ejemplo de cómo la participación sostenida en procesos teatrales puede contribuir al fortalecimiento de la expresión verbal y corporal, así como al desarrollo de competencias comunicativas relevantes para la vida cotidiana.

7.2.2. Habilidad creativa: Yanderson Acevedo Santos

El testimonio de Yanderson Acevedo Santos permite analizar el papel de la práctica teatral en el desarrollo de habilidades creativas y en la configuración de un proyecto personal vinculado al arte. Con más de seis años de participación en el colectivo SD Arte y Producción, su experiencia no se limita a la de un participante en formación, sino que incluye también la asunción gradual de responsabilidades de creación, coordinación y enseñanza.

Al ser consultado sobre la influencia del teatro en su creatividad, Acevedo (2025) afirma que esta “se potenció en un 100%”, y explica que los talleres e inducciones teatrales le brindaron “la capacidad o la libertad de poder pensar fuera de lo ordinario, fuera de lo común”. A partir de estas experiencias, describe procesos de exploración estética como la combinación de ritmos, la

experimentación con vestuarios y la búsqueda de propuestas escénicas originales que, además de resultar novedosas, mantuvieran claridad respecto al mensaje que se quería transmitir en escena.

Su relato evidencia que la creatividad trabajada en el colectivo no se restringió a la generación de ideas, sino que implicó la capacidad de articular recursos diversos (música, vestuario, movimiento) y de tomar decisiones sobre la coherencia y el sentido de la puesta en escena. El teatro se constituyó así en un espacio de ensayo y error donde fue posible experimentar, ajustar y reformular propuestas, entendiendo la equivocación como parte del proceso creativo.

En relación con la vida cotidiana, Acevedo (2025) señala que la práctica teatral ha incidido en su manera de afrontar problemas, destacando que ahora tiende a buscar soluciones con mayor rapidez o, en su defecto, alternativas para “mitigar el daño”. Esta apreciación sugiere una transferencia de las habilidades trabajadas en el escenario —particularmente la improvisación y la toma de decisiones en situaciones cambiantes— a otros ámbitos de su experiencia, reforzando una actitud de búsqueda de alternativas frente a las dificultades.

El espacio del colectivo también fue descrito como un entorno que ofrecía condiciones materiales y simbólicas para el ejercicio de la creatividad: disponían de una sala de ensayos, equipos digitales para investigar sobre los temas de trabajo y materiales de consulta como libros y documentos. Estas condiciones favorecieron la elaboración de propuestas artísticas propias y el desarrollo de criterios para seleccionar, combinar y adaptar referentes externos a la realidad del grupo y del territorio.

Otro elemento relevante en la trayectoria de Acevedo (2025) es la articulación entre creatividad y liderazgo. Su participación en labores de logística y dirección artística le exigió coordinar luces, escenografía, coreografías y organización de eventos. En este proceso, reconoce que enfrentó tensiones y desacuerdos con algunos compañeros, lo que lo llevó a replantear sus formas de dirigir, pasando de una lógica más impositiva a una búsqueda de persuasión y construcción colectiva de objetivos. Esta reflexión muestra una comprensión de la creatividad no solo como producción de ideas novedosas, sino como capacidad para gestionar procesos colaborativos y conducirlos hacia una propuesta compartida.

Asimismo, su testimonio pone en evidencia la relación entre creatividad y proyecto de vida. La experiencia en SD Arte y Producción fue un antecedente para la creación de su propia academia artística, en la que busca replicar y adaptar aprendizajes obtenidos en el colectivo. Señala que parte de su trabajo actual consiste en reconocer “qué errores cometí allá que no puedo repetir acá”, lo

que indica un proceso de reelaboración crítica de la experiencia y de traducción de los aprendizajes escénicos a un contexto de emprendimiento cultural.

Finalmente, Acevedo vincula la creatividad trabajada en el colectivo con una reflexión más amplia sobre el lugar del arte en su municipio. Reconoce la existencia de prejuicios y limitaciones frente a la actividad artística, pero considera que procesos como los del colectivo contribuyen a cambiar estas percepciones y a “culturizar” progresivamente a la población, mostrando el arte como una opción legítima de desarrollo personal y profesional. Desde esta perspectiva, su trayectoria ilustra cómo la práctica teatral puede favorecer no solo el desarrollo de habilidades creativas individuales, sino también la disposición a generar y sostener proyectos culturales con incidencia comunitaria.

7.2.3. Trabajo en equipo: Doris Rodríguez

El relato de Doris Rodríguez pone de manifiesto un proceso de transformación vinculado, principalmente, al trabajo en equipo y a la convivencia con otros. Desde el inicio de la entrevista, ella señala que su participación en el colectivo SD Arte y Producción estuvo atravesada por dificultades para colaborar y por una tendencia a actuar de manera individual:

La describiría de una mejor manera, porque, por ejemplo, a mí no me gusta trabajar en equipo, nunca me ha gustado. Pero desde que volví a entrar, intento asociarme con mis compañeros, aunque no me guste, porque es muy importante trabajar en equipo. Cuando uno trabaja solo, es algo aburrido y los compañeros se pueden sentir raros, pensando que uno tiene rabia o algo así. (Rodríguez, 2025)

Su testimonio muestra que el teatro se convirtió en un contexto donde la colaboración dejó de ser una elección secundaria para volverse una condición necesaria del trabajo escénico. La escena, al requerir coordinación, apoyo mutuo y presencia simultánea de varios actores, generó situaciones en las que la resistencia inicial al trabajo en equipo tuvo que ser revisada. Doris también reconoce la existencia de conflictos y dificultades en su manera de relacionarse con los demás:

Sí, he tenido muchos desafíos porque soy muy ‘pelona’. Por ejemplo, cuando llegaba una compañera nueva y no me gustaban sus opiniones, los insultaba y todo eso. Pero aprendí que no debo insultar a todo el mundo y que tengo que respetar las opiniones, por feas que me parezcan. Lo resolví pidiendo disculpas, aunque no me gusta hacerlo, pero sé que fue un error mío. (Rodríguez, 2025)

En este fragmento se observa un proceso de toma de conciencia sobre el impacto de sus acciones en el grupo y sobre la necesidad de regular sus respuestas ante el desacuerdo. La práctica teatral, al exigir continuidad en los procesos y corresponsabilidad en los resultados, favoreció que Doris identificara las consecuencias de sus reacciones impulsivas y ensayara otras formas de tramitar los conflictos, como el pedido de disculpas y el reconocimiento del error. Cuando se le pregunta por el aprendizaje que le dejó el trabajo en equipo, Doris lo sintetiza de la siguiente manera: “Me ha dejado una enseñanza muy importante: cuando uno trabaja en equipo, es como actuar en familia. Es querernos todos y actuar de una mejor manera.”

