Sembrando arte, cosechando comunidad: Creación colectiva, memoria y política en el teatro comunitario de Usme Proyecto Teatral

Autor

Arnold Alberto Soriano Ortiz

Tesis presentada como requisito para optar al título de

MAGÍSTER EN INVESTIGACIÓN SOCIAL INTERDISCIPLINARIA

Doctor

Francisco Ramos Cuncanchún

UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN INVESTIGACIÓN SOCIAL INTERDISCIPLINARIA

BOGOTA D.C. 18 de enero 2026

Trabajar con el otro, construir desde el colectivo,

incluyendo, dando cobijo, pertenencia.

Aldemar Bianchi, Ricardo Talent

Tabla de contenido

1 Introducción 11

2 Antecedentes 15

2.1 Antecedentes históricos del teatro comunitario en Colombia *16*

3 Justificación 18

4 Planteamiento del Problema 20

5 Pregunta de Investigación 22

6 Preguntas Orientadoras 22

7 Objetivo General 23

8 Objetivos Específicos 23

9 Estado del Arte 24

9.1 Teatro comunitario en América Latina: genealogías y debates contemporáneos 25

9.2 Teatro comunitario y creación colectiva: enfoques y discusiones contemporáneas 26

9.3 Teatro comunitario en Colombia: memoria, territorio y resistencia 26

9.4 Teatro comunitario, soberanía alimentaria y ruralidad urbana 28

9.5 Tendencias contemporáneas: cuerpo, memoria, poder y territorio 28

9.6 Investigaciones recientes 29

9.6.1 a) Avances investigativos recientes 29

9.6.2 b) Estudios sobre jóvenes, memoria y territorialidad 29

9.6.3 c) Teatro comunitario como práctica de memoria histórica 30

9.6.4 d) Tendencias contemporáneas (2020–2025) 30

9.7 Síntesis y vacíos investigativos 30

10 Marco Teórico 31

10.1 Sistematización de la experiencia como fundamento epistemológico 31

10.2 Pedagogía crítica y educación popular: diálogo, concientización y praxis 32

10.3 Teatro comunitario: archivo vivo, memoria performativa y organización social 33

10.4 Poder, agencia y resistencia simbólica 34
10.5 Territorio, soberanía alimentaria y ruralidad urbana 34
11 Marco Conceptual 35
11.1 Definiciones operativas 35
11.1.1 Creación colectiva 35
11.1.2 Teatro comunitario 36
11.1.3 Sistematización de la experiencia 36
11.1.4 Territorio 36
11.1.5 Memoria colectiva 36
11.1.6 Agencia política 36
11.2 Soberanía alimentaria 37
11.2.1 Ruralidad urbana 37
12 Metodología 37
12.1 Sistematizar para comprender la práctica 37
12.2 La sistematización de experiencias como método central 38
12.3 El lugar del investigador participante 40
12.4 Reconstrucción del proceso: siembra, cultivo y cosecha 41
12.5 Estrategias de producción y análisis de la información 42
12.6 Consideraciones éticas y validez del proceso 45
12.7 Repositorio y anexos 46
13 Reconstrucción de la Experiencia 47
13.1 ¿Quiénes Somos? 54
13.1.1 Usme Proyecto Teatral 54
13.1.2 Escuela de Formación Artística y Comunitaria USMEKAS 54
13.2 Obras Teatrales 56
13.2.1 Sueños en Almíbar: una obra sobre el cultivo de la esperanza (2021) 56
13.2.2 OMARAP, El Susurro de la Niebla (2023) 63
13.2.3 El Campo en Fiesta; del Jornal La Mesa (2025) 71

13.3 Archivo Digital de la Organización 78

13.3.1 Sueños en Almíbar 79

13.3.2 OMARAP, El susurro de la niebla 82

13.3.3 El Campo en Fiesta 85

13.4 El archivo como dispositivo central de reconstrucción de la experiencia 89

13.5 Sembrando Arte, Cosechando Comunidad como metodología emergente 91

13.6 Voces de los participantes - Entrevista *93*

13.6.1 Contexto y participantes de la entrevista 93

13.6.2 Interpretación de la entrevista. *La experiencia en los tres procesos creativos* 95

13.6.3 Motivaciones: el vínculo como punto de partida 96

13.6.4 Aprendizajes desde la metáfora de la siembra, el cultivo y la cosecha 96

13.6.5 Poder, contranarrativas y soberanía alimentaria 97

13.6.6 Agencia política y re-existencia: transformaciones subjetivas y colectivas 98

13.7 Voces de los participantes - Encuesta 99

14 Interpretación de la Reconstrucción de la Experiencia 102

14.1 Creación colectiva: praxis, territorio y subjetividades que se transforman . 102

14.2 Memoria territorial como dramaturgia y como re-existencia 103

14.3 Soberanía alimentaria: el alimento como política, poética y comunidad 104

14.4 Agencia política: la escena como escuela de ciudadanía 104

14.5 Contranarrativas: Estética contra hegemonía 105

14.6 Tensiones como aprendizaje: 105

14.7 Sembrando Arte, Cosechando Comunidad: metodología, identidad y política del cuidado *106*

15 Hallazgos y reflexiones desde la práctica 106

16 Conclusiones generales según objetivos de investigación 109

17 Síntesis de la tesis 111

18 Referencias 113

19 Anexos 118

RESUMEN

Esta investigación analiza el proceso de creación colectiva desarrollado por Usme Proyecto Teatral y la Escuela USMEKAS a través de tres obras: Sueños en Almíbar (2021), OMARAP: El susurro de la niebla (2023) y El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025). Desde la sistematización de experiencias y retomando los aportes de Oscar Jara Holliday y Marco Raúl Mejía, el estudio examina cómo el teatro comunitario se convierte en un dispositivo de memoria territorial, resistencia y agencia política. El análisis se basa en un archivo amplio compuesto por registros audiovisuales, documentos internos, textos dramatúrgicos, entrevistas y encuestas realizadas a participantes de los procesos. Los hallazgos evidencian tensiones entre ruralidad y urbanización, soberanía alimentaria y extractivismo, así como la presencia de discursos institucionales que continúan invisibilizando la vida campesina en la localidad de Usme. Asimismo, muestran que la creación colectiva fortalece la memoria territorial y promueve contranarrativas que afirman identidades comunitarias, al tiempo que moviliza prácticas de cuidado, organización y reflexión crítica sobre el territorio. La investigación concluye que el teatro comunitario opera como una práctica pedagógica y política que permite defender la vida y proyectar futuros colectivos desde la experiencia situada. De este modo, se reconoce que la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* articula procesos estéticos y organizativos que contribuyen al fortalecimiento de formas de reexistencia, participación y agencia política en territorios urbano-rurales. En conjunto, el estudio aporta una lectura integral de los procesos creativos del Usme Proyecto Teatral y evidencia la importancia del arte comunitario en la construcción de memoria, identidad y acción colectiva.

Palabras clave: Teatro comunitario, Sistematización de experiencias, Memoria Colectiva, Soberanía alimentaria, Agencia política, Re-existencia comunitaria.

ABSTRACT

This research analyzes the collective creation process developed by Usme Proyecto Teatral and the USMEKAS School through three works: Sueños en Almíbar (2021), OMARÁP: El susurro de la niebla (2023), and El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025). Drawing on the systematization of experiences and the contributions of Oscar Jara Holliday and Marco Raúl Mejía, the study examines how community-based theater functions as a device for territorial memory, resistance, and political agency. The analysis is grounded in an extensive archive composed of audiovisual records, internal documents, dramaturgical texts, interviews, and surveys conducted with participants. The findings reveal tensions between rurality and urbanization, food sovereignty and extractivism, as well as the presence of institutional discourses that continue to obscure campesino life in Usme. They also show that collective creation strengthens territorial memory and promotes counter-narratives that affirm community identities while mobilizing practices of care, organization, and critical reflection on the territory. The research concludes that community theater operates as a pedagogical and political practice that enables the defense of life and the projection of collective futures from a situated experience. In this sense, the methodology *Sowing Art, Harvesting Community* articulates aesthetic and organizational processes that contribute to the strengthening of community re-existence, participation, and political agency in urban–rural territories. Overall, this study offers an integral reading of the creative processes of Usme Proyecto Teatral and highlights the importance of community art in the construction of memory, identity, and collective action.

Keywords

Community theatre, Experience systematization, Territorial memory, Food sovereignty, Political agency, Community re-existence

DEDICATORIA

A las manos que siembran y a las voces que cuentan.
A quienes caminan el territorio con amor y con digna rabia.
A mi comunidad, a mis maestras y maestros de vida,
a quienes, en zancos, máscaras o tambores,
han hecho del teatro un fogón donde nos encontramos.

A Usme, por ser madre, por ser borde, por resistir.
A los que creen en el arte como forma de siembra.
A los sueños que se endulzan con almíbar
y a quienes los transforman en escena,
para no olvidar, para seguir luchando,
para cultivar la esperanza.

AGRADECIMIENTOS

A todas las voces que han formado parte de esta experiencia colectiva por su paciencia, su sabiduría y su entrega, por cada risa compartida y cada mirada cómplice. A la comunidad de Usme por ser la raíz que nutre estas obras y por ser la memoria viva de un territorio que resiste y crea. Gracias por abrirme los ojos, por enseñarme a ver el arte como una forma de lucha, de resistencia campesina, de historia y de amor.

A los integrantes de Usme Proyecto Teatral y Escuela USMEKAS por su generosidad al permitirme ser parte de su caminar, por ser espejo, guía y, sobre todo, por no rendirse.

A Contraindustria por compartir su mirada crítica y su arte y por ser cómplices en la creación de “Sueños en Almíbar” y plantar una manera de investigar- crear. A Francisco Florido por su maravillosa y generosa mirada para escribir desde lo colectivo hecha dramaturgia.

A Carolina Avendaño por creer en mi apuesta de sistematizar. A Francisco Ramos, mi tutor, por la paciencia en este proceso. A Marco Raúl Mejía por ser la luz que orienta este ejercicio de sistematización.

A doña Yoly, Elisa, Fer y Moly por su apoyo más que incondicional, por escuchar, por comprender y por creer. Finalmente, gracias a todos los que, de una u otra manera, participaron por compartir sus historias, sus dudas y sus certezas. Por hacer posible que este relato no solo sea un trabajo académico, sino una obra viva que lleva consigo la memoria, el saber y la lucha del sur de Bogotá.

1 Introducción

Esta investigación se inscribe en la perspectiva de la línea de poder y política de la Maestría en Investigación Social Interdisciplinaria, en tanto que articula saberes provenientes de las ciencias sociales, la pedagogía crítica y las artes escénicas para comprender procesos comunitarios situados. Desde la sistematización de experiencias y el enfoque de investigación-participante, el estudio dialoga con los principios de la MISI: producción de conocimiento desde la práctica, lectura crítica del territorio y construcción colectiva de sentido. De esta forma, el teatro comunitario se analiza no solo como fenómeno estético, sino como dispositivo político y pedagógico que permite interrogar las tensiones entre ruralidad y urbanización, soberanía alimentaria y extractivismo y memoria y poder.

La tesis presenta una lectura situada del teatro comunitario en la localidad de Usme (Bogotá), a partir de la sistematización de tres experiencias escénicas desarrolladas por el Usme Proyecto Teatral y la Escuela USMEKAS: Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP: El susurro de la niebla (2023) y El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025). A través de estas experiencias, se analiza cómo la creación colectiva se articula con la memoria del territorio, la defensa de la ruralidad y la soberanía alimentaria, al mostrar el teatro como una práctica estética, pedagógica y política que convoca comunidad, activa contranarrativas y fortalece la agencia social.

Usme es un territorio urbano-rural atravesado por diversas tensiones socioambientales, entre ellas la expansión urbana, la presión ejercida por el Relleno Sanitario Doña Juana, la pérdida de saberes campesinos y la amenaza constante a las fuentes de agua. En este escenario, los procesos artísticos populares han emergido como dispositivos de memoria y organización comunitaria, lo cual ha resignificado el espacio público y la vida cotidiana desde el cuerpo, la fiesta y la escena.

Desde este contexto, la investigación se orienta por la siguiente pregunta: ¿cómo el proceso de creación colectiva de Usme Proyecto Teatral, mediante el análisis de las obras

Sueños en Almíbar, OMARÀP y El Campo en Fiesta, permite comprender el lugar del teatro comunitario en la producción de memoria, la defensa del territorio, la soberanía alimentaria y el ejercicio de agencia política en Usme?

El objetivo general de la investigación es comprender el proceso de creación colectiva de Usme Proyecto Teatral como práctica estética y política para entender su papel en la memoria, la defensa del territorio y la agencia comunitaria. Como objetivos específicos se proponen los siguientes: (1) Analizar las dinámicas de participación y las metodologías de creación colectiva en las obras Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP (2023) y El Campo en Fiesta: (2025), reconociendo su papel en la organización comunitaria y la praxis pedagógica. (2) Identificar cómo las puestas en escena articulan memoria territorial, soberanía alimentaria y ruralidad urbana, para construir contranarrativas frente a discursos hegemónicos y visibilizar relaciones de poder en el territorio. (3) Interpretar el papel del teatro comunitario en el fortalecimiento de la agencia política y la sostenibilidad cultural, a partir de la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* y la cartografía de actores y redes.

La investigación se inscribe en la sistematización de experiencias (Jara Holliday, 2018; Mejía, 2014), desde un lugar de enunciación de investigador-participante. El corpus analítico combina archivos audiovisuales y fotográficos, textos dramatúrgicos, documentos internos, entrevistas grupales y una encuesta aplicada a integrantes y colaboradores de los procesos. El análisis se organiza a partir de categorías que no fueron impuestas como un marco previo, sino que surgen del proceso de sistematización y del análisis inductivo del archivo, las entrevistas y las encuestas. Se trata de categorías emergentes —participación, poder, memoria, territorio y soberanía alimentaria— en diálogo con referentes del teatro comunitario y la pedagogía popular (Boal, 1979; Boal, 2002; Freire, 1970; Freire, 2005), así como con estudios sobre memoria y territorio (Jelin, 2002; de Certeau, 1980; Walsh, 2005).

La ruta analítica se desarrolla en tres momentos: en primer lugar, se reconstruye cada obra desde su archivo vivo, entendiendo el proceso creativo a partir de las fases de

siembra, cultivo y cosecha. En segundo lugar, se desarrollan dos capítulos dedicados a las voces de los participantes —entrevista grupal y encuesta— para contrastar percepciones, aprendizajes y tensiones. Finalmente, se integran los hallazgos en una discusión que articula creación colectiva, memoria territorial y agencia política, con especial atención a la soberanía alimentaria y la defensa del Páramo.

Entre los principales hallazgos se destaca que la revisión del archivo permitió lo siguiente: (i) comprender la experiencia más allá del resultado escénico, visibilizando procesos, cuidados y tensiones; (ii) identificar pautas recurrentes de organización, sensibilización territorial y maduración creativa; y (iii) reconocer la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* como una práctica emergente que articula creación, memoria y acción política. En este sentido, se evidencia que la creación colectiva fortalece la memoria territorial, produce contranarrativas frente a discursos hegemónicos y habilita formas de participación y re-existencia en comunidad.

Dado que esta investigación articula la sistematización de experiencias con un enfoque de investigación-participante, se hace necesario explicitar, desde esta Introducción, los marcos teóricos, corrientes y escuelas que orientan las definiciones, conceptualizaciones y clasificaciones desarrolladas en los apartados de Antecedentes, Marco Teórico y Marco Conceptual. Estas perspectivas permiten comprender la complejidad del teatro comunitario como práctica estético-política situada en la localidad de Usme, así como su relación con la memoria colectiva, el territorio, la soberanía alimentaria y la agencia comunitaria.

En este sentido, los Antecedentes se organizan en torno a cinco líneas de discusión ampliamente sustentadas en la literatura internacional y latinoamericana: (1) Teatro comunitario en América Latina: genealogías y debates contemporáneos, apoyado en estudios sobre autogestión cultural, identidad popular y memoria barrial; (2) Teatro comunitario y creación colectiva: enfoques y discusiones contemporáneas, fundamentado en el Teatro del Oprimido, las artes participativas, la tradición latinoamericana de creación colectiva y los estudios sobre archivo vivo y repertorio; (3) Teatro comunitario en Colombia:

memoria, territorio y resistencia, que dialoga con las experiencias del Nuevo Teatro, el Teatro Popular, las prácticas comunitarias urbanas y rurales, y los aportes del Centro Nacional de Memoria Histórica; (4) Teatro comunitario, soberanía alimentaria y ruralidad urbana, inscrito en la ecología política latinoamericana, los estudios de ruralidades de borde y los movimientos campesinos; y (5) Tendencias contemporáneas sobre cuerpo, memoria, poder y territorio, apoyadas en autores que analizan la performatividad, la descolonización de saberes, las contranarrativas y las pedagogías críticas.

Del mismo modo, el Marco Teórico retoma estas escuelas para articular categorías centrales como sistematización de experiencias, pedagogía crítica, teatro comunitario como archivo vivo, relaciones de poder y agencia política, territorio y soberanía alimentaria. Por su parte, el Marco Conceptual presenta las definiciones operativas que orientan la lectura analítica del proceso, manteniendo correspondencia directa con los objetivos específicos de la investigación: las dinámicas de participación y creación colectiva, la articulación entre memoria territorial y soberanía alimentaria, y el fortalecimiento de formas de agencia política comunitaria.

Este conjunto de perspectivas permite comprender que el teatro comunitario en Usme no se analiza únicamente como producción estética, sino como una práctica situada que produce conocimiento, activa memoria territorial, disputas narrativas sobre la ruralidad y fortalece procesos comunitarios y organizativos en el territorio urbano-rural.

El documento se estructura en capítulos que permiten desarrollar la investigación manera ordenada y coherente. Presenta los Antecedentes y Justificación; el Estado del arte Marco teórico; Metodología (sistematización de experiencias y categorías de análisis); Reconstrucción del proceso y documentación de las obras; Análisis del archivo fotográfico, audiovisual y digital; Voces: entrevista grupal y encuesta; Hallazgos y reflexiones desde la práctica y proyecciones; Referencias; y Anexos.

2 Antecedentes

El teatro comunitario en Colombia tiene sus raíces en los procesos políticos, artísticos y pedagógicos desarrollados desde las décadas de 1960 y 1970, particularmente a partir del Nuevo Teatro y del Teatro Popular, corrientes que impulsaron la creación colectiva como herramienta de transformación social. Hart y Aldana (2025) señalan que estas experiencias dieron forma a debates fundamentales sobre si el teatro debía ser para el pueblo o por el pueblo, discusiones que derivaron en las prácticas que hoy se reconocen como teatro comunitario en el país.[1]

En Bogotá, agrupaciones como Trasescena, Hijos del Sur, Usmescena e Inti Amaru han contribuido a la consolidación de un teatro de resistencia cultural en el sur de la ciudad, donde el trabajo escénico se articula con acciones educativas, territoriales y organizativas. Este fenómeno se vincula con lo que Vásquez (2024) identifica como la tradición latinoamericana de la animación teatral, entendida como una metodología participativa que integra la creación artística con el fortalecimiento comunitario.[2]

Durante la última década, diversas investigaciones han profundizado en los aportes del teatro comunitario a los procesos de memoria y acción colectiva. Vásquez (2024) señala que la animación teatral y la dramaturgia comunitaria constituyen los ejes metodológicos más estudiados, aunque advierte que el campo continúa siendo poco explorado a nivel académico. De manera complementaria, estudios etnográficos como los de Muñoz-Morales y Grill (2022) demuestran que los procesos teatrales con jóvenes favorecen la reflexividad

---

[1] Hart, S., & Aldana, J. (2025). *Teatro comunitario en Colombia: Experiencias tempranas de organización social y artística (1970–1990)*. Museartes.

[2] Vásquez, M. (2024). *Animación teatral y dramaturgia comunitaria en América Latina*. Revista de Estudios Escénicos.

territorial, el desarrollo de estrategias de resistencia frente a dinámicas de opresión y la construcción colectiva de identidad, especialmente en territorios populares. [3]

En el ámbito de la memoria histórica, el Centro Nacional de Memoria Histórica (2022) ha documentado que el teatro comunitario cumple un papel fundamental en la recuperación de memorias barriales, la visibilización del conflicto armado y la creación de espacios de sanación simbólica. Iniciativas como Jóvenes, Teatro y Comunidad evidencian que estas prácticas permiten a niñas, niños y jóvenes reconstruir historias locales, mapear lugares de memoria y fortalecer el tejido social mediante herramientas expresivas como el kamishibai, los mapas parlantes y los docudramas.[4]

2.1 Antecedentes históricos del teatro comunitario en Colombia

Las raíces del teatro comunitario en Colombia se remontan a las décadas de 1960 y 1970, en estrecha relación con el surgimiento del Nuevo Teatro, el Teatro Popular y los procesos de creación colectiva impulsados por Enrique Buenaventura y diversos colectivos teatrales del país. En este periodo se desarrollaron debates fundamentales en torno al papel del teatro en la sociedad, particularmente la tensión entre un teatro "para el pueblo" y un teatro "por el pueblo", discusión que sentó las bases para prácticas escénicas con una clara orientación comunitaria. La investigación *Community Theatre in Colombia: Origins and Trajectories* destaca que estos debates marcaron el tránsito hacia formas de creación en las que las comunidades comenzaron a ocupar un lugar central en los procesos artísticos.

Desde los años setenta, espacios como el Festival de Teatro de Manizales consolidaron una escena latinoamericana crítica y antihegemónica, al favorecer el intercambio de experiencias teatrales comprometidas con las realidades sociales y políticas

---

[3] Muñoz-Morales, A., & Grill, L. (2022). *Procesos teatrales con jóvenes: Reflexividad territorial y resistencia simbólica*. Revista Colombiana de Educación Popular.

[4] Centro Nacional de Memoria Histórica. (2022). *Jóvenes, Teatro y Comunidad: Memoria y acción colectiva en territorios afectados por el conflicto*. CNMH.

de la región. A pesar de la persecución estatal ejercida contra artistas y colectivos considerados de izquierda durante la década de 1980, estas prácticas lograron mantenerse y transformarse, para adaptarse a los contextos neoliberales desde los años noventa. En este proceso de continuidad y adaptación se fue configurando lo que actualmente se reconoce como teatro comunitario.

Investigaciones recopiladas por el Museo Museartes confirman que, entre 1970 y 1990, ya existían prácticas teatrales con fuertes componentes organizativos, pedagógicos y territoriales en barrios populares y zonas rurales del país. No obstante, la expresión "teatro comunitario" solo se masifica hacia finales de los años noventa, vinculada a procesos de resistencia cultural, memoria colectiva y acción comunitaria en contextos marcados por la desigualdad social y la violencia política.

Los antecedentes muestran que el teatro comunitario en Colombia no solo constituye una práctica estética, sino también un dispositivo político y pedagógico que articula memoria territorial, resistencia simbólica y creación colectiva. Sin embargo, la literatura evidencia vacíos en el análisis de las metodologías que sostienen estos procesos, en la comprensión de las contranarrativas que disputan discursos hegemónicos y en el estudio de las formas de agencia política y re-existencia comunitaria que emergen en territorios de borde como Usme. La presente investigación se orienta a cerrar estos vacíos mediante una sistematización crítica del proceso creativo de Usme Proyecto Teatral, en diálogo con la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*, para aportar una lectura situada en clave de poder y política.

3 Justificación

La presente investigación es necesaria por la profunda pertinencia social, territorial y política que adquiere el teatro comunitario en la localidad de Usme; un territorio urbano-rural atravesado por tensiones socioambientales, desigualdades históricas, presiones extractivas y procesos persistentes de invisibilización cultural. En este contexto, el teatro comunitario no se configura únicamente como una práctica artística, sino como un mecanismo de agencia política que incide en la producción de memoria, la defensa del territorio y la construcción de identidad colectiva.

Esta investigación surge de la necesidad de comprender cómo el teatro comunitario, más allá de su valor artístico, se convierte en un dispositivo de acción política en un territorio específico como Usme. Desde mi experiencia con la agrupación Usme Proyecto Teatral y con la Escuela USMEKAS, he podido evidenciar cómo la metodología *Sembrando arte, cosechando en comunidad* no solo posibilita la creación de obras escénicas, sino que articula procesos sostenidos de memoria, identidad y resistencia frente a las tensiones territoriales que atraviesan la vida cotidiana de la comunidad, las cuales se relacionan con problemáticas estructurales como la expansión urbana acelerada, la sobrecarga ambiental, la amenaza a la soberanía alimentaria y la pérdida progresiva de saberes campesinos; elementos que se inscriben de manera directa en las narrativas y acciones escénicas construidas colectivamente.

Desde una perspectiva social, la pertinencia de esta tesis radica en su capacidad para visibilizar procesos comunitarios que utilizan el arte como una herramienta para nombrar desigualdades, fortalecer el tejido social y disputar sentidos sobre el territorio. En Usme, el teatro comunitario ha funcionado como un espacio de encuentro, reflexión y acción colectiva, en el que la creación artística se entrelaza con prácticas de resistencia simbólica y con la defensa del derecho a la cultura, la memoria y el territorio. Analizar estos procesos permite reconocer el valor del arte comunitario como una práctica viva que dialoga

directamente con las luchas sociales del sur de Bogotá, frecuentemente marginadas por los discursos culturales hegemónicos.

En el plano académico, este estudio es un aporte al campo de la investigación social interdisciplinaria por situar categorías teóricas como performance, poder y territorio en la praxis concreta de un colectivo comunitario. El análisis de cómo se entrelazan la soberanía alimentaria, la memoria y la resistencia comunitaria dentro de los procesos de creación colectiva amplía la comprensión de las prácticas artísticas como dispositivos políticos, en consonancia con planteamientos que reconocen el potencial transformador del teatro y del arte popular (Mancini, 2013; Boal, 2002). De este modo, la investigación no se limita al análisis estético de las obras, sino que profundiza en las relaciones sociales, políticas y territoriales que las producen.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación también se justifica por la adopción de la sistematización de experiencias y por el rol de investigador-practicante, lo cual valida una estrategia reflexiva que parte del conocimiento interno del colectivo. Documentar y analizar el modelo metodológico desarrollado —*Sembrando arte, cosechando en comunidad*— permite reconocer la práctica como una fuente legítima de producción de conocimiento, lo cual aporta elementos replicables y adaptables para otros procesos de teatro comunitario y de educación popular (Jara Holliday, 2018; Mejía, 2014). Esta perspectiva reconoce a los sujetos comunitarios como productores de saber y no únicamente como objetos de estudio.

Finalmente, el impacto social de esta investigación resulta fundamental, en la medida en que sus hallazgos permitirán fortalecer las prácticas de Usme Proyecto Teatral, de la Escuela USMEKAS, de la Red Teatral de Usme y de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad. Al visibilizar las tensiones, resistencias y apuestas políticas del territorio, esta tesis busca contribuir a un diálogo más amplio sobre el futuro de Usme y sobre la importancia del arte comunitario y popular en la construcción de una sociedad más justa, participativa y consciente de su memoria territorial (Freire, 1970; Escobar, 2014).

4 Planteamiento del Problema

En la localidad de Usme, el teatro comunitario ha emergido como una práctica social y política profundamente vinculada a las luchas por la defensa del territorio, la construcción de memoria colectiva y la afirmación de identidades campesinas y urbano-rurales. Estas prácticas artísticas se desarrollan en un contexto marcado por múltiples tensiones territoriales que atraviesan la vida cotidiana de la comunidad y configuran sus formas de organización, expresión y resistencia. Sin embargo, aún no se comprende con suficiente profundidad cómo, desde el interior de los procesos creativos, se configuran estas formas de participación, resistencia y agencia política.

Las tensiones propias del territorio —como la presión ejercida por el Relleno Sanitario Doña Juana, la pérdida progresiva de saberes rurales, las amenazas a la soberanía alimentaria, la expansión urbana acelerada y el silenciamiento de narrativas comunitarias— evidencian la necesidad de analizar el lugar que ocupa el teatro comunitario en los procesos de transformación social. Aunque se reconoce su impacto simbólico y afectivo en la comunidad, persiste un vacío investigativo en torno a las dinámicas internas del hacer teatral comunitario: sus formas de organización colectiva, los dispositivos de creación que moviliza y las narrativas que emergen cuando la comunidad pone el cuerpo en escena.

En este sentido, el problema de investigación se sitúa en la falta de comprensión profunda sobre cómo el teatro comunitario en Usme opera como un espacio de memoria, acción y disputa simbólica, y de qué manera sus procesos creativos aportan a la consolidación de prácticas comunitarias orientadas a la defensa de la vida, el territorio y la identidad.

Esta falta de comprensión no se atribuye a la comunidad ni a los colectivos teatrales, sino que responde a vacíos en la literatura académica y en los estudios sobre teatro comunitario, en los que persiste una escasa sistematización crítica de las metodologías de creación colectiva y de las dinámicas internas que configuran memoria, poder y agencia

política en territorios urbano-rurales como Usme. Este planteamiento no presupone métodos ni resultados, sino que abre un campo de indagación que permite que la sistematización de la experiencia revele desde adentro los sentidos, tensiones, aprendizajes y metodologías que emergen en la práctica teatral comunitaria.

La identificación de la situación-problema que orienta esta investigación se sustentó en un proceso de lectura situada del territorio y del quehacer artístico-comunitario del Usme Proyecto Teatral y la Escuela USMEKAS. Este proceso combinó recursos existentes, estrategias de aproximación sensible y herramientas metodológicas coherentes con el enfoque de investigación-participante y con la sistematización de experiencias.

En primer lugar, se recurrió a un archivo vivo y acumulativo compuesto por registros fotográficos, audiovisuales, dramaturgias, cuadernos de creación, documentos internos y memorias organizativas. Este archivo permitió observar tensiones territoriales recurrentes —como la expansión urbana, el extractivismo, la pérdida de saberes campesinos y la presión socioambiental en la localidad— así como dinámicas internas del proceso creativo que evidenciaban disputas simbólicas y formas de organización comunitaria.

A continuación, se desarrollaron estrategias de escucha y aproximación territorial que incluyeron recorridos por veredas, visitas a lugares de memoria, círculos de palabra, encuentros comunitarios y prácticas corporales en espacios abiertos. Estas experiencias posibilitaron una lectura encarnada de las problemáticas sociales y ambientales de Usme, permitiendo comprender cómo el territorio es vivido, narrado y disputado cotidianamente por sus habitantes.

Despues se aplicaron instrumentos cualitativos diseñados específicamente para esta investigación, entre ellos una entrevista grupal con participantes clave y una encuesta narrativa aplicada a más de treinta integrantes del proceso. Estos dispositivos permitieron identificar percepciones, aprendizajes, tensiones y formas de agencia política que emergen del trabajo artístico, enriqueciendo la comprensión del problema desde voces diversas.

Finalmente, todo este material fue organizado y analizado mediante matrices temáticas y procesos de codificación inductiva, lo que permitió identificar categorías emergentes —memoria colectiva, territorio, soberanía alimentaria, participación, poder, creación colectiva— que, al articularse entre sí, dieron forma precisa a la situación-problema: la necesidad de comprender cómo el teatro comunitario opera en Usme como práctica estético-política que activa memoria territorial, disputa narrativas hegemónicas y fortalece procesos de agencia y organización comunitaria.

Este conjunto de recursos, estrategias e instrumentos permitió definir el problema de investigación no desde supuestos externos, sino desde una lectura situada, participativa y profundamente vinculada a la práctica viva del colectivo.

5 Pregunta de Investigación

¿Cómo el proceso de Teatro comunitario y creación colectiva de Usme Proyecto Teatral contribuye a la construcción de memoria colectiva, la defensa del territorio, la soberanía alimentaria y el fortalecimiento de formas de agencia política en la localidad de Usme?

6 Preguntas Orientadoras

Para responder a la pregunta de investigación, me planteo las siguientes orientaciones:

¿Cuáles son las dinámicas de participación y las metodologías que hemos utilizado en el proceso de creación colectiva de las obras seleccionadas, y cómo este proceso de creación colectiva estructura y orienta dichas dinámicas y metodologías?

¿Cómo se manifiestan las dinámicas de poder y se construyen contranarrativas sobre la soberanía alimentaria, la memoria y el territorio en las obras de Usme Proyecto Teatral?

¿De qué manera se fortalece la agencia política en la comunidad de Usme a través del teatro comunitario y nuestra metodología *Sembrando arte, cosechando en comunidad*?

Estas preguntas orientadoras se derivan del problema planteado y permiten profundizar en sus dimensiones centrales: las dinámicas internas de la creación colectiva, la construcción de contranarrativas sobre memoria, territorio y soberanía alimentaria, y el fortalecimiento de la agencia política comunitaria. De este modo, operan como guías para abordar la falta de comprensión identificada y orientar el análisis desde la práctica teatral comunitaria.

7 Objetivo General

Comprender cómo el método de creación colectiva de Usme Proyecto Teatral configura procesos de memoria colectiva, defensa del territorio, soberanía alimentaria y fortalecimiento de formas de agencia política en la localidad de Usme, identificando las dinámicas internas de participación, creación y organización que emergen en su práctica escénica, así como las contranarrativas que produce frente a discursos hegemónicos, en coherencia con la situación-problema identificada y con las preguntas que orientan la investigación.

8 Objetivos Específicos

1. Analizar las dinámicas de participación y las metodologías de creación colectiva en las obras Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP (2023) y El Campo en Fiesta (2025), reconociendo su papel en la organización comunitaria y la praxis pedagógica.
2. Identificar cómo las puestas en escena articulan memoria territorial, soberanía alimentaria y ruralidad urbano-rural, construyendo contranarrativas frente a discursos hegemónicos y visibilizando relaciones de poder en el territorio.

3. Interpretar el papel del teatro comunitario en el fortalecimiento de la agencia política y la sostenibilidad cultural, a partir de la metodología “Sembrando Arte, Cosechando Comunidad” y la cartografía de actores y redes.

En conjunto, estos objetivos específicos permiten abordar de manera integral la pregunta de investigación y profundizar en las dimensiones centrales del problema planteado. Su articulación orienta el análisis hacia la comprensión de cómo la creación colectiva configura procesos de memoria, territorio y soberanía alimentaria, y cómo estos, a su vez, fortalecen formas de agencia política y re-existencia comunitaria en Usme. De este modo, los objetivos no funcionan de manera aislada, sino como ejes complementarios que guían la lectura crítica del proceso creativo de Usme Proyecto Teatral.