Esta comparación con la familia da cuenta de la manera en que ella percibe la relación entre los miembros del colectivo: un grupo que, sin ser familia biológica, opera como una red de apoyo y proximidad afectiva. En la entrevista, Doris destaca que, aunque los integrantes del colectivo no comparten lazos de parentesco, “se ven como si lo fueran: todos unidos, sin desigualdad por ninguno”, lo que indica la construcción de vínculos basados en la colaboración y el reconocimiento mutuo.

Su experiencia también evidencia aprendizajes en el plano creativo y técnico que se relacionan con el trabajo en equipo. Doris relata que antes le resultaba difícil improvisar cuando olvidaba el guion, mientras que ahora es capaz de resolver la escena sin interrumpir la historia, confiando en que sus compañeros la sostendrán. Esta capacidad de improvisar en grupo supone no solo habilidades técnicas, sino también confianza en los otros y disposición a asumir conjuntamente la responsabilidad de la obra.

De esta manera, el caso de Doris permite observar cómo el trabajo en equipo, inicialmente percibido como una imposición incómoda, se transforma en una experiencia valorada y comprendida como necesaria para la creación escénica y la convivencia. Su proceso muestra avances en aspectos como la regulación de la agresividad verbal, el respeto por las opiniones ajenas, la aceptación de la diversidad de criterios y la construcción de vínculos de apoyo dentro del colectivo. Desde esta perspectiva, la práctica teatral aparece como un espacio donde se ejercitan y reconfiguran habilidades sociales asociadas a la empatía, la cooperación y la resolución de conflictos, con proyecciones tanto en el ámbito artístico como en la vida cotidiana.

7.2.4. Síntesis de los resultados de las entrevistas

El análisis conjunto de las trayectorias de Cristian Espinosa, Yanderson Acevedo y Doris Rodríguez permite reconocer la práctica teatral en el colectivo SD Arte y Producción como un espacio significativo para el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo. Aunque cada experiencia conserva rasgos singulares, en los tres casos se observan procesos de cambio que se relacionan con la manera de expresarse, de crear y de convivir con otros.

En el caso de Cristian Espinosa, el teatro se vincula de manera directa con el tránsito desde la timidez hacia una expresión más segura y consciente. Su proceso pone de relieve que comunicar no implica únicamente hablar en público, sino también asumir la propia presencia, reconocer el cuerpo como medio de expresión y utilizar la palabra como herramienta para el diálogo y la resolución de conflictos. La experiencia de Yanderson Acevedo, por su parte, muestra cómo la creación escénica se convierte en un territorio para la experimentación, la combinación de recursos y la elaboración de propuestas originales, articulando creatividad con liderazgo y construcción de proyectos culturales. En la trayectoria de Doris Rodríguez, finalmente, se evidencia un movimiento desde la confrontación hacia formas más colaborativas de relación, lo que permite comprender el trabajo en equipo como una disposición a compartir responsabilidades, escuchar y negociar.

Las entrevistas también evidencian que los aprendizajes adquiridos en el espacio teatral no permanecen aislados del resto de la vida de los participantes. Espinosa describe cambios en su desempeño escolar y en su manera de relacionarse en contextos laborales; Acevedo traslada sus experiencias al ámbito de la formación artística y del emprendimiento cultural; y Rodríguez identifica transformaciones en su conducta en el hogar, en la escuela y en otros espacios de interacción. En este sentido, las habilidades desarrolladas en el escenario —como la capacidad de hablar en público, improvisar, coordinar acciones y resolver desacuerdos— se trasladan a contextos escolares, familiares y comunitarios.

Desde una perspectiva más amplia, los relatos permiten situar al teatro como una práctica que contribuye a la reconstrucción de vínculos sociales en un municipio como Tarazá, marcado por experiencias de violencia y desigualdad. En sus testimonios, los tres participantes coinciden en reconocer al colectivo SD Arte y Producción como un espacio de pertenencia y encuentro, donde se construyen lazos de apoyo y se generan referentes simbólicos para otros niños, niñas y jóvenes del territorio. El reconocimiento por parte de la comunidad, las invitaciones a presentaciones y la presencia de público en los eventos del colectivo son percibidos como signos de una resignificación progresiva del lugar del arte en la vida local.

Los resultados derivados de las entrevistas sugieren que el teatro, en este contexto, puede entenderse como una “escuela de vida” en la que se articula el juego escénico con la formación de sujetos capaces de dialogar, crear y trabajar con otros. Cada ensayo, cada improvisación y cada puesta en escena se configura como una oportunidad para ensayar formas de convivencia, explorar emociones y elaborar colectivamente sentidos sobre la propia realidad.

En síntesis, sus experiencias permiten ver que la participación sostenida en procesos teatrales comunitarios contribuye al fortalecimiento de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo, al tiempo que favorece la construcción de identidades personales y colectivas en el municipio de Tarazá. Estos hallazgos dialogan con el marco teórico de la investigación y constituyen un insumo central para comprender el potencial del teatro como herramienta pedagógica y comunitaria en contextos atravesados por la vulnerabilidad social.

7.3. Historia personal del investigador en el proceso teatral

“Te gustaban los bananos, manzanos y las mazorcas asadas y untadas de sal y manteca”.

Con esa frase, del personaje Pedro Pasambú en Papeles del infierno de Enrique Buenaventura, hablé por primera vez sobre un escenario. Eran mis primeras palabras como actor aficionado, y a partir de ese momento mi vida quedó vinculada al teatro. Antes de llegar a ese escenario, era un niño que crecía en el municipio de Tarazá, un lugar donde las opciones artísticas y educativas eran limitadas. Aun así, el interés por el arte apareció temprano, en parte como respuesta al aburrimiento y en parte como curiosidad frente a lo desconocido. Pasaba horas dibujando, inventando criaturas a partir de garabatos, y los cuentos infantiles y las caricaturas alimentaban mi imaginación con seres fantásticos y situaciones imposibles.