9 Estado del Arte

En la última década, las prácticas artísticas comunitarias y especialmente el teatro han adquirido un lugar central en las discusiones académicas y sociales sobre memoria, territorio, pedagogía popular y transformación social en América Latina. En diversos contextos urbanos y rurales, el teatro comunitario ha trascendido su dimensión estética para consolidarse como un dispositivo de construcción de identidad, producción de memoria colectiva, resistencia cultural y agencia política frente a desigualdades estructurales, violencias históricas y procesos de despojo territorial.

En el campo internacional, los enfoques de *Community Theatre y Applied Theatre* se han consolidado como marcos que articulan creación colectiva, participación social y acción política, especialmente en territorios atravesados por conflictividades sociales y territoriales. Estas prácticas se caracterizan por metodologías participativas que priorizan la horizontalidad, el diálogo de saberes y la inclusión, las cuales definen la escena como un espacio de negociación simbólica en el que se disputan memorias, identidades y relaciones de poder.

9.1 Teatro comunitario en América Latina: genealogías y debates contemporáneos

En América Latina, el teatro comunitario ha sido ampliamente estudiado como una forma de politización de la cultura y de fortalecimiento del tejido social. En Argentina, uno de los países con mayor desarrollo de estas prácticas, investigaciones recientes analizan cómo los grupos de teatro comunitario funcionan como experiencias de autogestión cultural y construcción de identidades populares. Mercado (2020) demuestra que estas agrupaciones desarrollan estrategias colectivas para disputar reconocimiento estatal sin perder su autonomía cultural, mientras que Sánchez Salinas (2023) propone comprender el teatro comunitario argentino como un "teatro de vecinos para vecinos", profundamente situado en las culturas populares y en la historicidad de los territorios.

Estas experiencias dialogan con estudios que destacan el uso de metodologías inspiradas en el Teatro del Oprimido, las pedagogías populares y la narración de historias de vida como herramientas para enfrentar el olvido, la opresión y la exclusión (Alba, 2019). La escena se convierte así en un espacio donde las comunidades ponen en común sus conflictos, memorias y luchas que articulan pasado y presente desde el cuerpo y la acción colectiva.

En México, investigaciones recientes documentan cómo el teatro comunitario resignifica identidades y memorias en territorios marcados por la violencia y la desigualdad social. El volumen *Criando lilas en tierra muerta* (Domínguez & Tamariz, 2024) muestra cómo los procesos teatrales basados en historia oral fortalecen el sentido de pertenencia y operan como formas de resistencia simbólica. En Venezuela, Martínez (2020) evidencia que la creación colectiva funciona como un espacio de inclusión social y reconocimiento de saberes locales para jóvenes en contextos de vulnerabilidad.

De manera transversal, estos estudios coinciden en que el teatro comunitario en América Latina se articula con dimensiones como la identidad popular, la memoria colectiva, la pedagogía participativa, la gestión cultural autónoma, la defensa del territorio y la acción política desde lo cotidiano.

9.2 Teatro comunitario y creación colectiva: enfoques y discusiones contemporáneas

Un conjunto importante de investigaciones recientes sitúa a la creación colectiva como núcleo metodológico y político del teatro comunitario. La literatura coincide en que no se trata únicamente de un procedimiento artístico, sino de un proceso social donde la comunidad se convierte en autora de su propia escena. Desde los estudios del Teatro del Oprimido (Boal, 2002) hasta las propuestas latinoamericanas de teatro comunitario (Talento, 2012) y performance participativa (Cohen-Cruz, 2015), la creación colectiva es comprendida como un espacio de negociación de sentidos, disputa simbólica y producción de conocimiento situado.

Diversos autores señalan que la creación colectiva articula formas de participación horizontal, diálogo de saberes y construcción de identidad territorial. Su potencia radica en que transforma la práctica artística en un proceso pedagógico y político, en el que los cuerpos, las memorias y los conflictos del territorio se traducen en lenguaje escénico. Estudios contemporáneos destacan que estas dinámicas permiten a las comunidades construir contranarrativas frente a discursos hegemónicos y disputar la representación de sus realidades locales.

Asimismo, en investigaciones recientes se reconoce que la creación colectiva constituye una metodología de producción de archivo vivo (Taylor, 2003; Dubatti, 2020), en el que la memoria no se conserva únicamente en documentos, sino en gestos, ritualidades, músicas y prácticas corporales que emergen del trabajo colaborativo. Este enfoque permite comprender el teatro comunitario como un dispositivo que no solo crea obras, sino que organiza socialmente a los participantes, activa procesos de reflexión crítica y abre posibilidades para la agencia política comunitaria.

9.3 Teatro comunitario en Colombia: memoria, territorio y resistencia

En Colombia, los estudios históricos más relevantes sobre teatro comunitario provienen del trabajo de Hart y Aldana (2025), quienes trazan sus genealogías desde los

debates del Nuevo Teatro, el Teatro Popular y el Teatro del Oprimido en las décadas de 1960 y 1970. Estas tradiciones dieron lugar a formas contemporáneas de trabajo escénico comunitario en territorios urbanos y rurales, las cuales destacan experiencias emblemáticas como Teatro Experimental de Fontibón, Nuestra Gente en Medellín y Esquina Latina en Cali.

Un eje central en la investigación colombiana ha sido la relación entre teatro comunitario y memoria histórica. El Centro Nacional de Memoria Histórica ha documentado múltiples procesos en los que el teatro funciona como archivo vivo, dispositivo de reparación simbólica y herramienta de reconstrucción territorial. Proyectos como Jóvenes, teatro y comunidad muestran cómo niñas, niños y jóvenes reconstruyen relatos locales mediante kamishibai, mapas de memoria y docudramas, para fortalecer su agencia política y su vínculo con el territorio.

En Cali, Muñoz-Morales y Grill (2022) desarrollan una etnografía prolongada que evidencia cómo el teatro comunitario con jóvenes favorece la reflexividad territorial, la reconstrucción de identidades y la resistencia simbólica en contextos de violencia urbana. De manera complementaria, investigaciones sobre teatro participativo y construcción de paz demuestran que las prácticas escénicas fortalecen vínculos afectivos, capacidades organizativas y formas de participación política desde la creatividad (O'Sullivan et al., 2023).

En contextos rurales afectados por el conflicto armado, estudios recientes muestran que la creación colaborativa con niños y comunidades permite disputar discursos hegemónicos sobre la ruralidad, la niñez y la guerra, y reconstruir memorias locales desde la escena (Guerrero, Correa & León, 2024). Asimismo, metodologías como el Teatro Foro han demostrado su efectividad en procesos de reflexión crítica, reconstrucción de vínculos sociales y reparación simbólica en contextos educativos y de justicia juvenil (Cortés-Torres, 2024).

9.4 Teatro comunitario, soberanía alimentaria y ruralidad urbana

Un campo emergente en el contexto colombiano, especialmente en Bogotá, es la articulación entre teatro comunitario, ruralidad urbana y soberanía alimentaria. En territorios como Usme, la creación artística se entrelaza con la defensa del territorio, la recuperación de memorias campesinas y las luchas por la soberanía alimentaria en escenarios marcados por la expansión urbana, la presión ambiental y la pérdida de saberes rurales.

Investigaciones recientes señalan que las expresiones performativas vinculadas a la agricultura, las huertas comunitarias y los saberes campesinos funcionan como contranarrativas frente a los discursos hegemónicos de producción y consumo, poniendo el cuerpo y la escena como formas de resistencia ante políticas que desestructuran el campo y el territorio (LEISA, 2024). En esta línea, procesos documentados por IDARTES (2025) en la ruralidad de Usme evidencian cómo la creación colectiva se convierte en un espacio de aprendizaje territorial, reconocimiento de la tierra y fortalecimiento del tejido comunitario en zonas del borde urbano-rural.

Estos hallazgos dialogan con estudios sobre transformaciones rurales integrales en Bogotá que identifican tanto problemáticas estructurales —como inseguridad alimentaria y precarización rural— como el fortalecimiento de procesos de participación comunitaria y defensa del territorio en localidades como Usme y Sumapaz (Secretaría de Integración Social, 2025).

9.5 Tendencias contemporáneas: cuerpo, memoria, poder y territorio

En los últimos años, la investigación colombiana ha enfatizado en la relación entre cuerpo, memoria y territorio como núcleo del teatro comunitario. Robles Garzón (2024) analiza una experiencia en el Cauca en la que la creación teatral se articula con mingas campesinas y muestra cómo el cuerpo, la siembra y las prácticas agrícolas se convierten en ejes de reconocimiento territorial y memoria colectiva. De manera similar, el Ministerio de Cultura (2025) reconoce el teatro comunitario como un dispositivo de memoria territorial y

resistencia en múltiples territorios del país, articulando creación-investigación, pedagogías del territorio y relatos de vida.

Asimismo, estudios recientes destacan el teatro como un dispositivo de agencia política y transformación social. La revisión de casos en movimientos sociales muestra que las prácticas escénicas fortalecen capacidades de organización, liderazgo y movilización comunitaria (Vestigium, 2024). Sin embargo, aunque se reconoce su potencial emancipador, existen vacíos en el análisis de las dinámicas internas de poder, los límites de estas prácticas y las tensiones que se producen cuando interactúan con estructuras institucionales.

9.6 Investigaciones recientes

9.6.1 a) Avances investigativos recientes

La revisión titulada *Existir Creando: Una aproximación al teatro comunitario en Colombia* (2016–2022) señala que las investigaciones recientes sobre teatro comunitario en el país se concentran principalmente en dos ejes: el primero corresponde a la animación teatral como metodología de trabajo participativo y el segundo a la dramaturgia comunitaria como productora de memoria colectiva. El estudio resalta que, a pesar del crecimiento del campo investigativo, este continúa siendo reducido en comparación con la amplitud y el impacto social de las prácticas teatrales comunitarias en Colombia.

9.6.2 b) Estudios sobre jóvenes, memoria y territorialidad

Algunas investigaciones han profundizado en la relación entre teatro comunitario, juventud y territorio. El artículo *Arriba el telón: teatro comunitario con jóvenes en Cali* (Muñoz-Morales & Grill, 2022) evidencia que estos procesos escénicos permiten el desarrollo de reflexividad territorial, la construcción de resistencias frente a dinámicas de opresión y la generación de transformaciones comunitarias a partir del trabajo con el cuerpo y la voz. Basado en dieciocho meses de etnografía, el estudio confirma que el teatro comunitario produce vínculos, identidades colectivas y formas de memoria viva en contextos urbanos empobrecidos.

9.6.3c) Teatro comunitario como práctica de memoria histórica

En el campo de la memoria histórica, el Centro Nacional de Memoria Histórica ha documentado el papel del teatro comunitario en la construcción de narrativas sobre el conflicto armado (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009), la recuperación de lugares de memoria y el desarrollo de prácticas de reparación simbólica. Proyectos como Jóvenes, Teatro y Comunidad, desarrollados en Cali y el Cauca, evidencian cómo la animación teatral fortalece procesos de liderazgo en niños, adolescentes y jóvenes, y contribuye a la reconstrucción de memorias locales desde el arte y la acción colectiva.

9.6.4d) Tendencias contemporáneas (2020–2025)

Las investigaciones más recientes identifican una consolidación del teatro comunitario como herramienta de resistencia territorial frente a fenómenos como la desigualdad social, la violencia, el extractivismo y la gentrificación. Asimismo, se observa una creciente preocupación por la memoria ambiental, especialmente en territorios rurales, montañosos y del Páramo. En este periodo, también se evidencia la expansión de metodologías híbridas que articulan pedagogía popular, animación teatral, performance comunitaria y archivos vivos (Bozo-Marambio et al., 2025; Castellanos-Caballero, 2019; Vásquez Velasco, 2024).

9.7 Síntesis y vacíos investigativos

El estado del arte evidencia que el teatro comunitario se ha consolidado como una práctica estética, política y pedagógica que articula memoria colectiva, territorio, identidad, soberanía alimentaria y acción comunitaria. No obstante, hay vacíos importantes en la literatura académica respecto a cómo, desde el interior de los procesos creativos, se configuran las dinámicas de participación, poder y agencia política, especialmente en contextos periurbanos y rurales.

La investigación sobre el Usme Proyecto Teatral y su metodología *Sembrando arte, cosechando en comunidad* se inscribe en estos vacíos, proponiendo una lectura situada que permite comprender cómo la creación colectiva opera como un dispositivo de memoria,

resistencia y defensa del territorio, y cómo la escena reconfigura relaciones de poder tanto en el plano simbólico como en el político.

10 Marco Teórico

El marco teórico de esta investigación se organiza a partir de un conjunto de categorías a priori que permiten comprender la práctica del teatro comunitario en Usme en clave de poder y política. Estas categorías —sistematización de experiencias, pedagogía crítica y educación popular, teatro comunitario como archivo vivo y memoria colectiva, relaciones de poder y agencia política, territorio y soberanía alimentaria— se articulan con autores fundamentales que orientan la lectura del proceso creativo de Usme Proyecto Teatral. La sistematización de experiencias se sustenta en los aportes de Jara Holliday (2012, 2018) y Mejía (2014, 2018), quienes permiten comprender el conocimiento producido desde la práctica. La pedagogía crítica y el diálogo de saberes se apoyan en Freire (1970, 2005). La comprensión del teatro comunitario como repertorio, archivo vivo y práctica territorial dialoga con Taylor (2003), Dubatti (2020), Talento (2012) y Cohen-Cruz (2015). Las relaciones entre poder, contranarrativas y resistencia simbólica se trabajan con Rancière (2009), Mignolo (2011) y Escobar (2014, 2020). Finalmente, las nociones de territorio, soberanía alimentaria y ruralidad urbana se fundamentan en Escobar (2014), Martínez-Alier (2014) y La Vía Campesina (2016, 2017). Este entramado teórico permite situar la creación colectiva como práctica estético-política que articula memoria, territorio y agencia comunitaria.

10.1 Sistematización de la experiencia como fundamento epistemológico

La sistematización de experiencias se asume en esta investigación como un proceso crítico de producción de conocimiento situado que permite reconstruir, interpretar y comprender una práctica viva desde la voz de sus propios sujetos, con el fin de develar sentidos, tensiones, aprendizajes y transformaciones (Jara Holliday, 2012, 2018). Desde la

tradición latinoamericana de la educación popular y la investigación-acción participativa, la sistematización se reconoce como una estrategia que articula práctica y teoría, rompe la jerarquía entre saber experto y saber popular, y legitima los conocimientos producidos en la acción colectiva (Mejía, 2014, 2018; Fals Borda, 1991).

En el campo cultural y artístico, diversos autores han señalado que la sistematización permite reconocer las prácticas comunitarias como procesos complejos de producción simbólica, política y pedagógica, y no únicamente como resultados estéticos (Zúñiga, 2020; Lozano, 2021). En este sentido, la sistematización no se limita a ordenar información, sino que produce categorías analíticas emergentes que dialogan con las realidades territoriales y con los sujetos que las habitan. La sistematización organiza el archivo vivo del Usme Proyecto Teatral —guiones, registros fotográficos y audiovisuales, entrevistas grupales y encuestas— a partir del ciclo siembra–cultivo–cosecha. Esta estructura metodológica permite analizar categorías que emergen del hacer colectivo (participación, memoria territorial, soberanía alimentaria, agencia política y defensa del territorio), evitando imponer marcos teóricos ajenos a la experiencia (Jara Holliday, 2018; Mejía, 2014; Fals Borda, 1991).

10.2 Pedagogía crítica y educación popular: diálogo, concientización y praxis

La investigación se inscribe en la pedagogía crítica latinoamericana, entendida como un proceso dialógico de construcción colectiva del conocimiento que problematiza la realidad y se orienta a su transformación (Freire, 1970, 2005). Desde esta perspectiva, la creación colectiva se concibe como una praxis pedagógica en la que el cuerpo, la palabra y la experiencia se convierten en herramientas de concientización, formación política y acción comunitaria.

Autores como Mejía (2014, 2018) y Fals Borda (1991) han señalado que la educación popular reconoce a las comunidades como sujetos históricos capaces de producir saberes, cuestionar relaciones de poder y construir alternativas desde sus propios contextos. En el ámbito artístico, esta pedagogía se traduce en prácticas que integran sensibilidad, reflexión crítica y acción colectiva, configurando lo que algunos autores denominan pedagogías

territoriales.

Los procesos formativos de la Escuela USMEKAS, los laboratorios de creación y las decisiones compartidas de montaje se configuran como escenarios pedagógicos en los que se ejercita el diálogo, la toma de decisiones colectivas y la lectura crítica del territorio. Dispositivos como el Teatro Foro y los espacios de socialización comunitaria fortalecen la ciudadanía cultural y la participación política, en coherencia con los planteamientos de Freire (1970, 2005) y la educación popular latinoamericana (Mejía, 2014, 2018).

10.3 Teatro comunitario: archivo vivo, memoria performativa y organización social

El teatro comunitario se define como una práctica escénica participativa y territorializada en la que la comunidad se representa a sí misma, disputa los sentidos de su historia y se organiza colectivamente (Van Erven, 2002; Dubatti, 2020; Talento, 2012). Desde las artes participativas, se ha demostrado que el teatro comprometido activa procesos de participación cívica, producción de vínculos y fortalecimiento del tejido social (Cohen-Cruz, 2015).

En relación con la memoria, Taylor (2003) propone la distinción entre archivo y repertorio para comprender que la memoria no solo se conserva en documentos, sino que se encarna en prácticas corporales, cantos, rituales, comparsas y fiestas. Esta perspectiva dialoga con estudios latinoamericanos sobre memoria colectiva y prácticas culturales que resaltan la dimensión performativa de la memoria como experiencia viva (Jelin, 2002; Longoni, 2018).

En las obras Sueños en Almíbar, OMARÀP y El Campo en Fiesta, el repertorio escénico —cuerpos, música, máscaras, muñecones y fiesta— opera como archivo vivo de la memoria territorial de Usme. Estas prácticas no solo narran el territorio, sino que fortalecen formas de organización, identidad colectiva y participación comunitaria desde la escena (Dubatti, 2020; Taylor, 2003).

10.4 Poder, agencia y resistencia simbólica

Desde una perspectiva crítica, el poder se entiende como una relación dinámica que no se reduce a la dominación, sino que implica disputas por lo visible, lo decible y lo pensable en el espacio social (Rancière, 2009). En el contexto latinoamericano, autores como Mignolo (2011), Richard (2010) y Escobar (2020) han señalado la importancia de las prácticas culturales en la producción de contranarrativas y en la descolonización de saberes.

La agencia política emerge cuando las comunidades producen repertorios propios, ocupan el espacio público y reconfiguran las relaciones simbólicas y materiales de su territorio (Cohen-Cruz, 2015; Conquergood, 2019). En este marco, el humor, la carnavalización y la fiesta funcionan como estrategias de resistencia simbólica que permiten denunciar, cuidar y recomponer vínculos sin recurrir a discursos panfletarios (Dubatti, 2020; Reguillo, 2012).

Las puestas en escena de Usme Proyecto Teatral activan formas de agencia política sensible en niñas, jóvenes y familias, al visibilizar conflictos territoriales, disputar imaginarios hegemónicos y habilitar espacios de participación comunitaria a través del arte.

10.5 Territorio, soberanía alimentaria y ruralidad urbana

Desde la ecología política latinoamericana, el territorio se concibe como una trama de relaciones sociales, culturales y ecológicas, y como un proyecto de vida en disputa (Escobar, 2014; Martínez-Alier, 2014). La soberanía alimentaria, impulsada por movimientos campesinos como *La Vía Campesina*, afirma el derecho de los pueblos a decidir sobre sus sistemas alimentarios en relación con su cultura, su territorio y su participación política (La Vía Campesina, 2016, 2017).

En contextos de ruralidad urbana, como Usme, estas disputas se intensifican debido a la coexistencia de lógicas del campo y la ciudad, lo cual genera tensiones ecológicas, económicas y culturales, pero también posibilidades de organización comunitaria y defensa territorial (Martín-Barbero, 2003; Secretaría de Integración Social, 2025).

La dramaturgia estructurada en torno a la siembra, el jornal, la cosecha y la fiesta no opera como metáfora, sino como una organización pedagógica y ética del cuidado. A través de la escena, se visibiliza a Usme como despensa agrícola de la ciudad y como territorio de defensa activa del agua, el Páramo y los saberes campesinos.

11 Marco Conceptual

El marco conceptual organiza las categorías a priori que orientan esta investigación y funcionan como puente entre los antecedentes, el estado del arte y el marco teórico. Estas categorías permiten comprender la práctica del teatro comunitario en Usme desde una perspectiva situada y en clave de poder y política. Su formulación se apoya en referentes teóricos ampliamente reconocidos: la sistematización de experiencias, desarrollada por Jara Holliday (2012, 2018) y Mejía (2014, 2018), aporta una mirada crítica sobre la producción de conocimiento desde la práctica; la pedagogía crítica de Freire (1970, 2005) fundamenta el diálogo, la conciencia y la participación; los estudios sobre teatro comunitario, archivo vivo y repertorio de Taylor (2003), Talento (2012), Cohen-Cruz (2015) y Dubatti (2020) permiten entender la escena como espacio de memoria y acción colectiva; mientras que los aportes de Rancière (2009), Mignolo (2011) y Escobar (2014, 2020) permiten comprender las disputas de poder y la producción de contranarrativas. Finalmente, las nociones de territorio, ruralidad y soberanía alimentaria se fundamentan en autores como Escobar (2014), Martínez-Alier (2014) y La Vía Campesina (2016, 2017).

11.1 Definiciones operativas

11.1.1 Creación colectiva

Forma de creación donde la obra surge de la participación y coautoría de todas las personas vinculadas. Se nutre de metodologías horizontales y participativas, identificadas en el Teatro del Oprimido (Boal, 1979, 2002) y el teatro comunitario latinoamericano (Talento, 2012), así como en enfoques contemporáneos de performance social (Cohen-Cruz,

2015). La creación colectiva es un proceso de decisión compartida, donde los saberes y experiencias de cada participante se transforman en acciones escénicas.

11.1.2 Teatro comunitario

Práctica teatral en la que la comunidad se narra y se representa a sí misma, articulando memoria, territorio y acción colectiva. Desde autores como Dubatti (2020), Taylor (2003) y Longoni (2018), se entiende como un espacio situado en el que el arte se convierte en herramienta de participación, reflexión y fortalecimiento del tejido social.

11.1.3 Sistematización de la experiencia

Proceso de lectura crítica de una práctica vivida que permite organizar, interpretar y producir conocimiento situado desde los propios sujetos involucrados (Jara Holliday, 2012, 2018; Mejía, 2014). Es un retorno reflexivo al proceso para comprender sentidos, tensiones, aprendizajes y transformaciones.

11.1.4 Territorio

Espacio vivido, simbólico y político donde se entrelazan memorias, relaciones sociales, prácticas cotidianas y disputas por la vida. No es solo geografía, sino una "trama de relaciones" (Escobar, 2014) que expresa proyectos colectivos, identidades y conflictos.

11.1.5 Memoria colectiva

Relatos, gestos, prácticas y ritualidades que sostienen la experiencia histórica de una comunidad y que se transmiten a través del cuerpo, la palabra y las acciones (Jelin, 2002; Taylor, 2003). En el teatro comunitario, la memoria se encarna y se hace visible en escena.

11.1.6 Agencia política

Capacidad de actuar en lo común: tomar la palabra, participar, cuidar, decidir y transformar el territorio y la vida colectiva. Para Cohen-Cruz (2015) y Conquergood (2011), la agencia política no se limita a la militancia institucional, sino que emerge en prácticas culturales y cotidianas. En el teatro comunitario, esta agencia se expresa como re-existencia: formas creativas y colectivas de sostener la vida, defender el territorio y afirmar identidades frente a procesos de exclusión, violencia o despojo.

11.2 Soberanía alimentaria

Derecho de los pueblos a decidir cómo se producen, distribuyen y consumen los alimentos, en relación con sus culturas, territorios y formas de vida (La Vía Campesina, 2016, 2017; FAO & OPS, 2019). En Usme se manifiesta en las huertas, las prácticas campesinas y la relación cotidiana con la tierra.

11.2.1 Ruralidad urbana

Condición de territorios de borde donde convergen prácticas campesinas y lógicas urbanas, generando tensiones, desigualdades, pero también oportunidades de acción comunitaria (Martín-Barbero, 2003; Secretaría de Integración Social, 2025).

Estas categorías se tejen entre sí para comprender cómo la creación colectiva —enraizada en pedagogías críticas y metodologías participativas (Freire, 1970; Boal, 2002)— permite activar memorias vivas (Jelin, 2002; Taylor, 2003), producir contranarrativas que disputan discursos hegemónicos (Rancière, 2009; Mignolo, 2011) y fortalecer procesos de agencia política y re-existencia comunitaria (Cohen-Cruz, 2015; Escobar, 2014). En esta investigación, las categorías se articulan metodológicamente a través de la ruta *Sembrando arte, cosechando en comunidad* (Siembra–Cultivo–Cosecha), lo cual permite leer el proceso de Usme Proyecto Teatral como una práctica estético-política que enlaza memoria territorial, soberanía alimentaria, creación colectiva y defensa del territorio desde la experiencia situada en Usme.

12 Metodología

12.1 Sistematizar para comprender la práctica

Esta investigación se desarrolla desde un enfoque cualitativo, participante y situado, inscrito en la tradición latinoamericana de la sistematización de experiencias. El estudio toma como objeto de análisis los procesos de creación colectiva del Usme Proyecto Teatral, específicamente las obras Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP (2023) y El Campo en Fiesta (2025), creadas bajo la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*.

Más que describir resultados escénicos, la investigación busca reconstruir críticamente la experiencia, documentar sus lógicas internas y comprender cómo, a través del teatro comunitario, se configuran dinámicas de participación, memoria, territorio y agencia política en la localidad de Usme. Para ello, la metodología no se concibe como una secuencia técnica externa, sino como un proceso orgánico que emerge del propio hacer artístico y comunitario.

Desde esta perspectiva, se asume que el conocimiento se produce en la práctica y desde el territorio. Siguiendo a Fals Borda (1991) y Escobar (2014), la experiencia comunitaria es reconocida como fuente legítima de saber, y el territorio como espacio de producción de sentido. En coherencia con la pedagogía crítica latinoamericana, el proceso investigativo se fundamenta en el diálogo, la reflexión colectiva y la acción transformadora (Freire, 1970; Mejía, 2014).

12.2 La sistematización de experiencias como método central

La sistematización de experiencias constituye el método estructural de esta investigación. De acuerdo con Jara Holliday (2018), sistematizar implica reconstruir, ordenar e interpretar críticamente una experiencia vivida por sus propios sujetos, con el propósito de producir aprendizajes, sentidos y conocimiento situado. En este estudio, la sistematización no se entiende como una técnica de registro ni como un ejercicio posterior al proceso creativo, sino como una práctica reflexiva que acompaña, atraviesa y resignifica la experiencia artística.

El carácter prolongado y acumulativo del Usme Proyecto Teatral, así como la existencia de un archivo amplio y diverso —registros audiovisuales, fotografías, dramaturgias, documentos internos, entrevistas y encuestas—, hizo necesaria una metodología capaz de integrar memoria, análisis y praxis. La sistematización permitió

comprender el proceso más allá del resultado escénico y visibilizar tensiones, cuidados, decisiones colectivas y transformaciones subjetivas y comunitarias.

Desde la educación popular, la sistematización se asume como una práctica pedagógica y emancipadora que permite preguntarse críticamente por el sentido de la acción: qué hacemos, cómo lo hacemos y para qué lo hacemos (Mejía, 2014). En ese sentido, la investigación se inscribe en una lógica de investigación-creación comunitaria, coherente con el teatro comunitario y las artes participativas (Dubatti, 2020; Cohen-Cruz, 2015).

Para evitar que la metodología se presente únicamente como marco teórico y para mostrar cómo se concretó en la práctica, es necesario explicitar la forma en que el proceso orgánico —basado en el diálogo, la reflexión colectiva y la acción transformadora— se realizó efectivamente en cada una de las fases de la sistematización. En esta investigación, dichas fases no fueron lineales ni externas al hacer artístico, sino que se desarrollaron simultáneamente a través de los momentos de siembra, cultivo y cosecha que estructuran la metodología Sembrando Arte, Cosechando Comunidad.

En la siembra, el diálogo y la reflexión colectiva se expresaron mediante recorridos territoriales, círculos de palabra, conversaciones espontáneas y ejercicios corporales de escucha del territorio. Estos espacios permitieron que la memoria, la sensibilidad y las experiencias de los participantes emergieran como insumos centrales del proceso. Aquí la práctica reflexiva acompañó la gestación de las preguntas, la identificación de tensiones territoriales y la formulación de los sentidos iniciales de cada obra.

En el cultivo, la sistematización se realizó de manera simultánea al proceso creativo. Las improvisaciones, discusiones dramatúrgicas, ejercicios corporales, decisiones escénicas y momentos de conflicto se registraron y analizaron mientras sucedían, permitiendo comprender cómo la creación colectiva producía conocimiento. En esta fase, la integración entre memoria, análisis y praxis se volvió evidente: el archivo vivo no solo documentó lo que

ocurría, sino que permitió reflexionar sobre las dinámicas internas, las relaciones de poder, los cuidados, los acuerdos y las rupturas que marcaron el proceso.

En la cosecha, la práctica reflexiva se trasladó a los espacios de circulación, foros comunitarios, funciones territoriales y encuentros con el público. Las devoluciones, críticas, emociones y lecturas de la comunidad permitieron resignificar la obra y comprender cómo el proceso artístico producía transformaciones subjetivas y colectivas. La sistematización en este momento no se limitó a recoger resultados, sino que permitió ver cómo la obra regresaba al territorio y activaba memorias, debates y formas de agencia política.

De esta manera, la afirmación de que la metodología integró memoria, análisis y praxis no es meramente conceptual: corresponde al modo en que el proceso creativo, formativo y territorial se entrelazó con el trabajo investigativo. La sistematización permitió ver el proceso más allá del resultado escénico porque reveló tensiones, cuidados, decisiones colectivas y transformaciones subjetivas y comunitarias visibles en el archivo, en las voces de los participantes y en la experiencia compartida.

Finalmente, mi lugar como investigador participante está intrínsecamente ligado a esta articulación entre teoría y práctica. Mi relación directa, situada y prolongada con la experiencia permitió acceder a dimensiones que no podrían observarse desde afuera: emociones, tensiones internas, procesos de toma de decisiones, afectos y aprendizajes que atraviesan el hacer comunitario. Esta posición no solo facilitó la sistematización, sino que la hizo posible, en tanto que permitió relatar la experiencia desde adentro, reconociendo los sentidos que el propio colectivo produjo, vivió y transformó en el camino.

12.3 El lugar del investigador participante

El investigador se reconoce como parte constitutiva del proceso que analiza. Mi rol como integrante del Usme Proyecto Teatral y de la Escuela USMEKAS implica una relación directa, situada y prolongada con la experiencia, lo que configura esta investigación como un ejercicio de investigación participante.

Siguiendo a Mizrahi (2006), este lugar no se entiende como una limitación metodológica, sino como una posibilidad de acceso profundo a los sentidos, las tensiones y los aprendizajes del proceso. No obstante, este posicionamiento exige un ejercicio constante de reflexividad crítica para reconocer el involucramiento afectivo, gestionar el sesgo y transformar la experiencia vivida en análisis riguroso.

La sistematización se convierte así en un espacio de distanciamiento reflexivo, en el que la práctica es mirada críticamente sin perder su densidad ética, política y comunitaria.

12.4 Reconstrucción del proceso: siembra, cultivo y cosecha

Para organizar la sistematización y el análisis, el proceso investigativo se estructuró a partir del ciclo simbólico-pedagógico Siembra – Cultivo – Cosecha, eje central de la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*. Esta estructura, inspirada en los tiempos de la vida campesina, no opera como una simple metáfora, sino como una lógica organizadora del quehacer artístico, pedagógico y político del colectivo.

La siembra corresponde a los momentos de sensibilización, convocatoria y formación de semilleros, en los que se promovió la exploración corporal, sensorial y creativa, así como el reconocimiento del territorio de Usme —sus montañas, el Páramo, el agua y la memoria campesina— como fuente de inspiración. En esta fase se construyeron los primeros vínculos comunitarios y se activaron preguntas colectivas sobre identidad, territorio y vida cotidiana.

El cultivo abarca los procesos de creación colectiva y montaje. En esta etapa se articularon dramaturgia, música, vestuario, escenografía y narrativas comunitarias mediante decisiones compartidas, negociaciones de sentido y prácticas colaborativas. El cultivo implicó sostener el proceso en el tiempo, cuidar los vínculos y enfrentar tensiones propias de la creación colectiva, configurando dinámicas de poder, participación y co-autoría.

La cosecha comprende la circulación comunitaria de las obras, los encuentros con públicos territoriales y los espacios de reflexión posteriores a las funciones. Esta fase

permitió consolidar aprendizajes, visibilizar memorias y fortalecer el tejido social, así como evaluar colectivamente los sentidos políticos, pedagógicos y estéticos del proceso.

Esta estructura organiza no solo la sistematización, sino también el análisis de resultados que se desarrolla en el capítulo siguiente.

12.5 Estrategias de producción y análisis de la información

La información analizada en esta investigación proviene de múltiples fuentes articuladas entre sí. Se trabajó con un archivo compuesto por más de 2.000 registros entre fotografías, videos, dramaturgias, documentos de proceso y publicaciones institucionales. A este archivo se sumaron una entrevista grupal con participantes clave de las tres obras y una encuesta narrativa de diez preguntas abiertas aplicada a 32 integrantes y colaboradores del proyecto.

Estos dispositivos se concibieron como espacios de memoria y reflexión colectiva, más que como instrumentos de extracción de datos. La entrevista grupal permitió reconstruir sentidos compartidos y tensiones desde el diálogo, mientras que la encuesta narrativa aportó una mirada más amplia sobre motivaciones, aprendizajes, transformaciones y relación con el territorio.

La lectura interpretativa del archivo visual, audiovisual y documental se fundamentó en una perspectiva situada que articula los aportes de la sistematización crítica de experiencias (Jara Holliday, 2012, 2018) con los estudios del repertorio, la memoria performativa y el archivo vivo (Taylor, 2003; Dubatti, 2020). Desde este enfoque, las imágenes —fijas y en movimiento— no se conciben únicamente como evidencia ilustrativa, sino como huellas corporales, afectivas y simbólicas que condensan los sentidos del proceso creativo y las tensiones del territorio.