A los diez años tuve una experiencia que marcó mucho mi relación con el arte. Durante un desfile escolar vi por primera vez a un zanquero: un gigante vestido de rojo y amarillo, con un antifaz brillante. Se acercaba saludando a los niños, y yo no podía dejar de mirarlo. Me impresionaba su altura, sus piernas largas y el movimiento que lograba con ese traje enorme. Durante un tiempo solo tuve preguntas: ¿quién era esa persona?, ¿por qué era tan alta?, ¿cómo lograba caminar así? Con los días, hablando con amigos, supe que esa altura venía de los zancos: varas de madera de alrededor de un metro sesenta, con zapatos atornillados a una base que daba estabilidad y correas a la altura de la pantorrilla. Al principio dudé. Los únicos zancos que conocía

eran los hechos con tarros de pintura y cuerdas, que no se acercaban en nada a lo que había visto. Esa diferencia despertó en mí más interés por explorar otras formas de arte.

A los doce años ingresé a la escuela de música de la Casa de la Cultura Norberto Rico Pérez. Allí aprendí a tocar la flauta dulce, el corno francés y la trompeta. Con el tiempo, terminé quedándome en la chirimía, tocando maracas. Me llamaba la atención lo sencillo de su diseño — dos totumas con semillas atravesadas por un palo de madera— y lo exigente que era tocarlas bien. No había partituras ni notas escritas: se trataba de seguir el pulso de la tambora y escuchar cómo sonaban las semillas al desplazarse, como una lluvia pequeña. Esa experiencia musical me dio una primera sensación de libertad y de coordinación con otros.

Sin embargo, un cambio de administración en el municipio afectó la financiación de los procesos artísticos y la escuela de música cerró de manera indefinida. Volví a mis rutinas de estudio y juego, sin un espacio claro para seguir formándome en arte. En ese contexto, un amigo me habló de un grupo al que pertenecía y donde hacían teatro. Le pregunté si podía asistir y me dijo que sí. El lugar quedaba a unos cuarenta minutos a pie de mi casa; la distancia me hizo pensar que tal vez no continuaría, pero decidí ir.

Al llegar, los integrantes me recibieron con buena disposición y me mostraron la casa donde realizaban los ensayos. Mientras recorríamos el lugar, mi atención se centró en un rincón cerca de los vestuarios. Allí estaban: varias varas largas de unos 170 centímetros, con zapatos atornillados sobre una base de madera. Contuve la emoción y pregunté: “¿Ustedes montan zancos?”. Cuando respondieron que sí, sentí una alegría difícil de disimular. Pregunté si podían enseñarme y me dijeron que esa semana habría oportunidad, porque ese día tenían ensayo general.

Creí que los zancos serían la única razón para quedarme en el grupo, pero lo que realmente me sostuvo fue lo que vi en ese primer ensayo. Con todo el grupo reunido, comenzaron con estiramientos, luego hicieron varios ejercicios teatrales y juegos, y al final ensayaron una obra navideña construida de manera colectiva, algo que entonces yo aún no comprendía del todo. El impacto de ver una obra de teatro completa, con texto, actuación y coordinación, fue muy fuerte. En Tarazá el teatro no era una práctica habitual: lo más visible eran la danza y la música folclórica, ligadas a la historia del territorio y a la mezcla de tradiciones que se dio con la llegada de personas de distintas zonas del país, atraídas por la fiebre del oro.

En ese contexto, participar en un grupo teatral significó para mí encontrar un espacio distinto. De adolescente, crecí viendo cómo mi barrio era una zona marcada por el consumo y la

venta de drogas, y cómo la violencia de los grupos armados incidía en la vida cotidiana. Las alternativas de ocio y de futuro eran limitadas. Estar en los ensayos, compartir con personas igual de interesadas por el arte y sentir que el colectivo podía ser una “segunda casa” empezó a darme otra referencia sobre lo que podía hacer con mi tiempo y mi vida.

Durante los primeros años no actué frente al público. Aunque no faltaba a los ensayos, mi rol se ubicaba más en la parte técnica: manejo de sonido, control de luces, montaje de escenografías y apoyo logístico en eventos. El proceso de aprender a caminar en zancos fue lento. Al inicio solo me subía apoyándome en una pared; sentía una mezcla de miedo y emoción. Cuando logré dar mis primeros pasos sin apoyo, el temor fue cediendo y la práctica se volvió un reto constante. Aprendí a correr, saltar, caminar hacia atrás y girar repetidamente. Las caídas fueron frecuentes, pero más que desanimarme, reforzaron mi deseo de seguir aprendiendo.

La primera vez que monté en zancos para caminar en un desfile fue una locura. Llevaba unos pantalones azules enormes, un antifaz brillante, camisa y chaleco de lentejuelas. Éramos cuatro zanqueros. En medio del recorrido, de repente entendí: ellos eran los mismos gigantes que había visto años atrás en el desfile, los que me habían dejado fascinado. Y ahora yo era uno de ellos. Sentí que me había convertido en una de esas criaturas de fantasía que tanto había admirado de niño. Al final del desfile las piernas me dolían muchísimo, pero no habría cambiado ese dolor por nada.

Sobre esos zancos hicimos también un trabajo importante con la comunidad. En diciembre visitábamos pesebres en los corregimientos, en articulación con el ejército, para llevar regalos a los niños. Eran jornadas largas y cansadas, pero muy significativas. Ver a los niños rodear mis zancos, alzarlos en brazos o sentarlos sobre mis hombros para darles un pequeño paseo a esa altura me hacía pensar que ahora yo estaba llevando esa misma “magia” que un día recibí: la intriga de saber de dónde salen esos gigantes coloridos.

Entre 2017 y 2018 Tarazá vivió una ola de violencia muy fuerte. Dos grupos armados se disputaban el control del territorio. Empezaron los asesinatos y se impusieron toques de queda obligatorios. Nosotros ensayábamos de siete a diez de la noche, pero el toque de queda comenzaba a las seis de la tarde y terminaba a las seis de la mañana. Aun así, nunca dejamos de ensayar. Viéndolo en perspectiva, fue imprudente e irresponsable, pero en ese momento lo vivimos como una forma de resistencia. Entre nosotros circulaba una frase: “Si todos salimos a la calle al mismo tiempo no nos pueden matar a todos; si nos escondemos, van a hacer lo que quieran con Tarazá”.