En coherencia con los principios de la pedagogía crítica (Freire, 1970, 2005) y con las metodologías participativas propias del teatro comunitario, la lectura interpretativa se organizó a partir de tres criterios principales:

Dimensión performativa: se analizó la acción corporal, la presencia escénica, la relación con el espacio y los modos en que los cuerpos construyen memoria territorial (Taylor, 2003).

Dimensión simbólica: se examinaron los objetos, máscaras, muñecones, paisajes escenográficos, ritmos y dispositivos visuales como elementos que producen narrativas y contranarrativas sobre Usme.

Dimensión relacional: se interpretó cómo las imágenes dan cuenta de vínculos comunitarios, negociaciones internas, cuidados, tensiones y formas de participación que emergen en la creación colectiva.

En el caso del material audiovisual (videos completos de funciones, registros de ensayos, talleres y recorridos territoriales), la lectura se apoyó en el análisis secuencial de escenas, transiciones, ritmos, musicalidades y atmósferas, reconociendo el carácter simultáneamente documental y performativo de estos registros. Se buscó comprender cómo las imágenes en movimiento revelan el proceso vivo de construcción de la obra, así como las transformaciones subjetivas y colectivas que no siempre son visibles en los discursos orales.

La interpretación de la entrevista grupal se sustentó en un enfoque hermenéutico-dialógico coherente con la investigación participante. Más que extraer “datos”, se atendió a la forma en que las narrativas emergen en interacción, cómo se activan memorias compartidas, cómo se producen acuerdos o tensiones, y cómo los participantes construyen colectivamente sentidos sobre su experiencia.

La lectura se realizó en tres niveles:

Nivel literal: identificación de temas recurrentes y categorías expresadas explícitamente (memoria, territorio, poder, vínculo, soberanía alimentaria, agencia).

Nivel relacional: análisis de cómo las voces se complementan, contradicen o profundizan mutuamente, revelando dinámicas internas del colectivo.

Nivel simbólico-afectivo: interpretación de silencios, énfasis, gestos y emociones que aparecen en el diálogo, en coherencia con la perspectiva del repertorio y la memoria encarnada.

Estos criterios permitieron que la lectura interpretativa no fragmentara las voces, sino que las ubicara en el marco del proceso colectivo, articulándolas con el archivo visual y con la ruta metodológica Siembra–Cultivo–Cosecha.

El análisis se desarrolló mediante un proceso de codificación temática que identificó categorías emergentes y relaciones de co-ocurrencia. Este análisis permitió construir una red conceptual que articula participación, poder, memoria, territorio, soberanía alimentaria y agencia política, en diálogo con el marco teórico y con la práctica concreta del colectivo.

El proceso de comprensión e interpretación se desarrolló de manera articulada con los objetivos específicos de la investigación, siguiendo los principios de la sistematización de experiencias y el enfoque cualitativo-participante. La comprensión se realizó inicialmente mediante una lectura densa y situada del archivo fotográfico, audiovisual, dramatúrgico y organizativo, lo que permitió reconstruir cada proceso creativo desde sus dinámicas internas de participación, negociación y toma de decisiones. Esta lectura no fue descriptiva sino analítica: consistió en identificar patrones, tensiones, gestos de cuidado y momentos de giro, conectando estas evidencias con el primer objetivo específico, orientado al análisis de las dinámicas de participación y de las metodologías de creación colectiva. La comprensión emergió del reconocimiento de recurrencias y contrastes entre obras, así como de la identificación de las formas en que los cuerpos, las acciones y los dispositivos escénicos daban cuenta de los modos de organización colectiva del proyecto.

La interpretación, por su parte, consistió en un proceso de codificación temática y relacional que articuló el archivo con las voces de los participantes —entrevista grupal y encuesta narrativa—, permitiendo construir categorías emergentes que dialogan directamente con los objetivos de la investigación. Este ejercicio interpretativo se realizó integrando teoría, práctica y experiencia: los datos empíricos se contrastaron con referentes de teatro

comunitario, pedagogía crítica, memoria territorial, ecología política y agencia política, lo que hizo posible comprender cómo las puestas en escena articulan memoria, soberanía alimentaria y ruralidad urbano-rural, tal como plantea el segundo objetivo específico.

Finalmente, la interpretación se amplió al analizar las transformaciones subjetivas y colectivas que emergen de la creación colectiva. La reflexión sobre los relatos de los participantes, cruzada con los registros del archivo y con las categorías teóricas, permitió identificar formas de agencia política que no se limitan al plano discursivo, sino que se expresan en prácticas concretas: toma de la palabra, ocupación del espacio público, reconocimiento del territorio y fortalecimiento de vínculos comunitarios. Este nivel interpretativo se corresponde con el tercer objetivo específico y permite comprender cómo la metodología Sembrando Arte, Cosechando Comunidad se consolida como una práctica estético-política situada.

En conjunto, el proceso de comprensión e interpretación permitió articular memoria, análisis y praxis en una lectura integral del proceso creativo, evitando tratar los datos como fragmentos aislados y situando la experiencia en el centro de la producción de conocimiento. Esta articulación entre archivo, voces y teoría constituye el fundamento metodológico que hace posible pasar de la teoría al relato vivo de la sistematización de experiencias.

12.6 Consideraciones éticas y validez del proceso

Desde una perspectiva comunitaria, esta investigación privilegia la horizontalidad, el consentimiento implícito y la devolución colectiva de los resultados. No se estableció anonimización obligatoria, dado que los procesos artísticos comunitarios se construyen desde la visibilización y el reconocimiento, y los participantes asumieron su voz como parte del proceso.

La validez metodológica se sostiene en el carácter reflexivo, participativo y situado de la sistematización de experiencias, ampliamente reconocida en América Latina como modalidad legítima de investigación social cualitativa en contextos comunitarios, culturales

y educativos. Adoptar esta metodología permitió transformar la práctica artística en conocimiento crítico, memoria viva y apuesta política desde el territorio de Usme.

12.7 Repositorio y anexos

Dado que el propósito del capítulo metodológico es explicar el procedimiento, los criterios y las decisiones analíticas, y no reproducir íntegramente todos los materiales trabajados, buena parte de esta información se organiza en Anexos, los cuales constituyen un repositorio complementario para quien requiera profundizar en aspectos específicos del proceso.

En este sentido, se establece que:

El cuerpo de la tesis presenta el análisis, las categorías, los argumentos y las decisiones interpretativas, así como ejemplos representativos que permiten comprender el proceso investigativo.

El detalle documental completo, el cual incluye matrices de análisis, corpus fotográfico ampliado, repertorio audiovisual, documentos internos de trabajo, textos dramatúrgicos integrales y transcripciones completas de entrevistas y encuestas, se encuentra consignado en los Anexos.

Cuando sea necesario contextualizar o ampliar una afirmación, se incorporan referencias específicas a los Anexos (por ejemplo: véase Anexo 10 para la matriz de análisis del archivo fotográfico o consúltese Anexo 12 para la totalidad de las respuestas de la encuesta narrativa).

Cada Anexo cumple la función de dar transparencia y trazabilidad al proceso metodológico, permitiendo a la persona lectora verificar las fuentes primarias del análisis sin sobrecargar la estructura del texto principal.

Esta decisión metodológica responde tanto a criterios académicos —evitar la saturación del documento y favorecer la claridad expositiva— como a criterios éticos —

preservar la dignidad de los testimonios, mantener el contexto de los archivos comunitarios y evitar el uso fragmentado o descontextualizado de las voces participantes.

De este modo, los Anexos se reconocen como parte constitutiva de la investigación y no como material accesorio. Funcionan como un espacio de consulta profunda, diseñado para quien desee examinar la totalidad del archivo trabajado, verificar procedimientos o ampliar detalles de los procesos creativos, organizativos y comunitarios. El cuerpo central de la tesis, por su parte, se concentra en la reflexión crítica, la construcción conceptual y la interpretación situada que emergen del análisis de dicho archivo.

13 Reconstrucción de la Experiencia

Dado que la sistematización de experiencias se asume en esta investigación como un proceso crítico de producción de conocimiento situado —orientado a reconstruir, interpretar y comprender una práctica viva desde la voz de sus propios protagonistas (Jara Holliday, 2012, 2018)— resulta necesario situar desde este apartado el proceso temporal que organiza la reconstrucción desarrollada en este trabajo. La experiencia analizada no surge de un único momento creativo, sino de un proceso prolongado que abarca cinco años de práctica artística y comunitaria, los cuales pueden observarse en la línea de tiempo del Usme Proyecto Teatral y de la Escuela USMEKAS.

En este recorrido, la sistematización permitió comprender las transformaciones del colectivo a través de tres procesos creativos: Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP: El Susurro de la Niebla (2023) y El Campo en Fiesta (2025). Cada una de estas obras se desarrolló en relación directa con el territorio, las memorias campesinas y las tensiones socioambientales de Usme, y su reconstrucción temporal permite identificar cómo emergen preguntas, decisiones, aprendizajes y tensiones que configuran el núcleo estético-político del colectivo. La siembra, vinculada a los procesos de sensibilización y escucha territorial; el cultivo, relacionado con la creación colectiva y la negociación simbólica; y la cosecha, expresada en

la circulación territorial y los foros comunitarios, conforman la estructura que organiza el relato de la reconstrucción.

Asimismo, es fundamental situar a los sujetos que hicieron posible este proceso. Las voces de niñas, jóvenes, madres, actores populares, campesinos, maestros y habitantes del territorio que participaron en las obras y en la Escuela USMEKAS no solo aportaron insumos creativos, sino que orientaron la lectura crítica del territorio y la producción de memoria colectiva. La reconstrucción temporal que presenta este trabajo reconoce su papel como co-autores del proceso: sujetos que crean, recuerdan, tensionan, organizan y transforman el territorio desde la práctica teatral comunitaria.

Presentar este proceso de manera temporal permite comprender que la sistematización no es un ejercicio retrospectivo aislado, sino una práctica situada que acompaña la creación registra sus huellas y revela tensiones y sentidos que no siempre son visibles durante la acción. En este marco, la reconstrucción de la experiencia que desarrolla este trabajo articula la línea de tiempo del colectivo con la metodología Sembrando Arte, Cosechando Comunidad, permitiendo situar a los sujetos, su participación, sus aprendizajes y sus aportes dentro de un proceso continuo y comunitario de producción de conocimiento.

La sistematización se organizó mediante el análisis de un archivo vivencial compuesto por más de dos mil fotografías, videos completos de las obras, registros de ensayos, cuadernos de creación, documentos institucionales, dramaturgias colectivas, publicaciones, mensajes internos, conversaciones, audios, materiales de talleres, memorias organizativas, evaluaciones de equipo y registros de campo. Para realizar este análisis, se adoptó una lectura rigurosa y secuencial del archivo, organizada en torno a la lógica de la sistematización crítica propuesta por Jara Holliday y Mejía. En primer lugar, se efectuó un proceso de clasificación temática y temporal del material: fotografías, videos, registros de ensayo, cuadernos de creación, documentos internos, dramaturgias y memorias organizativas fueron ordenados según momentos del proceso (siembra, cultivo y cosecha) y según los núcleos de sentido que emergían de manera recurrente. Posteriormente, se

desarrolló una lectura interpretativa, en la que cada registro fue comprendido, no solo como evidencia documental, sino como huella de las dinámicas internas del colectivo: tensiones, decisiones estéticas, formas de participación, modos de organización, gestos de cuidado, fracturas y aprendizajes. Este proceso incluyó la identificación de patrones de recurrencia, contrastes entre obras y momentos de giro del proceso creativo. Finalmente, se realizó una triangulación entre lo observado en el archivo, las voces de los participantes (entrevista grupal y encuesta) y las categorías teóricas del marco conceptual, lo que permitió construir una lectura situada que articula creación colectiva, memoria territorial, soberanía alimentaria y agencia política. Más que un inventario, este análisis buscó revelar los sentidos que el propio proceso produjo y los modos en que la práctica teatral comunitaria se convirtió en fuente legítima de conocimiento.

Este archivo es uno de los elementos más potentes del proceso, no sólo por su extensión, sino por su profundidad emocional y política. En él se evidencia la evolución estética, metodológica, organizativa y comunitaria del colectivo. Es un archivo que documenta alegrías, cansancio, tensiones, derrotas, gestos de cuidado, aprendizajes, fracturas y momentos decisivos del camino creativo.

Su revisión detallada permitió reconstruir cada obra desde su gestación hasta su puesta en escena y circulación territorial. Este proceso fue organizado a partir de la metodología Siembra, Cultivo y Cosecha, una estructura que no fue impuesta previamente, sino que emergió del análisis mismo. La Siembra corresponde a los momentos iniciales de escucha, exploración sensorial, acercamiento al territorio, activación de memorias y reconocimiento de los conflictos socioambientales y comunitarios. En los registros de Sueños en Almíbar, OMARÀP y El Campo en Fiesta aparecen fotos de recorridos por veredas, diálogos informales sobre la historia de Usme, talleres de sensibilización, ejercicios corporales en bosques, encuentros con campesinos, visitas a sitios significativos y reflexiones iniciales alrededor del Páramo, el agua, la basura, la urbanización, la memoria muisca, la ruralidad urbana y la vida comunitaria.

El Cultivo corresponde a la fase de creación colectiva, en la que el cuerpo, la música, las improvisaciones, la dramaturgia emergente, el juego y la discusión sostienen el proceso creativo. Los registros muestran ensayos largos, noches enteras de discusión dramatúrgica, conflictos internos, momentos de cansancio extremo, decisiones difíciles, cambios en la propuesta, aparición de imágenes potentes, construcción de escenografía y máscaras, elaboración de títeres, momentos de duda, errores creativos, correcciones y hallazgos que transformaron la estética del colectivo. La Cosecha se expresa en las funciones, los foros con el público, la circulación territorial, las reacciones de las comunidades, los diálogos posteriores, las emociones compartidas, el orgullo colectivo, las críticas, los aprendizajes que surgieron después de cada presentación y los nuevos sentidos que no estaban previstos en la intención inicial. Las fotografías de las funciones, los videos de los recorridos, las tomas en plazas, veredas, parques y escenarios institucionales permiten observar cómo las obras dialogan con el territorio y lo reconfiguran simbólicamente.

Además de esta reconstrucción documental, la investigación incorpora una entrevista grupal realizada con seis participantes significativos. La entrevista se diseñó como un espacio de conversación horizontal en la que no no se buscaban datos, sino memoria viva. Las voces de Juan Francisco Florido, Angie Molina, Jeisson Ramírez, Fernanda Mora, Jennifer Mora y Epson Bonilla abrieron un espacio profundo de reflexión sobre el sentido del proceso creativo. En sus relatos aparece la escucha como punto de partida, la transformación personal, el descubrimiento del territorio, las tensiones internas, el humor como acto político, la construcción del vínculo y la emergencia de la agencia comunitaria. Sus palabras también revelan la intensidad emocional del proceso, los momentos de quiebre, las contradicciones, las incertidumbres y la forma en que cada obra dejó huellas particulares en sus vidas.

La encuesta narrativa, realizada a más de treinta actores, actrices, músicos en formación y participantes del proceso, permitió complementar esta lectura colectiva. Las respuestas muestran una presencia constante de categorías como aprendizaje, vínculo, territorio, memoria, comunidad, trabajo colectivo, pertenencia, agencia, soberanía

alimentaria, identidad campesina y resistencia simbólica. La recurrencia de estas categorías confirma que la experiencia teatral no fue vivida como práctica artística aislada, sino como un modo de habitar el territorio y de construir comunidad.

Para profundizar en la interpretación se realizó un análisis temático tipo Atlas.ti que permitió identificar frecuencias y co-ocurrencias entre las categorías emergentes: memoria colectiva, participación, creación colectiva, soberanía alimentaria, ruralidad urbana, territorio, cuerpo-memoria, identidad popular, pedagogías participativas, contranarrativas, agencia política. Del análisis emergió una red conceptual que muestra cómo el teatro comunitario articula memoria, territorio y soberanía alimentaria, y cómo estas dimensiones están estrechamente vinculadas con la creación colectiva y la agencia política. La co-ocurrencia entre memoria colectiva y defensa del territorio, por ejemplo, es muy alta, lo cual confirma que las obras no sólo representan el territorio, sino que lo resignifican desde una perspectiva crítica y afectiva.

A partir de este extenso corpus documental, el análisis de las obras constituye un eje metodológico esencial. En Sueños en Almíbar, el archivo permite reconstruir cómo la dramaturgia de los niños muiscas emergió de ejercicios de improvisación sobre la memoria del relleno sanitario, el hallazgo arqueológico de Usme y la historia campesina del territorio. La montaña construida como muñecón gigante, el basurero convertido en paisaje escénico, los animales guardianes, el esqueleto cumbiambero, la figura del Atrapador de Sueños y los Dioses de metal son productos de un proceso colectivo en el que la estética se construye en diálogo constante con las contradicciones del territorio. Cada escena fue modelada, recombinada o transformada varias veces hasta encontrar su sentido poético y político.

En OMARÀP, el análisis revela cómo la obra se estructuró a partir de la tensión entre turismo desbordado, institucionalidad desconectada, extractivismo, conflicto armado y saberes campesinos. Los registros muestran cómo surgió el personaje del Oso de Anteojos como burócrata, el Pastor Alemán como terrateniente, el Puma Boy como turista extraviado, y cómo la Mapalina se volvió el dispositivo central para articular el viaje iniciático de Carmen

y José. La construcción del Soche y de los frailejones en zancos requirió semanas de experimentación corporal. La música original —décimas, bambuco, sanjuanito, reggae, entre otros— no acompañaba la escena: la estructuraba.

En El Campo en Fiesta, la reconstrucción muestra un proceso profundamente plástico, corporal y musical. Las carretillas, la casa rodante, los muñecones y el vestuario festivo se construyeron en jornadas colectivas que combinaban conversación, técnica artesanal, memoria familiar y afirmación campesina. La figura de la vaca perdida surgió de un ejercicio sobre lo que "desaparece" en el campo: tiempo, agua, alimentos, memoria. La comparsa permitió activar un lenguaje festivo y político que convierte la calle en territorio campesino.

Toda esta reconstrucción alimenta un análisis profundo de las categorías emergentes. La creación colectiva se evidencia como el eje estructural del proceso. No se trata sólo de trabajar en grupo: la creación colectiva se convierte en un espacio en el que cada cuerpo aporta saberes, experiencias e intuiciones que se transforman en dramaturgia, música, movimiento, imagen o palabra. Este proceso se vive como un aprendizaje permanente en el que se difuminan las jerarquías, se negocian decisiones y se valoran los aportes diversos.

La memoria territorial aparece en cada obra como una memoria encarnada. La presencia de los niños muiscas, la montaña herida, el Soche, la Mapalina, los frailejones, los animales campesinos y la casa rodante no son símbolos decorativos: son dispositivos de memoria. Representan historias y tensiones que han sido invisibilizadas por discursos urbanos, institucionales o desarrollistas, y que requieren ser narradas desde el cuerpo y la escena.

La soberanía alimentaria emerge como categoría cultural y política. No aparece como discurso abstracto, sino como práctica diaria: la siembra, la cosecha, la cocina, el agua, la jornada campesina, los saberes de las mujeres mayores, la fragilidad del territorio, el

despojo de la ruralidad y la lucha por permanecer. La comparsa transforma esta dimensión material en fiesta política.

La agencia política, entendida no como militancia sino como capacidad de actuar, de tomar la palabra, de representar el territorio y de disputar sentido, es una de las dimensiones más fuertes. Las voces de la entrevista muestran cómo los participantes comienzan tímidamente, y cómo la experiencia los fortalece, los sitúa, los hace parte de un proceso mayor de resistencia simbólica y defensa territorial.

Finalmente, la sistematización reveló tensiones internas que fueron fundamentales para el aprendizaje. Entre estas tensiones aparece el cansancio de los procesos largos; las discusiones sobre dramaturgia; el choque entre estética y logística; la presión institucional de convocatorias y becas; las diferencias de visión entre integrantes; los límites de la formación comunitaria; la dificultad de sostener procesos en contextos de precariedad; y la complejidad emocional de trabajar desde la memoria territorial y el conflicto ambiental. Reconocer estas tensiones es reconocer la verdad del proceso, su humanidad y su profundidad política.

La reconstrucción de la experiencia, las voces de los participantes, el análisis categorial y la comprensión del territorio se integran así en un capítulo que no describe lo ocurrido, sino que produce una lectura crítica y situada de una práctica artística y comunitaria que ha marcado profundamente la vida cultural y territorial de Usme.

Cada uno de estos documentos cumple una función específica dentro de la investigación: las Hojas de Vida permiten delinear el contexto histórico y organizativo; los textos dramatúrgicos posibilitan la reconstrucción de las obras y su ficha técnica; los registros audiovisuales y fotográficos abren la lectura visual y performativa; y los testimonios —encuestas y entrevistas— aportan la voz de los participantes, indispensable para comprender las dimensiones simbólicas, sociales y territoriales del proceso. En su conjunto, este corpus se convierte en la materia prima que hace posible la reconstrucción de las

obras, la sistematización de los procesos y la construcción del cuerpo de análisis que orienta esta investigación.

13.1 ¿Quiénes Somos?

13.1.1 Usme Proyecto Teatral

Usme Proyecto Teatral es una agrupación artística, cultural y comunitaria fundada en 2016 en la localidad de Usme, Bogotá. Su trabajo concibe el teatro no solo como práctica estética, sino como acción social, política y pedagógica. El colectivo está integrado por habitantes del territorio, maestras y maestros en artes escénicas, licenciados en artes y artistas populares que entienden la escena como un espacio de diálogo con la realidad social y territorial del sur de Bogotá. Sus creaciones abordan temas como identidad, memoria, ruralidad, conflicto social y vida comunitaria, consolidando un repertorio que articula teatro popular, creación colectiva y trabajo territorial. Su apuesta estética y política se sostiene en el fortalecimiento de la comunidad, la defensa del territorio y la creación de espacios de participación cultural. *(véase Anexo 1)*

13.1.2 Escuela de Formación Artística y Comunitaria USMEKAS

La Escuela USMEKAS nace en 2020 como la extensión pedagógica y comunitaria del colectivo. Es un espacio intergeneracional que integra formación artística y construcción de identidad territorial. La escuela estructura su proceso con tres ejes: el cuerpo como territorio, la identidad como construcción colectiva y la defensa del territorio como conciencia crítica y política. Su metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*, inspirada en los ciclos campesinos de siembra–cultivo–cosecha, articula formación, experimentación y creación colectiva. A través de semilleros en teatro, danza, música, circo y artes populares, la escuela promueve aprendizajes vivenciales y territoriales, fortaleciendo el sentido de pertenencia, la memoria viva y la organización comunitaria. *(véase Anexo 2)*



Imagen 1. *Línea de tiempo Usme Proyecto Teatral*

13.2 Obras Teatrales

13.2.1 Sueños en Almíbar: una obra sobre el cultivo de la esperanza (2021)



Imagen 2. *Flyer Temporada de Estreno Sueños en Almíbar*

13.2.1.1 Tema

La tensión entre lo rural y lo urbano en un territorio que ha sido transformado, violentado y resignificado por la expansión de la ciudad y la economía extractiva. Muestra cómo el territorio despierta para contar lo que la institucionalidad no narra. Es una dramaturgia de la memoria, del duelo y de la resistencia campesina frente al avance de los dioses de metal. *(véase, Anexo 3)*

Sinopsis de la obra

La obra transcurre en medio de una construcción en la localidad de Usme, donde se descubre un yacimiento arqueológico compuesto por las tumbas de varios niños que "despiertan sin saber que están muertos". Estos niños son vistos únicamente por un personaje particular: el Atrapador de Sueños; un excéntrico habitante de la calle quien los guía en un viaje simbólico: deberán reconocerse como "semillas de la tierra que habitan",

mientras transitan cuestionamientos vinculados al territorio, la memoria, y la comunidad. Así, la obra articula lo fantástico (niños muertos que despiertan), lo simbólico (semillas, tierra, renacimiento) y lo comunitario (territorio de Usme, memoria colectiva), proponiendo una reflexión crítica sobre la historia, la identidad y el futuro del territorio.

13.2.1.2 Personajes

En Sueños en Almíbar, los personajes no operan bajo la lógica tradicional del teatro psicológico o del drama realista. En lugar de identidades fijas con trayectorias individuales, la obra construye cuerpos colectivos, figuras míticas y presencias simbólicas que emergen de la relación entre memoria, territorio y creación comunitaria. La dramaturgia se organiza a partir de personajes-arquetipo y cuerpos-escena que representan fuerzas históricas, espirituales y sociales del territorio de Usme. Por ello, más que un elenco definido, la obra presenta un sistema de presencias que se agrupan en dos grandes campos de sentido:

La comunidad y la resistencia territorial, compuesta por personajes que encarnan la memoria campesina, la ancestralidad muisca, la vida cotidiana, la espiritualidad del territorio y los vínculos afectivos con la tierra.

Las fuerzas de destrucción y fragmentación son representadas por los dioses de metal y otras figuras asociadas al extractivismo, la institucionalidad y la urbanización impuesta.

Esta dualidad configura la tensión central de la obra: la disputa por el territorio entre quienes lo habitan y lo cuidan, y las fuerzas que lo degradan. A partir de esta estructura, se presentan los principales personajes y sus significados simbólicos.

13.2.1.3 Componentes escénicos:

Los componentes escénicos de Sueños en Almíbar constituyen un dispositivo central para comprender la dramaturgia territorial de la obra. En un proceso de creación colectiva en el que el cuerpo y el espacio son memoria, la escenografía, la utilería, la música y el vestuario no funcionan como apoyos técnicos, sino como materialidades vivas que

condensan sentido político, simbólico y ambiental. Cada elemento escénico participa en la construcción del territorio dramatizado y configura una poética visual y sonora que dialoga directamente con las tensiones rurales-urbanas que atraviesan la obra.

13.2.1.4 La estructura dramática

Sueños en Almíbar no responde a los modelos canónicos del teatro occidental basados en la secuencia lineal planteamiento-nudo-desenlace. En lugar de ello, la obra nace de un proceso de creación colectiva que articula dispositivos simbólicos, rituales y visuales profundamente ligados a la noción de cuerpo-territorio. La dramaturgia no proviene de un texto previo, sino de las improvisaciones, memorias locales y acciones físicas de los intérpretes, lo que convierte la obra en un organismo vivo, mutable y sensible al espacio en el que se presenta.

Desde su configuración escénica, Sueños en Almíbar integra lenguajes como el teatro de calle, la música en vivo, el circo, los títeres, la danza y el trabajo con objetos, dando lugar a una experiencia multidimensional que se organiza más por imágenes y potencias afectivas que por un relato lineal. La dramaturgia se compone de cuadros autónomos que funcionan como postales rituales del territorio, unidas por la experiencia del viaje, la memoria ancestral y el conflicto entre lo rural y lo urbano.

La obra se estructura en cuatro grandes núcleos narrativos que no funcionan como actos tradicionales sino como estados poéticos conectados entre sí por la figura del atrapador de sueños; guía simbólico y por la presencia latente de un territorio fracturado por la expansión urbana, la contaminación y la pérdida de soberanía alimentaria.

Acto I – Despertar y pérdida

Acto II – Viaje simbólico

Acto III – Confrontación

Epílogo – Tragedia



FOTO 1. *Estreno Sueños en Almíbar, Plaza Fundacional -Usme (2021).*

Sueños en Almíbar configura una dramaturgia que rompe por completo con las lógicas del realismo y del relato lineal. Su estructura no se organiza desde una sucesión de acciones, sino desde una cadena de imágenes rituales, construidas tanto desde la memoria colectiva como desde la experiencia sensible del territorio. La dramaturgia deviene así un espacio de pensamiento más que una historia; un tejido de símbolos más que un texto dramático tradicional.

El dispositivo central no es la palabra, sino el ensamblaje poético entre cuerpos, objetos, música, escenografía y acciones ritualizadas. Cada escena es un fragmento del inconsciente territorial: los niños muiscas emergiendo del suelo, la montaña-muñecón respirando, el basurero convertido en monstruo, los dioses de metal como máquinas apocalípticas, el esqueleto cumbiambero renaciendo desde las sobras, etc. Ninguno de estos elementos funciona como “personaje realista”; todos son metáforas vivas que condensan tensiones históricas, ecológicas y comunitarias.



Foto 2. *Proceso de sensibilización Sueños en Almíbar (2021)*

La dramaturgia trabaja desde la poética del contraste: vida y muerte, basura y siembra, ciudad y territorio, humanidad y máquina, memoria y olvido. Estos pares no se resuelven dialécticamente, sino que conviven en escena bajo una lógica onírica, en la cual lo ancestral se comunica con lo contemporáneo a través de imágenes que vibran más allá de la literalidad. Esta hibridez le permite a la obra construir una contranarrativa sobre Usme: no una historia arqueológica o factual, sino una restitución simbólica del territorio, en la cual las ausencias históricas se hacen presentes y donde la comunidad se piensa a sí misma desde su propia sensibilidad.

El humor, la música y lo grotesco —en especial la escena de lucha con los Dioses de metal— son estrategias dramatúrgicas que conectan con el teatro popular latinoamericano: risa como resistencia, cuerpo exagerado como denuncia, ritual festivo como forma de convocar al colectivo. La dramaturgia se aleja del drama burgués y se acerca a una tradición que combina carnavalización, crítica social, narrativas comunitarias y teatralidades callejeras. La risa no “alivia” la tensión: la expone y la devuelve a la comunidad en un lenguaje accesible, directo y profundamente político.



Foto 3. *Elaboración de máscaras con material reciclado (2021)*

La estructura episódica permite que la dramaturgia sea mutable: cada función reescribe la obra, dependiendo del lugar, de los cuerpos presentes, de los músicos, del clima, del público, entre otros elementos. En ese sentido, la obra no es un producto terminado, sino un proceso vivo, coherente con la creación colectiva y con la metodología comunitaria del grupo. Esta apertura dramatúrgica no implica una falta de estructura, sino un gesto político: el territorio se representa desde su propia variabilidad, desde la relación cambiante entre comunidad, memoria y paisaje.

La presencia del Atrapador de Sueños como eje narrativo no construye un arco psicológico, sino un hilo ritual que articula las escenas: es el vidente, el que percibe lo que otros no ven, el que reconoce a los niños muiscas antes que el resto. Su dramaturgia es liminal, a medio camino entre habitante de calle, chamán, y poeta del territorio. A su alrededor se organizan los dos bandos: la comunidad (caracola, niños muiscas, animales, campesinos, Usminia, el tomate) y la maquinaria extractiva (Dioses de metal). La dramaturgia escenifica un conflicto estructural que no es coyuntural, sino histórico: la violencia territorial del desarrollo urbano sobre la memoria agraria e indígena.

Desde esta lectura, Sueños en Almíbar no representa a Usme: lo reimagina, lo repara, lo resignifica. La dramaturgia no hace arqueología literal, sino arqueología sensible, devolviendo al presente aquello que la ciudad intenta enterrar. El basurero como territorio

herido, la huerta como futuro posible y el agua como eje del renacimiento son escenas que articulan una poética ecológica, comunitaria y espiritual.



Foto 4. E*scenografía Sueños en Almíbar (La Montaña y el derrumbe de doña Juana)*

En síntesis, la dramaturgia de Sueños en Almíbar opera como un acto de memoria viva: no busca contar la historia del territorio, sino activar su potencia simbólica para que sea la comunidad quien la narre, la baile, la cante y la transforme. Esta cualidad la conecta profundamente con la metodología *Sembrando Arte, Cosechando en Comunidad*: ambas reivindican el teatro como práctica estética, política y territorial, en la que la dramaturgia no es un texto, sino un proceso colectivo que siembra memoria y cosecha comunidad. *(véase, Anexo 4)*

13.2.2 OMARAP, El Susurro de la Niebla (2023)

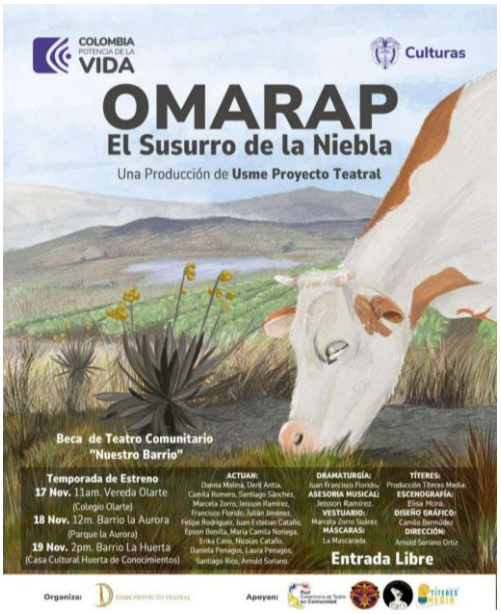


Imagen 3. *Flyer Estreno OMARAP*

13.2.2.2 Tema

OMARAP, El susurro de la niebla explora la lucha profunda entre la vida que el Páramo sostiene y las fuerzas que buscan explotarlo, revelando que la defensa del agua y del ecosistema es también la defensa de la comunidad, de la historia campesina, de la educación rural y del derecho a habitar un territorio digno. Es una obra sobre la resistencia ecológica y humana, sobre la memoria de la montaña y sobre la urgencia de proteger lo que aún sostiene la vida. *(véase, Anexo 5)*

13.2.2.3 Sinopsis

Dos niños campesinos escuchan que ha nevado en el Páramo y deciden ir a conocer la nieve. Al llegar, descubren un territorio invadido por turistas y prensa que lo convierten en espectáculo, desconociendo su fragilidad. La niebla, la Mapalina, los envuelve y los conduce hasta el Soche, el último guardián del Páramo, quien decide guiarlos a través del Páramo antes de desaparecer.

En este viaje, los niños descubren las múltiples historias que habitan el Páramo: los choques entre ganadería extensiva y conservación, el monocultivo que amenaza el agua, el turismo desbordado, la presencia de la institucionalidad con sus tensiones y contradicciones, la memoria del conflicto armado y, sobre todo, los saberes campesinos que resisten y cuidan el territorio. Perdidos entre lagunas, frailejones y neblina, los niños se reconocen a sí mismos como parte del Páramo: guardianes del agua, herederos de una historia y una identidad rural que se defiende a través del cuidado, la comunidad y la memoria.