Fueron tiempos difíciles, sobre todo por la preocupación de las familias, que no estaban de acuerdo con que siguiéramos asistiendo bajo esas condiciones. A pesar de ello, continuamos. Por fortuna, nunca nos pasó nada grave; solo recibimos advertencias de no estar en la calle a esas horas. En 2019, el director, Eduardo Antonio Burgos López, me pidió que lo acompañara a ver un lugar. Cuando llegamos, era un local que antes había funcionado como clínica. El espacio era amplio y tenía varias habitaciones. Me dijo: “¿Qué te parece para la Casa Teatro?”. Yo lo miré con sorpresa y de inmediato empezamos a imaginar: dónde podría quedar el camerino, la caja negra para el escenario, la zona de vestuarios, la oficina, e incluso un espacio para hacer tardes de cine con la comunidad.

Cuando por fin nos mudamos, las primeras semanas fueron intensas. Para que el lugar quedara como lo habíamos planeado, hubo que hacer varias modificaciones, y casi todo el trabajo lo hicimos nosotros mismos. Ver el espacio transformarse en una Casa Teatro fue muy gratificante. Sentíamos que el teatro empezaba a tener una sede propia y que eso le daba seriedad a lo que veníamos haciendo. Con el lugar listo, debíamos decidir con qué obra inaugurar. De manera unánime escogimos *Papeles del infierno* de Enrique Buenaventura.

En esa obra, por primera vez tomé la iniciativa de subirme al escenario como actor. Elegí un personaje y me propuse darle vida con todo lo que había aprendido en esos años. Organizamos la inauguración de forma sencilla, pero cuidada: afuera de la Casa Teatro dispusimos mesas y sillas para que las personas esperaran la función, ofrecimos aromática y café, y al final recibíamos aportes voluntarios para apoyar el mantenimiento del espacio. Mi papel era pequeño: unas pocas frases de Pedro Pasambú, el tío de la maestra, un campesino con una cojera marcada. Lo interpreté con mucho nerviosismo, pero también con la seguridad de haberlo trabajado.

Figura 7.

Imágenes de varias presentaciones del colectivo SD Arte y producción



Nota. Fuente Archivo Colectivo SD Arte y Producción

La apertura fue un éxito. Al público le gustó tener un lugar al que pudieran ir cada cierto tiempo a ver una obra de teatro. A partir de ese personaje empecé a actuar con más frecuencia. Mi segundo papel fue Don Jacinto, un hombre de carácter fuerte que amaba profundamente a su hija, de la obra *Se vende una mula*. Más adelante interpreté también a Nikola Tesla, un inventor con una visión orientada a crear para los demás y con ciertas manías propias de un genio. Este personaje hacía parte de una propuesta surgida en un ejercicio de teatro que, con el tiempo, terminó convirtiéndose en una obra.

La Casa Teatro nos permitió, además, recibir grupos invitados, como Sala de Espera Teatro, de Sonsón, y Saltimbanqui, de Montería. Los directores de estos grupos nos dictaron talleres que, en lo personal, me aportaron mucho. Me ofrecieron nuevas formas de entender el teatro y me ayudaron a profundizar en la creación de personajes.

Con la Casa Teatro en funcionamiento, iniciamos también semilleros de zancos. Tuve a mi cargo a más de quince niños, a quienes enseñé a caminar en zancos y a manejar lanzallamas. Esta ha sido una de las experiencias más significativas que he tenido dentro del colectivo. Más allá de enseñar a caminar sobre zancos, buscaba que entendieran la importancia de trabajar en equipo, apoyarse entre ellos y reconocer que nadie era “mejor” que otro: cada uno tenía habilidades distintas dentro de la misma disciplina.

Con ese grupo montamos una representación del Florero de Llorente en zancos para una actividad del colegio, ya que querían hacer algo diferente. Para esa presentación les enseñé ejercicios teatrales básicos, además del manejo de los zancos.

Vale la pena mencionar que el colectivo ha pasado por varios cambios de nombre, reflejo también de su transformación. En sus inicios se llamó Sonrisa de Dios y se enfocaba en la producción de eventos. Luego, al constituirse como fundación, pasó a llamarse Fundación Sonrisa de Dios Arte y Producción. Durante la pandemia, al no poder renovar la documentación, continuó como colectivo SD Arte y Producción. Al igual que su nombre, el grupo ha atravesado distintos cambios, algunos obligados por las circunstancias y otros asumidos como parte de procesos de mejora y adaptación. Aun así, ha logrado mantener una línea de trabajo que ha ido “pasando la antorcha” del teatro de una generación a otra, dejando huellas en quienes han participado.

Un día recibimos la invitación para participar en un festival de teatro en el municipio de Zaragoza. La invitación llegó con tres meses de anticipación, tiempo que los grupos participantes podían aprovechar para preparar sus obras. En nuestro caso, quisimos llevar una propuesta nueva. Se nos planteó el reto de buscar un libreto, estudiarlo y adaptarlo como ejercicio teatral. Después de revisar varias opciones y ver algunas obras en internet, me llamó la atención *Érase una vez un rey*. Tras proponerla y revisarla junto con otros dos compañeros, decidimos hacerle modificaciones, porque había elementos que no nos convencían. Durante dos meses de ensayos pusimos énfasis en la creación de personajes, el manejo en escena y la vocalización, afinando la propuesta para presentarla en el festival.

El día del festival llegó y la experiencia fue muy enriquecedora. Pude ver muchas obras de teatro y conocer el proceso de otros grupos. A la hora de presentarnos, los nervios eran intensos: era la primera vez que actuaba frente a un público tan grande y, además, conocedor de la disciplina teatral.

Cuando estuve sobre las tablas y los reflectores me iluminaron el rostro, apareció una sensación que ya conocía: una especie de energía que recorre el cuerpo y se concentra en el centro del abdomen, lista para salir en forma de voz. Es una sensación que tengo presente desde la primera vez que actué y que se activa cada vez que me subo al escenario para vivir y experimentar una vida distinta a la mía, pero con la que, de alguna manera, me siento identificado.

Al finalizar la presentación, recibimos observaciones por parte de los directores presentes: nos señalaron que mirábamos demasiado al suelo o que dábamos la espalda al público en algunos momentos, errores propios de los nervios y de las expectativas. Asumí esas correcciones como parte del aprendizaje y las agradecí. Al cerrar el festival hubo un conversatorio y a nuestro grupo se le otorgó un reconocimiento a la mejor obra, además de una invitación para participar en otro festival en Caucasia.