13.2.2.4 Personajes

El Páramo (personaje-espacio)

Aunque no aparece como un personaje encarnado, es el protagonista absoluto de la obra. OMARÀP es un territorio vivo, un organismo que respira, se defiende y narra. En él se condensan memoria, agua, historias campesinas, tensiones ecológicas y disputas políticas. Se habita, se transita y se escucha: es quien permite que la Mapalina, el Soche y los frailejones actúen.

Es el personaje que todo lo contiene.

Personajes humanos

Carmen

Niña que entra en la adolescencia. Sueña con no ser campesina y anhela “salir” del campo; el viaje a través del Páramo transformará su visión. Es curiosa, sensible y crítica. Su arco dramático es el reconocimiento de la identidad rural como un valor y no un impedimento.

José

Hermano de Carmen. Ama la música, hereda el gusto por el tiple del abuelo y del papá. A través del sonido construye memoria. Representa la sensibilidad artística campesina y la relación afectiva con el territorio.

Alicia

La madre. Mujer fuerte, sostén del hogar, cuidadora del territorio y de sus hijos. Encarna los saberes del cuidado, la resistencia doméstica y la continuidad de la tradición.

Efrén

El padre. Campesino alegre, musical, cercano, pero a la vez responsable del hogar. Desde el tiple reivindica la música como raíz cultural y como forma de narrar el mundo campesino.

Personajes míticos y animales guardianes

El Soche:

Espíritu del Páramo. Es el último guardián; un ser pequeño, ancestral y mágico que habita entre la Mapalina. Su aparición desencadena el viaje simbólico de los niños. Es guía, memoria, protector y puente entre lo real y lo mítico. Representa el saber que se está perdiendo.

13.2.2.5 Componentes Escénicos

Los componentes escénicos de OMARAP responden a una lógica de teatralidad móvil, simbólica y popular, diseñada para funcionar en espacios abiertos y no convencionales. Cada elemento —desde los biombos hasta un teléfono viejo, desde un tiple hasta una máscara de animal— participa activamente en la creación del Páramo como territorio vivo, amenazado y místico. La obra se sostiene sobre la premisa de que el Páramo no se

“representa”: se activa mediante dispositivos plásticos, sonoros y corporales que permiten que el público lo habite junto a los personajes.

13.2.2.6 Estructura dramática

La estructura dramática de OMARÀP se organiza como una secuencia episódica, sostenida por la música, la presencia de la niebla (Mapalina) y la aparición sucesiva de personajes del Páramo. Cada episodio introduce un conflicto propio del territorio: turismo descontrolado, institucionalidad desconectada, extractivismo, conflicto armado, desinformación y desarraigo campesino. Cada aparición animal o de entidad territorial constituye una escena autónoma, un capítulo dentro del viaje iniciático de Carmen y José.

PRÓLOGO: “Nieve en el Páramo”

ESCENA DE LOS TURISTAS GOMELOS Y LA PRENSA

APARICIÓN DE LA MAPALINA

ESCENA DEL SOCHE

Escena de los Taitas I (La espera y la inquietud)

ESCENA DEL OSO DE ANTEOJOS (INSTITUCIONALIDAD)

ESCENA DEL PASTOR ALEMÁN (MONOCULTIVO Y TESTAFERRATO)

Escena de los Taitas II (La llamada y la búsqueda)

ESCENA DEL TIGRILLO GUERRILLO Y EL ÁGUILA MILITAR

ESCENA DEL PUMA BOY (TURISTA EXTRANJERO PERDIDO)

ESCENA DE LOS FRAILEJONES (CUMBRE POÉTICA)

ESCENA DEL REENCUENTRO (FAMILIA Y AGUA)

EPÍLOGO: EL MANDATO DEL SOCHE



Imagen 5. *Función OMARAP en Sótanos de la Jimenes ASAB (2024).*

La dramaturgia de OMARAP se construye desde una lógica profundamente episódica y simbólica, en la que cada cuadro funciona como un fragmento autónomo capaz de sostener un conflicto propio, pero que encuentra su sentido en el entramado mayor del viaje iniciático de Carmen y José. La obra no se inscribe en un modelo dramático clásico ni persigue un relato lineal. Por el contrario, su estructura se asemeja a la respiración misma del Páramo: avanza y retrocede, se abre y se oculta, permite que surjan voces múltiples y que los silencios también digan. Esta polifonía dramatúrgica revela un territorio vivo en el que distintos mundos convivientes, humanos, animales, institucionales, míticos, reclaman su lugar dentro de la escena.

El Páramo, OMARAP, se convierte en el verdadero protagonista aún sin aparecer como un personaje explícito. Su presencia se manifiesta en la niebla que confunde, en los paisajes que los biombos recrean, en los seres que lo habitan y en las tensiones históricas que cada escena expone. Más que un escenario, el Páramo opera como un sujeto político que observa, interpela y determina el destino de quienes lo transitan. De este modo, la obra desplaza la centralidad humana para permitir que el territorio actúe; la dramaturgia se vuelve entonces una lectura del cuerpo del Páramo: su memoria, sus heridas, sus advertencias y su inmenso deseo de mantenerse vivo.

A medida que los niños se adentran en la neblina, la obra despliega una serie de encuentros que funcionan como estaciones del viaje. Los turistas gomelos introducen la primera capa crítica: la mirada urbana que convierte el Páramo en un espectáculo consumible que exotiza la comida campesina y que sueña con convertir el paisaje en un destino de lujo estilo Suiza o Noruega. Más adelante, los reporteros y su camarógrafo refuerzan esta perspectiva reduccionista desde el sensacionalismo mediático, en la que la noticia vale más que el territorio y la voz campesina queda relegada a un segundo plano. Estos dos momentos iniciales instalan la distancia entre la experiencia comunitaria y las narrativas urbanas que la deforman.



Foto 6. *Reconocimiento de las tensiones del Páramo, vereda Margaritas C.B. (2023)*

Cuando la Mapalina cae y los niños se pierden, los episodios adquieren otro tono. El Soche aparece como guardián mítico y último sobreviviente de una especie en peligro, portador de la memoria ecológica. Su presencia abre la puerta a la dimensión ritual y mítica del Páramo, donde el paisaje no es telón sino espíritu. De allí en adelante, la dramaturgia despliega una galería de figuras que representan tensiones sociales profundas: el oso de anteojos vestido de funcionario encarna la institucionalidad que llega con discursos de conservación pero desconectada de la vida cotidiana del territorio; el pastor alemán simboliza la ganadería extensiva y el monocultivo que erosionan el Páramo; las vacas,

convertidas en personajes sensibles, problematizan su propio lugar dentro del ciclo productivo; el tigrillo guerrillo y el águila militar exponen el absurdo del conflicto armado en clave humorística, mientras muestran la guerra como un sainete sin sentido que también dejó huellas en estas tierras; Puma boy introduce la crítica al turismo desorientado que consume territorio sin comprenderlo; y los frailejones, desde su corporalidad en zancos, actúan como guardianes del agua y de los ciclos vitales.



Foto 7. *Visita la Casa de la Memoria, Vereda Soches -Usme (2023)*

Cada una de estas apariciones funciona como una fábula independiente, pero la música y la niebla las enlazan hasta convertirlas en un único viaje. La dramaturgia musical es decisiva: la obra transita entre bambucos, décimas, música llanera, reggae y marchas, dotando cada episodio de un tono emocional particular. Esta composición sonora no es ilustrativa, sino estructural: organiza el ritmo del relato, marca transiciones, sostiene atmósferas y, sobre todo, hace posible que lo episódico se sienta continuo. La música le da unidad al mosaico dramatúrgico.

En paralelo a esta estructura simbólica, la obra elabora la transformación íntima de Carmen y José. Lo que inicia como una travesura infantil, ir a ver la nevada, se convierte en un viaje de reconocimiento identitario. La dramaturgia los sitúa ante preguntas esenciales: quiénes son, de dónde viene su relación con la tierra, cuál es su responsabilidad frente al agua, qué significa ser campesino en un mundo que los margina y los romantiza a la vez. El

viaje exterior se convierte en un viaje interior que, al finalizar, los devuelve al hogar cargados de un saber que no tenían al inicio.

La obra entrelaza humor y crítica política de manera singular. El humor funciona como herramienta pedagógica, lo cual permite que temas complejos como conflicto armado, institucionalidad burocrática, extractivismo, turismo depredador, pérdida de saberes o crisis del agua, aparezcan sin caer en el panfleto. La risa abre la posibilidad de pensar profundamente sin que el espectador se cierre; el grotesco infantiliza el poder; la sátira muestra la violencia sin reproducirla. Este teatro popular, cargado de musicalidad y juego, hace visible lo que a veces se calla en discursos más solemnes.

En su dimensión política, OMARAP no reduce los conflictos a antagonismos simples. No construye “buenos” y “malos”, sino que muestra sistemas: estructuras sociales, hábitos productivos, dinámicas históricas y relaciones de poder que atraviesan el Páramo. La obra reconoce la importancia de la vida campesina y la centralidad del agua como eje del futuro, pero también expone las contradicciones y tensiones reales que viven las comunidades: la necesidad de producir, la relación con la institucionalidad, la presencia del conflicto armado, el impacto del turismo y la fragilidad del ecosistema.

El final se plantea como un ritual de retorno. La familia encuentra a los niños, pero el viaje no concluye ahí. El Soche les entrega un mandato: cuidar el Páramo, honrar el agua, defender el territorio. La dramaturgia no busca cerrar el conflicto - porque el conflicto persiste - sino activar una responsabilidad ética. El epílogo funciona como un puente entre la escena y el público, invitando a quienes miran a convertirse también en guardianes del Páramo.



Foto 8. *Estreno OMARAP Colegio Olarte, Vereda Olarte (2023)*

OMARAP es, en síntesis, un tejido dramatúrgico complejo que combina territorialidad, fábula, humor, música y memoria. Su fuerza proviene de esa capacidad de hacer convivir el rito con la sátira, lo mágico con lo político y la belleza del paisaje con la crudeza de los problemas que lo amenazan. Es una dramaturgia que nace del territorio que dialoga con él y que lo defiende desde una estética profundamente comunitaria. *(véase, Anexo 6)*

13.2.3 El Campo en Fiesta; del Jornal La Mesa (2025)

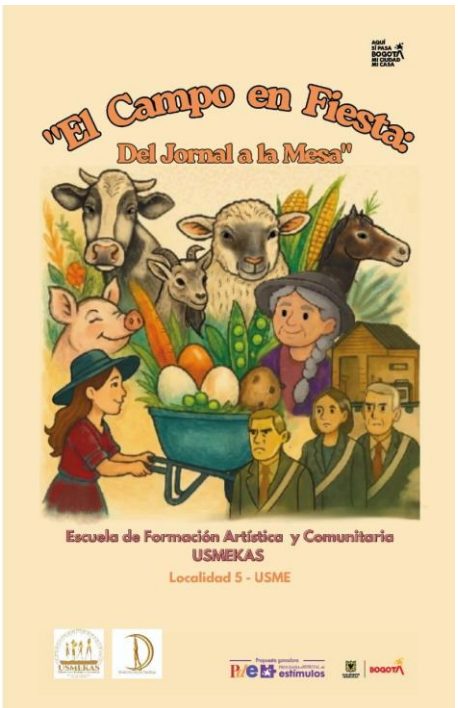


Imagen 4. *Flyer y Pendón Comparsa El Campo en Fiesta*

13.2.3.2 Tema

El Campo en Fiesta: del Jornal a la Mesa presenta, en tono festivo y pedagógico, un recorrido por la vida campesina de Usme, desde las labores cotidianas del amanecer hasta la celebración comunitaria al final del día. A través de música, coplas, muñecones y escenas corales, la obra visibiliza la importancia del trabajo rural, la fragilidad del agua y la distancia entre la mirada urbana-institucional y la realidad del territorio. Su dramaturgia convierte las tensiones del campo —el olvido, la escasez de recursos y la falta de reconocimiento— en una fiesta crítica que reivindica la dignidad campesina y la defensa del territorio como responsabilidad colectiva. (*véase, Anexo 7)*

13.2.3.3 Sinopsis

El Campo en Fiesta es una comparsa itinerante que recorre un día en la vida campesina de Usme y celebra su papel como despensa agrícola de Bogotá. A ritmo de carranga, muñecones y coreografías inspiradas en labores del campo, la comparsa sigue a una comunidad que busca a la vaca perdida, enfrenta la escasez de agua y responde a las tensiones que generan tres personajes institucionales ajenos a la ruralidad. Entre escenas de siembra, trasquila, cocina y recolección, aparecen animales, hortalizas gigantes y una casa rodante que se arma y desarma en el camino. La fiesta final reúne a todos los personajes en una celebración del territorio, del trabajo campesino y del agua como bien esencial. La comparsa culmina con un llamado colectivo: sin campo no hay vida, sin comunidad no hay fiesta.

13.2.3.4 Personajes

La comparsa El Campo en Fiesta: del Jornal a la Mesa construye su universo a partir de una estructura coral en el cual ningún personaje ocupa un lugar jerárquico sobre los demás; todos son parte de una misma red simbólica que representa el ciclo vital del campo y la interdependencia que sostiene la vida campesina. La figura que abre el recorrido es la abanderada, pregonera de las coplas, cuya voz convoca el caminar colectivo y marca el tono

festivo y político de la comparsa. Su presencia inaugura el ritmo y establece la dramaturgia musical como columna vertebral del relato.

Tras ella avanzan las carretillas, manipuladas por tres mujeres que representan la diversidad de alimentos que componen la despensa de Usme. Una lleva los productos cultivados —tubérculos y hortalizas de clima frío—; otra parte los alimentos derivados de los animales —leche, quesos, yogures, huevos—; y la tercera reúne las verduras que emergen de la tierra alta bogotana. En conjunto, estas tres carretillas funcionan como un retrato en movimiento de la seguridad alimentaria y del papel de Usme como territorio proveedor para la ciudad.

La familia campesina constituye otro núcleo esencial: abuelo, abuela, mamá, papá y nieta conforman una célula afectiva que rinde homenaje al trabajo rural y a la transmisión intergeneracional del conocimiento agrícola. En ellos se encarna la memoria viva del jornal y la continuidad de las prácticas del campo que la comparsa celebra y visibiliza.

A este eje humano se suman los animales —ocho en total—, configurados como muñecones de gran formato que no sólo aportan color y humor, sino que representan la relación íntima entre la comunidad y su entorno natural. Pollito, gallina, gallo, marrano, cabra, oveja, caballo y vaca se integran a la comparsa como aliados del trabajo diario, recordando que el campo es un sistema en el que animales y seres humanos comparten labores, afectos y ritmos.

El bloque institucional aparece encarnado por tres zanqueros, dos hombres y una mujer, cuyas figuras elevadas simbolizan la distancia, la mirada externa y, en ocasiones, el desconocimiento que pesa sobre la ruralidad. Desde las alturas, sus intervenciones generan contraste, ironía y tensión, evidenciando el choque entre las lógicas comunitarias del campo y las perspectivas urbanas o burocráticas que no siempre comprenden la realidad agrícola.

La música interpretada en vivo forma otro grupo de personajes: los músicos caracterizados como pájaros del territorio traducen en sonido el espíritu del campo y

acompañan todo el recorrido. Su presencia no es sólo funcional, sino dramática, pues su ritmo y sus coplas sostienen la estructura completa de la comparsa.

Finalmente aparece la casa: una estructura móvil manipulada por seis artistas que, más que operadores, se convierten en los espíritus que habitan y movilizan este símbolo central. La casa representa el refugio, la memoria, el fogón, la transmisión y la raíz; su movimiento a lo largo del desfile encarna el carácter itinerante de la comparsa y a la vez, la idea de que el hogar campesino se expande hacia la calle y se vuelve un espacio compartido.

13.2.3.5 Componentes teatrales

La puesta en escena de El Campo en Fiesta se sostiene en un entramado plástico y performativo pensado para la itinerancia. La escenografía no es un fondo estático: se despliega, se mueve y se transforma a medida que avanza la comparsa y se convierte en un organismo vivo. Su núcleo es la casa campesina rodante; una estructura de madera que replica la arquitectura rural de Usme y que, al desplazarse, permite que la comparsa construya distintas especialidades según cada escena (amanecer, mediodía y fiesta). Junto a ella, las carretillas-escenografías cargadas con alimentos, hortalizas y productos del territorio, funcionan simultáneamente como objetos utilitarios, dispositivos narrativos y piezas plásticas que organizan el tránsito del público.

13.2.3.6 Estructura dramática

ESCENA I — AMANECER: despertar, trabajo y comunidad

En el amanecer la comparsa instala el mundo: la abanderada abre con sus coplas y convoca; las tres carretillas desfilan mostrando las mesas simbólicas de la despensa (hortalizas, tubérculos, productos animales); la familia aparece en su rutina (abuelo, abuela, mamá, papá, nieta) y los animales de granja acompañan el pulso cotidiano. Musicalmente predomina la carranga y las coplas, con ritmos de tiple y vientos suaves; coreográficamente se trabaja el gesto del jornal (estiramientos, pasos de labor, manejo de herramientas)

transformado en danza. Plásticamente la escena usa los muñecones, las carretillas, los utensilios (canastos, costales, termos) y la casa rodante comienza a insinuarse en el movimiento. El tono es celebratorio y pedagógico: se muestra cómo se organiza un día en el campo, se construye el ritmo de trabajo y se crea empatía con la comunidad.