Esa noticia me emocionó especialmente porque dos años antes el grupo había tenido una presentación en el teatro de Caucasia y yo había ido como técnico de sonido. Mientras organizábamos el escenario, me paré en la mitad de las tablas, miré las butacas vacías y pensé, con una mezcla de alegría y deseo, que si algún día comenzaba a actuar, quería hacerlo en ese lugar.

Ensayamos un mes más antes de viajar a Caucasia. Cuando llegamos y volví a ver ese teatro, la emoción fue muy grande. Esta vez yo era quien iba a actuar. Cuando ya estaba cambiado y listo para interpretar a Watusi, uno de los tres recolectores protagonistas de *Érase una vez un rey*, salí a escena sorprendentemente sereno, con la mente ordenada y la satisfacción de estar cumpliendo una meta que había imaginado años atrás. La función fue la mejor que tuvimos con esa obra. Los directores destacaron los errores que habíamos corregido y, por segunda vez, recibimos un reconocimiento a la mejor obra del festival.

Sin embargo, después de ese momento vino una etapa muy difícil. En 2020 llegó la pandemia de COVID-19 y, con ella, las medidas de aislamiento y la prohibición de aglomeraciones. Dejamos de hacer funciones, no se realizaban eventos —que eran la principal fuente de ingresos del grupo—, se cancelaron los semilleros, se detuvieron los ensayos del grupo principal y la Casa

Teatro cerró indefinidamente. Con el tiempo, el grupo se disolvió. Fue un silencio largo. Sentía, de alguna manera, que una enfermedad me había quitado la “enfermedad” que me sostenía: el teatro.

A finales de 2022 el grupo volvió a reunirse. Otra vez estábamos en el punto de partida: sin un espacio propio, pero con las ganas de continuar con un proceso que nos había costado tanto esfuerzo mantener. Retomamos los ensayos y las reuniones en el Parque Educativo Jesús Arcángel Ramírez. Después de algunos meses, comenzamos a participar en convocatorias del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

En una de esas convocatorias fuimos seleccionados con el proyecto “Jóvenes por el Cambio”. Fui el representante del colectivo en ese proceso. Presentamos una obra con libreto de construcción colectiva, titulada *Mambrú no va a la guerra*. El ejercicio consistía en investigar el tema, proponer escenas, improvisar y, a partir de ese material, seleccionar los textos y situaciones que quedarían en la versión final de la obra. En esta ocasión no participé como actor: durante la etapa de construcción del libreto yo no estaba en el municipio y, cuando regresé, mi rol se centró en la logística y en la formación de los nuevos integrantes. Durante ocho meses presentamos la obra en instituciones educativas, en todos los corregimientos de Tarazá y en otros municipios del Bajo Cauca. Este primer proyecto terminó en diciembre de 2023.

Continuamos ensayando en el Parque Educativo y, poco después, comenzamos el montaje de *El tropezón de Pinocho*. En esta obra tuve la oportunidad de interpretar al Mago de Oz. Volver al escenario me motivó mucho. Me dediqué a investigar sobre el personaje: vi películas, busqué otras obras donde aparecía o se le mencionaba y, con esa información, intenté construir una interpretación propia. En esta versión, el Mago llega como reemplazo del Hada Madrina porque está desempleado y asume temporalmente ese rol mientras ella se toma unas vacaciones, sin dejar de lado su orgullo como “gran Mago de Oz”.

La obra tuvo cinco presentaciones en diferentes instituciones educativas y formó parte de la primera edición del Festival de Teatro “Tarazá va a las tablas”, organizado por nuestro colectivo. Volver a presentarme ante el público en mi propio municipio fue especial. Sentí de nuevo la emoción intensa de estar en escena, esta vez frente a un público que empezaba a interesarse por el teatro y junto a grupos con mayor trayectoria.

Después de ese festival, mi participación como actor comenzó a disminuir, pero aumentó mi rol en la formación de nuevos integrantes. Hasta agosto de 2025, cuando volví a actuar en el

festival con la obra *Érase una vez un rey*. En esa ocasión, la sensación fue distinta: me sentía un poco extraño por llevar tanto tiempo sin actuar, aunque seguía disfrutando el escenario.

Mi disminución en escena no se debió a incomodidad ni a desinterés por actuar, sino a que fui comprendiendo que podía seguir creciendo en el teatro desde otros lugares: como instructor, gestor cultural e investigador. Este giro estuvo acompañado de otra decisión importante en mi vida: en 2022 ingresé a la Universidad de Antioquia, seccional Bajo Cauca, a estudiar Gestión Cultural.

Entrar a la universidad siempre había sido un sueño, pero durante mucho tiempo lo vi lejano. Pensaba que para acceder a la educación superior debía pagar cada semestre una suma muy alta, algo fuera de mi alcance. Al graduarme del colegio me sentía estancado: había terminado la escuela, pero no sabía qué seguía. Esa sensación de estar detenido me generaba angustia, aunque terminé aceptando que, en ese momento, era algo que no podía cambiar. Trabajé un tiempo y me tomé un año para pensar otras opciones.

Un día fui a la casa de un amigo que es docente. Al llegar, lo encontré inscribiendo a estudiantes que se habían graduado en 2021 para que presentaran la prueba de admisión a la Universidad de Antioquia. Pregunté qué se necesitaba para hacer el examen y me dijo que solo debía pagar el valor de la inscripción: veinte mil pesos. Justo esa cantidad era lo que tenía en el bolsillo. Ese dinero, que normalmente habría usado para gastos cotidianos, se convirtió en una decisión importante. Dudé, porque era prácticamente todo lo que tenía para esa semana, pero comparé: veinte mil pesos que, probablemente, gastaría en cosas pasajeras frente a la posibilidad de intentar entrar a la universidad. Decidí consignar.

Al inscribirme elegí como primera opción Gestión Cultural y, como segunda, Administración en Salud, aunque desde el principio fue Gestión Cultural lo que más me llamó la atención. Mientras esperaba la fecha del examen, busqué información sobre la carrera y lo que encontré me motivó aún más. El día de la prueba, al llegar a la seccional del Bajo Cauca en Caucasia y ver por primera vez el campus, pensé: “Quiero que este lugar haga parte de mi vida”. Al terminar el examen regresé a casa con la incertidumbre de no saber si había logrado el puntaje necesario o si los nervios me habían jugado en contra. Cuando se publicaron los resultados y confirmé que había pasado con más puntos de los requeridos, sentí que una meta que parecía lejana empezaba a hacerse realidad.

Cuando llegué a la Universidad de Antioquia para empezar la carrera de Gestión Cultural no sabía con exactitud qué me iba a encontrar. Lo único claro era que quería que el arte y la cultura

hicieran parte de mi vida, no solo como espectador, sino como alguien que pudiera acompañar procesos, darle lugar a las memorias de la gente y abrir espacios donde el arte significara algo para quienes lo viven. Con el tiempo descubrí que la carrera no era simplemente un conjunto de materias, sino una especie de mapa que me ayudaba a entender mejor quién soy y qué puedo hacer como gestor en un lugar como Tarazá.

Los primeros semestres fueron un despertar. Entre clases de historia, teoría de la cultura y procesos culturales, comprendí que el arte nunca aparece aislado: siempre está atravesado por los contextos sociales, las heridas de la historia y las búsquedas de la gente. Al inicio me costaba conectar lo que estudiábamos con lo que yo había vivido en mi municipio, pero poco a poco entendí que esa era precisamente la tarea: mirar el territorio con otros ojos y reconocer en las prácticas cotidianas, en las fiestas, en las formas de hablar, un patrimonio que también es cultura. Fue como aprender un nuevo lenguaje para nombrar cosas que antes solo intuía.

Después llegaron los espacios más prácticos, donde el papel y los libros se mezclaban con el trabajo de campo. Talleres artísticos, prácticas comunitarias, diseño de proyectos... Ahí empecé a darme cuenta de que gestionar cultura no es solo “hacer eventos” o “organizar actividades”, como suele pensarse, sino estar dispuesto a escuchar, ordenar sueños colectivos y asumir la responsabilidad de acompañar procesos que a veces avanzan más despacio de lo que uno quisiera. Aprendí que no basta con tener una idea atractiva: hay que saber sostenerla, comunicarla, buscar apoyos, argumentar su importancia. Y, sobre todo, creer en ella incluso cuando las condiciones no son las mejores.

Las materias más “duras”, las que hablaban de políticas culturales, patrimonio o legislación, al principio me parecían muy lejanas. Yo quería estar en el escenario, sentir la energía del público, no sentarme a leer decretos. Con el tiempo entendí que esa parte también era necesaria: si quiero que los procesos culturales tengan continuidad y reconocimiento, necesito conocer las normas, los marcos institucionales y las lógicas de las entidades que muchas veces parecen estar de espaldas a la comunidad. No fue fácil asumirlo, pero terminó siendo una pieza clave para pensar proyectos a largo plazo.

En ese recorrido, la carrera no solo me formó como estudiante, sino también como persona. Aprendí a escuchar de otra manera, a darle valor a las historias de los demás, a reconocer que el conocimiento no viene únicamente de los libros, sino también de las memorias y de las palabras sencillas de quienes no se nombran como “expertos”, pero cargan muchos saberes. En la

universidad se hablaba con frecuencia de la horizontalidad en la construcción del conocimiento y, aunque al principio sonaba abstracto, luego entendí que tenía sentido: no voy a las comunidades a enseñarles, sino a aprender junto a ellas.

Cada semestre fue una capa más en mi piel de gestor cultural. Algunos cursos me dieron bases conceptuales para entender por qué hacemos lo que hacemos; otros me entregaron herramientas para planear y organizar; y otros, quizás los más exigentes, me obligaron a salir de mi zona de confort, a admitir mis miedos y a aceptar que no siempre tengo la respuesta correcta. Al mirar hacia atrás, veo que el pensum no fue solo una lista de materias por aprobar, sino un recorrido vital que me permitió darle sentido a mis propias experiencias en el colectivo. Comprendí que cada ensayo, cada presentación en Tarazá y cada conversación con un vecino o un compañero también forman parte de lo que significa ser gestor cultural.

La carrera me enseñó que gestionar no es mandar ni imponer, sino acompañar y tender puentes; que muchas veces el trabajo es invisible y silencioso, pero, con el tiempo, deja huellas en la vida de las personas. En algún momento me di cuenta de que, así como me había “enfermado” de teatro, también me había enfermado de gestión cultural. Uno de los retos más grandes que me dejó esta formación fue la experiencia de convertirme en investigador. Descubrí que el teatro ya no era solo un espacio de juego o creación, sino también un campo desde el cual podía preguntarme cosas y producir conocimiento. Sin embargo, también entendí que investigar en cultura no es algo que se haga a la ligera ni desde la distancia. No basta con llegar a un lugar, sacar una libreta y escribir lo que se ve. La investigación cultural no es una fotografía rápida, es más bien una convivencia: un proceso lento de escucha y acompañamiento.

Se trata de compartir espacios, abrirse al diálogo y permitir que lo que la comunidad sabe, recuerda y sueña también me transforme como investigador. Por eso, me gusta pensar que el papel del investigador cultural se parece al de un mediador: no soy dueño de la verdad ni un experto que llega a enseñar, sino alguien que tiende puentes entre las memorias de la gente y los espacios académicos, entre lo vivido en la cotidianidad y lo que luego puede quedar escrito. Esa mediación es delicada porque implica responsabilidad, respeto y, sobre todo, humildad.

Mi experiencia como estudiante me mostró que ese camino se recorre de manera horizontal. El conocimiento no fluye en una sola dirección, desde “el investigador que sabe” hacia la comunidad, sino que se construye en doble vía. Las personas que me comparten sus historias no son simples informantes: son maestros que me muestran otras formas de ver la vida, de entender el

territorio y de nombrar la memoria. Claro, decirlo así suena sencillo, pero en la práctica tiene sus dificultades. Ser investigador por primera vez implica muchos miedos: temor a no saber cómo iniciar una conversación, a preguntar demasiado o a preguntar mal; miedo a parecer irrespetuoso o a pasar por alto algo importante. También aparece el miedo a no estar “a la altura”, a sentir que no tengo las palabras adecuadas para dar sentido a lo que escucho.

Los errores son inevitables. A veces llego con una idea clara de lo que quiero indagar y descubro que la realidad es otra. En otras ocasiones me dejo llevar por la emoción de una historia y pierdo distancia, me involucro más de lo que debo y olvido que también necesito tomar un paso atrás para observar y analizar. Todo esto hace parte del aprendizaje: comprender que investigar no es hacerlo todo bien desde el inicio, sino reconocer las tensiones del proceso, revisar las propias posturas y seguir ajustando la mirada. También pasa que el silencio de la comunidad me confunde, o que una respuesta corta se siente como un muro difícil de atravesar. En esos momentos, la frustración pesa y me pregunto si de verdad sirvo para esto.

Con el tiempo he ido entendiendo que esos tropiezos no son un fracaso, sino parte del proceso. Cada error abre la posibilidad de hacerlo mejor, cada silencio recuerda que no todo se expresa con palabras y cada miedo me obliga a mirar con más cuidado y respeto. La investigación cultural no es un ejercicio mecánico; es un aprendizaje constante en el que lo humano pesa tanto como lo metodológico.

Al final, he comprendido que ser investigador es caminar junto a la comunidad, no delante ni detrás. Es escuchar con atención, mediar con responsabilidad y aceptar que en ese intercambio yo también me transformo. Investigar en cultura es, en el fondo, dejarme tocar por la vida de otros: por sus luchas, sus memorias, sus dolores y también sus esperanzas. Esa transformación, aunque no siempre sea evidente, va quedando dentro de mí. Me recuerda que investigar no es solo recolectar datos para un trabajo de grado o un artículo académico, sino participar en un encuentro humano que me cambia, que me enseña a mirar el mundo con otros ojos y que me invita a ser más sensible, más empático y más humilde en lo que hago.

Empezar este trabajo de grado no ha sido únicamente enfrentar un requisito académico, sino abrir una puerta a preguntas que antes no me hacía. La investigación sobre el teatro como herramienta para el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo me llevó a descubrir autores, teorías y prácticas que transformaron mi manera de pensar y que, al mismo tiempo, funcionaron como espejos para entender mi propia experiencia personal y

comunitaria. No ha sido un camino lineal, sino una travesía que me obliga a detenerme, escuchar, equivocarme y volver a empezar, como ocurre también en los ensayos de teatro.

7.4. Síntesis de los resultados obtenidos

A partir del trabajo de campo, la participación en los ensayos del colectivo, la aplicación de la metodología cualitativa y la triangulación entre entrevistas, observación participante y revisión documental se identificó que el teatro, como herramienta de formación, ocupa un lugar relevante en los procesos de desarrollo personal y comunitario de los participantes de SD Arte y Producción en el municipio de Tarazá. Los hallazgos permiten reconocer que la práctica teatral no solo fortalece dimensiones artísticas, sino que también se asocia al desarrollo de competencias comunicativas, creativas y sociales que inciden en la vida cotidiana de quienes participan en el colectivo.

Un primer resultado se relaciona con el fortalecimiento de habilidades comunicativas. A partir de las entrevistas y de la observación participante se evidenció que jóvenes como Cristian Espinosa lograron disminuir la timidez, ampliar sus recursos de expresión verbal y corporal y adquirir estrategias para abordar los conflictos desde el diálogo. La comunicación se fortaleció no solo en términos técnicos (dicción, proyección, manejo de la voz y del cuerpo), sino también como herramienta emocional y relacional. Los espacios de ensayo y presentación funcionaron como escenarios relativamente seguros para experimentar con la voz, el gesto y la interacción con otros, lo que favoreció una mayor seguridad al hablar en público y al participar en contextos sociales y educativos.

Un segundo resultado se vincula con el desarrollo de la creatividad. La experiencia de Yanderson Acevedo muestra cómo la práctica teatral fomenta el pensamiento flexible, la capacidad de improvisar, la búsqueda de soluciones y la experimentación estética en la construcción de escenas, personajes y propuestas. Estas habilidades no se limitaron al ámbito escénico, sino que se proyectaron en otros espacios de su vida personal y comunitaria, permitiéndole participar en procesos culturales, liderar iniciativas y diseñar propuestas propias. En este sentido, la creatividad se configuró como un recurso para enfrentar retos, imaginar alternativas y resignificar la percepción del territorio.

Un tercer resultado relevante se refiere al desarrollo del trabajo en equipo como competencia central para la convivencia. El proceso de Doris Rodríguez evidenció cómo la participación en el colectivo contribuyó a superar resistencias iniciales a la colaboración y a desarrollar disposiciones vinculadas a la escucha, el respeto y la resolución pacífica de desacuerdos. Los ensayos, las improvisaciones y las puestas en escena operaron como espacios de entrenamiento práctico de convivencia, donde fue necesario coordinar acciones, valorar los aportes de los demás y asumir responsabilidades compartidas para alcanzar objetivos comunes.

Los hallazgos individuales dialogan con lo observado en los espacios comunitarios, donde el teatro aparece como una alternativa formativa y cultural en un territorio históricamente afectado por la violencia. El colectivo SD Arte y Producción se ha ido consolidando como un referente local, al ofrecer a niñas, niños, adolescentes y jóvenes un espacio de encuentro, expresión y construcción simbólica. El trabajo escénico se configura como un lugar para fortalecer la identidad, promover la participación y favorecer el sentido de pertenencia, lo que sugiere una contribución al tejido cultural y relacional del municipio.

El estudio recupera, además, una voz narrativa que recoge la experiencia vivida en el colectivo, articulada con los talleres realizados como estrategias formativas susceptibles de ser adaptadas a otros contextos, y con las entrevistas que funcionan como parte de la memoria del proceso. La inclusión de la historia del colectivo en capítulos anteriores ofrece un marco de referencia para situar estos resultados en relación con las trayectorias, los cambios organizativos y las acciones desarrolladas por SD Arte y Producción a lo largo del tiempo.

La triangulación de la información obtenida mediante entrevistas, observación directa y revisión documental permite sostener que el teatro opera, en este contexto, como una herramienta pedagógica integral relacionada con la comunicación, la creatividad y el trabajo en equipo de los participantes. Más que limitarse a la formación artística, la práctica teatral contribuye a la construcción de sujetos capaces de dialogar, imaginar soluciones y relacionarse de forma más empática con su entorno. En un municipio como Tarazá, estas capacidades adquieren especial relevancia, al abrir alternativas frente a experiencias de violencia, silenciamiento y desconfianza presentes en su historia reciente.

En resumen, los resultados sugieren que la participación en SD Arte y Producción deja huellas significativas en quienes se vinculan al proceso. Cada ensayo, montaje y ejercicio escénico se configura como una oportunidad para aprender a convivir, expresarse y crear colectivamente.

Sin atribuir al teatro un efecto exclusivo o automático, la evidencia recogida indica que, cuando la práctica artística se desarrolla con continuidad y sentido comunitario, puede aportar al fortalecimiento de habilidades sociales, comunicativas y creativas, así como a la consolidación de lazos culturales y emocionales en la comunidad. Estos hallazgos se articulan con el marco teórico trabajado, que reconoce al teatro como un espacio privilegiado para el aprendizaje social, la reflexión crítica y la construcción de alternativas de convivencia.

Conclusiones

La investigación permitió reconocer que, en el contexto del colectivo SD Arte y Producción, el teatro se configura como una práctica formativa que incide de manera significativa en el desarrollo de habilidades comunicativas, creativas y de trabajo en equipo de sus participantes. El proceso evidenció que estos aprendizajes se construyen en la experiencia, a partir del cuerpo, la voz, la emoción y el encuentro con otros, y que se proyectan más allá del escenario hacia ámbitos escolares, laborales, familiares y comunitarios.

En relación con las habilidades comunicativas, se concluye que la práctica teatral contribuye a disminuir la timidez, fortalecer la expresión verbal y corporal y mejorar la capacidad para dialogar y enfrentar conflictos de manera más asertiva. Las trayectorias analizadas muestran que los participantes ganan seguridad para hablar en público, aprenden a escuchar con mayor atención y desarrollan recursos para argumentar y negociar en situaciones cotidianas.

En cuanto a la creatividad, los resultados indican que el teatro favorece el pensamiento flexible, la experimentación estética y la búsqueda de soluciones alternativas. La construcción de escenas, personajes y propuestas colectivas se convierte en un espacio privilegiado para imaginar otros modos de habitar el territorio, resignificar experiencias difíciles y proyectar iniciativas culturales propias. Esta creatividad no se limita a la elaboración de montajes, sino que se vincula con la capacidad de diseñar proyectos, liderar procesos y proponer acciones en el ámbito comunitario.

Respecto al trabajo en equipo, la investigación muestra que la participación sostenida en el colectivo promueve disposiciones vinculadas a la cooperación, el reconocimiento de las diferencias, la asunción de responsabilidades compartidas y la resolución pacífica de desacuerdos. El funcionamiento del grupo exige coordinación, confianza y compromiso mutuo, lo que contribuye a la construcción de vínculos solidarios y a la comprensión de que los logros y dificultades forman parte de un proceso colectivo.

A nivel comunitario, se concluye que el colectivo SD Arte y Producción se ha consolidado como un referente cultural en Tarazá, al ofrecer espacios de encuentro, participación y creación simbólica en un territorio marcado por la violencia y la desigualdad. El teatro se configura como un recurso para fortalecer la identidad, recuperar memorias, ampliar las posibilidades de expresión

de niñas, niños, adolescentes y jóvenes, y abrir alternativas frente a experiencias de silenciamiento y desconfianza.

Desde el punto de vista metodológico, el estudio confirma la pertinencia del enfoque cualitativo para comprender procesos artísticos y comunitarios, así como el valor de articular entrevistas, observación participante, revisión documental y relato autobiográfico. Esta combinación permitió acceder no solo a discursos, sino también a dinámicas relacionales, gestos, emociones y significados que difícilmente podrían captarse mediante estrategias exclusivamente cuantitativas.

En conjunto, la investigación concluye que el teatro, cuando se desarrolla con continuidad, acompañamiento y sentido comunitario, puede convertirse en una herramienta pedagógica, emocional y social que aporta al desarrollo humano y al fortalecimiento del tejido comunitario. La experiencia de SD Arte y Producción muestra que, incluso en contextos atravesados por el conflicto y la precariedad, las prácticas artísticas constituyen una vía legítima y necesaria para la construcción de convivencia, ciudadanía y esperanza.

Referencias

- Ander-Egg, E. (2008). *Metodología y práctica de la animación sociocultural*. CCS.
- Ander-Egg, E. (2008). *Pasión por crear*. Editorial Magisterio.
- Boal, A. (2001). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Alba.
- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Alba Editorial.
- Caballo, V. E. (2007). *Manual de evaluación y entrenamiento de las habilidades sociales*. Siglo XXI Editores.
- Davis, F. (2002). *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial.
- De Bono, E. (1970). *Lateral thinking: Creativity step by step*. Harper & Row.
- De Puig, I., & Sático, A. (2011). *Jugar a pensar con niños y niñas de 4 a 5 años: Guía educativa*. Octaedro.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI Editores.
- Freire, P. (1997). *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo XXI Editores.
- Gardner, H. (2011). *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples* (3.^a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Gardner, H. (2011). *Frames of mind: The theory of multiple intelligences* (3rd ed.). Basic Books.
- Grupo El Grillote. (2015). *Memorias vivas del teatro comunitario: Procesos de creación y resistencia cultural en Colombia*. Corporación El Grillote.
- Kelly, J. A. (1982). *Social skills training: A practical guide for interventions*. Springer Publishing Company.

-
- Maxwell, J. C. (2002). *Las 17 leyes incuestionables del trabajo en equipo*. Grupo Nelson.
- Montoya, J. (2010). *Pasión por crear: Reflexiones sobre creatividad y desarrollo humano*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Perinat, A. (2010). *Psicología del desarrollo: Un enfoque sistémico*. Ariel.
- Sandoval Mora, C. A. (2012). *Psicología del desarrollo humano. Volumen II: Adolescencia, adultez y vejez*. EUNED.
- Sátiro, A. (2011). *Pedagogía de la creatividad*. Octaedro.
- Sátiro, A. (2011). *Jugar a pensar: Filosofía lúdica para niñas y niños*. Octaedro.
- Schechner, R. (2003). *Performance theory*. Routledge.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (3rd ed.). Routledge.
- Spolin, V. (1986). *Theater games for the classroom: A teacher's handbook*. Northwestern University Press.
- Velázquez, R. (2009). *Manual de trabajo en equipo*. Trillas.
- Vygotsky, L. S. (1979). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Crítica.