ESCENA II — MEDIODÍA: ruptura, conflicto y visibilización

ESCENA III — ATARDECER / FIESTA: reparación, encuentro y ciclo

La dramaturgia de El Campo en Fiesta se construye desde la lógica de la comparsa itinerante; un lenguaje que no se organiza en escenas cerradas ni en progresiones aristotélicas, sino en ciclos rítmicos de acción, música y desplazamiento. La obra no busca narrar linealmente un día en la vida campesina, sino activar performativamente ese día, permitiendo que el público camine, escuche, acompañe y participe de una experiencia que es tanto teatral como comunitaria.



Foto 9. *Los Institucionales; Ensayo general con vestuario (2025)*

En el corazón de la dramaturgia está la temporalidad cíclica: amanecer, mediodía y noche. Esta estructura no funciona como sucesión cerrada, sino como respiración del territorio. El amanecer abre el mundo campesino desde la corporalidad del trabajo: la comparsa arranca con la energía del despertar, con tareas cotidianas —siembra, ordeño, organización del día— que más que acciones dramáticas, son rituales de supervivencia. En este segmento, la dramaturgia se apoya en la repetición coreográfica y en las coplas que

funcionan como dispositivos pedagógicos y afectivos, al tiempo que inscriben la voz campesina como voz de autoridad.

El mediodía introduce la ruptura, la tensión y el conflicto: la pérdida de la vaca, la disputa por el agua y la irrupción de la institucionalidad. Aquí la dramaturgia despliega el conflicto no desde el enfrentamiento directo, sino desde la fricción de presencias. Los zanqueros institucionales —altos, imponentes, vestidos de frac— encarnan un poder que mira desde arriba, desconectado del territorio y del ritmo campesino. Su mera aparición desestabiliza el día. Altera el equilibrio simbólico que las carretillas y los animales habían construido. Esta tensión no se resuelve a través del diálogo, sino mediante la coreografía del desequilibrio, en la que los cuerpos campesinos buscan reorganizarse para impedir la pérdida de la vida cotidiana: recuperar la vaca, defender el agua y sostener la memoria de la tierra.

La noche, por su parte, no opera como clausura, sino como apertura ritual. La comparsa culmina en la fiesta, donde la música, los vientos y la danza disuelven momentáneamente las tensiones acumuladas. En esta celebración convergen todos los cuerpos —carretillas, campesinos, animales, institucionales, casa— para producir un gesto colectivo de recomposición. La fiesta no borra el conflicto, pero lo reelabora en clave comunitaria, afirmando que la resistencia campesina se sostiene también en la alegría, el canto y la capacidad de bailar a pesar de las dificultades. El desenlace, por tanto, no es una resolución narrativa, sino un renacer performativo que inmediatamente se enlaza con el amanecer del siguiente ciclo: la comparsa termina, pero el día campesino vuelve a empezar.



Foto 10. *Los Niños; Comparsa El Campo en Fiesta 23 de agosto, Barrio La Marichuela (2025)*

Un rasgo distintivo de la dramaturgia es la centralidad del colectivo. A diferencia de dramaturgias centradas en personajes individuales, aquí cada bloque —carretillas, familia, animales, músicos, casa— funciona como un "personaje coral", y el sentido emerge del diálogo entre estas colectividades. No hay protagonistas jerarquizados: la dramaturgia afirma que en el campo la vida se sostiene por fuerzas interdependientes. Esta lógica coral se refuerza con el uso de muñecones y mascarones que trasladan la experiencia hacia un plano simbólico donde lo humano y lo no humano se entrelazan: la vaca puede guiar la acción, el abuelo puede ser memoria, el músico un pájaro del territorio y la casa un cuerpo vivo. Es una dramaturgia del ecosistema, no del individuo.

Otro elemento clave es la relación entre música y dramaturgia. A diferencia del teatro convencional, aquí la música no acompaña la escena: estructura la escena. Cada ritmo —torbellino, merengue, carranga, vientos festivos— marca un cambio de estado, de energía y de sentido. La música es la que convoca el amanecer; la que sostiene el caos del mediodía y convoca la recomposición nocturna. La dramaturgia es tanto sonora y coreográfica como narrativa, y su eficacia depende de esa articulación viva entre músicos, bailarines, animales y carretillas.



Foto 11. *Animales; Proceso de construcción de Cabezones, técnica Cartonería (2025)*

Finalmente, la obra realiza un gesto político significativo: convertir la vida campesina en fiesta sin volverla folclor ni caricatura. La comparsa reconoce el conflicto —la pérdida del agua, la tensión con el Estado, la fragilidad del territorio— pero lo articula desde un lenguaje que combina humor, plasticidad y celebración, reivindicando al campesinado no como víctima, sino como sujeto productivo, creativo y esencial para la ciudad. La dramaturgia, entonces, no es solo estética: es un acto de memoria y reivindicación.

En síntesis, El Campo en Fiesta construye una dramaturgia que es ciclo, comunidad y movimiento; que transforma la calle en territorio campesino y la fiesta en acto político; que hace de la itinerancia una forma de pensamiento. Es una dramaturgia que no cuenta el campo: lo activa, lo celebra y lo defiende con el cuerpo, la música y la imagen. *(Véase, anexo 8)*

13.3 Archivo Digital de la Organización

El archivo fotográfico, audiovisual y digital que aquí analizo no surge como un ejercicio posterior ni como una exigencia académica externa, sino como una práctica orgánica del hacer teatral comunitario de Usme Proyecto. Registrar ha sido, desde el inicio,

una forma de cuidar la memoria, de hacer visible el proceso y de permitirnos volver sobre lo vivido para comprenderlo críticamente. *(véase, Anexo 9)*

En este sentido, la sistematización que desarrollo dialoga directamente con lo planteado por Óscar Jara, cuando entiende la sistematización como una lectura crítica de la práctica desde sus propios sujetos, y con Marco Raúl Mejía, quien plantea que la experiencia produce conocimiento situado. El archivo no es neutro: es una construcción política y metodológica que revela qué se decide mirar, cómo se mira y para qué se conserva.

Este capítulo recupera todo el acervo existente, sin síntesis ni reducción, organizándolo a partir de los tres momentos de la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*: siembra (sensibilización), cultivo (creación colectiva) y cosecha (puesta en escena y circulación). Posteriormente, realizó un análisis comparativo y categorial que permite leer la emergencia de la creación colectiva, la memoria, el territorio, la soberanía alimentaria y el agenciamiento político. *(véase, Anexo 10)*

13.3.1 Sueños en Almíbar

13.3.1.2 Siembra – Proceso de sensibilización

El proceso de sensibilización de Sueños en almíbar es posiblemente el más extenso y profundo de los tres analizados. El archivo da cuenta de más de cuatro años de registro continuo, alojado principalmente en un canal de Telegram que funciona como repositorio vivo de memoria. Allí se acumulan cientos de fotografías y videos que documentan encuentros comunitarios, recorridos territoriales, espacios de conversación, laboratorios creativos y procesos de formación.



Foto 12. *Ensayo General Sueños en Almíbar (2022)*

Este volumen —que supera ampliamente los 1160 registros entre fotografías y videos— no responde a una lógica de espectacularización, sino a una práctica de acompañamiento constante del proceso. Cada imagen registra una conversación, un gesto, una acción cotidiana que va construyendo el sentido de la obra. La siembra, en este caso, está profundamente ligada al territorio de Usme y a la escucha activa de las comunidades, configurando una base ética y política para la creación.

El archivo permite reconstruir cómo la idea inicial de la obra —la que se presenta a Usme Proyecto Teatral y Contraindustria para postular a la beca— se va transformando a partir del diálogo con el contexto, los participantes y las problemáticas territoriales.

13.3.1.3 Cultivo – Proceso de creación colectiva

El cultivo creativo de Sueños en Almíbar está ampliamente documentado. El archivo contiene registros detallados de cartografías, espacios con expertos, ensayos, exploraciones actorales, construcción de escenografía, procesos técnicos y decisiones dramatúrgicas. La cantidad de material visual y audiovisual permite rastrear la evolución de la obra casi día a día.

Este proceso involucró unos 40 a 45 personas, entre actores, actrices, equipo técnico y de construcción. El archivo muestra cómo la creación no se organiza desde jerarquías

rígidas, sino desde una lógica de colaboración constante, en la que la dramaturgia emerge del hacer colectivo en las primeras improvisaciones.

Las fotografías y videos del proceso creativo revelan un trabajo sostenido de sensibilización interna: los cuerpos aprenden a narrar el territorio, la memoria y los conflictos desde la escena. El archivo se convierte así en una herramienta de autoobservación del proceso.

13.3.1.4 Cosecha – Puesta en escena y circulación

La cosecha de Sueños en Almíbar se materializa en 12 presentaciones, registradas mediante 159 fotografías y alrededor de 12 videos. Estas funciones comienzan con el estreno el 4 de febrero de 2022 en las veredas de Usme y continúan en distintos espacios comunitarios y teatrales.

El archivo audiovisual incluye:

Registro completo de la obra, Video promocional, Video reportaje realizado por Historia Rodantes, Registro audiovisual del Teatro del Ensueño sumado a un robusto archivo digital y web, Texto sobre el origen de la obra, Publicaciones de difusión en Usme.com, Reseña de Contraindustria, Publicación de Idartes, Difusión por aliados como Kiosco Teatral, Entrevista en Canal Institucional y Notas del Teatro del Ensueño (incluida la función del 23 de abril 2023).

Las condiciones de financiación de la obra también están documentadas:

- Beca de creación de teatro comunitario – Ministerio de Cultura (2021)
- Beca Escultura Local – Idartes y Alcaldía Local de Usme (2021)
- Premio La Basura no es Basura (convenio con Idartes)
- Premio Escultura Rural (2022)
- Invitación pública de obras de pequeño y mediano formato – Teatro del Ensueño (2023)



Foto 13. *Equipo Artístico Sueños en Alminar. Teatro el ensueño C.B. (2023)*

13.3.2 OMARAP, El susurro de la niebla

13.3.2.2 Siembra – Proceso de sensibilización

En OMARAP, El susurro de la niebla, la siembra se configura como un proceso de sensibilización simbólica y territorial más concentrado en el tiempo que el de Sueños en Almíbar, pero no por ello menos profundo. El archivo fotográfico y audiovisual —compuesto por 248 fotografías y 11 videos— permite reconstruir con precisión este momento inicial, en el que la obra comienza a tomar forma a partir de preguntas compartidas, imágenes poéticas y reflexiones colectivas sobre el personaje de OMARAP y su relación con el territorio.

Desde mi lugar como investigador participante, reconozco que esta siembra no se da únicamente en espacios formales de taller o ensayo, sino también en conversaciones, relatos personales y ejercicios de evocación visitamos dos lugares: la Casa de la Memoria en Agroparque los Soches donde de primera mano comprendimos los saberes campesinos y la historia del campesinado en Usme y también el Páramo mismo desde la vereda las Margaritas, para comprender de primera mano la ruptura entre el Páramo y el monocultivo y la ganadería extensiva. El archivo recoge imágenes de estos momentos aparentemente mínimos —círculos de palabra, improvisaciones iniciales, gestos corporales en

exploración— que resultan fundamentales para comprender cómo la obra se enraíza en una memoria difusa, casi brumosa, coherente con la metáfora de la niebla que atraviesa la propuesta.



Foto 14. *Primeras improvisaciones de OMARAP, Parque de la Virgen - Usme Centro (2023)*

Un elemento central de esta etapa son los reels individuales de proceso, en los que cada actor y actriz responde a preguntas como: ¿qué es OMARAP?, ¿qué representa?, ¿qué lugar ocupa dentro de la obra y dentro del territorio? Estos registros no solo documentan opiniones, sino que capturan la emergencia de una conciencia colectiva sobre el sentido de la creación. La siembra, en este caso, se manifiesta como un acto de nombrar lo que aún no está del todo claro, permitiendo que la incertidumbre se convierta en motor creativo.

13.3.2.3 Cultivo – Proceso de creación colectiva

El cultivo creativo de OMARAP se despliega como un proceso de decantación progresiva del material sensible sembrado en la etapa inicial. El archivo muestra una continuidad en el registro de ensayos, exploraciones escénicas, ajustes dramatúrgicos y decisiones colectivas, lo cual evidencia una práctica de creación que se piensa a sí misma mientras sucede.

Durante este momento, el registro visual y audiovisual cumple una doble función: por un lado, documenta el trabajo corporal, vocal y espacial; por otro, se convierte en una herramienta de retroalimentación interna. Volver sobre las imágenes y los videos permite al colectivo observarse, reconocer patrones, tensiones y hallazgos, y tomar decisiones conscientes sobre la construcción de la obra.

El proceso de cultivo también se refleja en la elaboración, adecuación y actualización del dosier de la obra que condensa información clave sin sustituir la riqueza del archivo vivo. Este documento dialoga con el material audiovisual y refuerza la idea de que la creación colectiva no solo produce escenas, sino también pensamiento sobre la propia práctica.

Desde la sistematización, este momento de cultivo revela cómo OMARAP se construye a partir de la interacción constante entre lo individual y lo colectivo: cada intérprete aporta su lectura del personaje, pero es en el cruce de estas miradas donde la obra adquiere densidad simbólica.

13.3.2.4 Cosecha – Puesta en escena y circulación

La cosecha de OMARAP, El susurro de la niebla se expresa con claridad en el volumen y diversidad del registro de funciones. El archivo da cuenta de 577 fotografías y 28 videos correspondientes a presentaciones realizadas en múltiples contextos territoriales: Altavista, la Casa de la Cultura La Huerta (Usme), Duitama, la ASAB y el Colegio Jaime Garzón en Sumapaz.

Este material permite analizar cómo la obra se transforma al circular por distintos espacios y se adapta a condiciones técnicas, arquitectónicas y comunitarias diversas. Los videos completos de la obra grabados en Duitama, el Colegio Jaime Garzón y la ASAB constituyen una fuente fundamental para observar variaciones en el ritmo, la disposición espacial y la relación con el público.

La cosecha también incluye un conjunto amplio de piezas de difusión y mediación: video de estreno de temporada, reels promocionales, registros de proceso, postales, flyers y notas en redes sociales, tanto propias como de aliados culturales. Estos materiales amplían la vida de la obra más allá del momento escénico y permiten que la experiencia circule simbólicamente en otros territorios.



Foto 15. *Equipo Artístico OMARAP, Colegio Jaime Garzón, Sumapaz (2025)*

Desde el enfoque de *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*, esta cosecha no se reduce a la presentación final, sino que se entiende como la activación de vínculos, la generación de conversación y la inscripción de la obra en circuitos de teatro comunitario y popular, como las tomas 12 y 13 de Teatro Popular a Usme y la verbena navideña de Bosa.

13.3.3 El Campo en Fiesta

13.3.3.2 Siembra – Proceso de sensibilización

En El Campo en Fiesta, la siembra se desarrolla como un proceso amplio de sensibilización territorial, política y artística, claramente identificable en el archivo fotográfico, audiovisual y documental. A diferencia de otras obras, aquí la siembra no se concentra únicamente en el colectivo creador, sino que se expande hacia múltiples actores: artistas, expertos invitados, medios comunitarios y territorio.



Foto 16. *Visita del Grupo al Parque Arqueológico y del patrimonio Cultural de Usme (2025)*

El archivo registra de manera detallada el proceso de sensibilización realizado con Harold Villay, centrado en la comprensión de la importancia del campesinado para Usme y su lugar dentro de la ciudad de Bogotá. Las fotografías y videos de este espacio muestran ejercicios de reflexión, conversación y análisis del territorio rural, evidenciando cómo la dimensión conceptual del proyecto se trabaja de forma explícita antes de la creación escénica.

Un elemento fundamental de esta etapa es el acompañamiento permanente de la emisora comunitaria Planeta Tierra y MAM Producciones que realiza el cubrimiento audiovisual del proceso desde sus primeras fases. Este registro externo no solo documenta, sino que amplifica la siembra, convirtiendo el proceso en un acontecimiento comunicativo para el territorio. A ello se suma el informe presentado a la beca, en el cual se organiza el componente biográfico, metodológico y conceptual del proyecto, consolidando una memoria escrita y visual del momento de siembra.

13.3.3.3 Cultivo – Proceso de creación colectiva

El cultivo creativo de El Campo en Fiesta se encuentra ampliamente documentado en un archivo compuesto por aproximadamente 450 fotografías y 16 videos correspondientes al proceso creativo. Este material registra de manera minuciosa la construcción de los

cabezones, la casa, la escenografía y los elementos plásticos, así como los ensayos y exploraciones coreográficas.

En este momento se suman los dos talleres artísticos especializados: el taller de teatro de calle con la maestra Rosario Vergara y el taller con el maestro Javier Delgadillo. El archivo fotográfico de estos espacios da cuenta de un proceso formativo intenso, en el que se abordan herramientas técnicas, estéticas y expresivas propias del teatro callejero y la comparsa. Estos registros permiten observar cómo los saberes externos dialogan con los saberes comunitarios, sin imponer una lógica ajena al proceso.

Desde mi lugar como investigador participante, el archivo permite evidenciar cómo el proceso de creación se sostiene en el hacer colectivo y artesanal. Las fotografías muestran jornadas de trabajo prolongadas, decisiones tomadas en grupo, pruebas de materiales, correcciones y adaptaciones constantes. La casa, los cabezones y los elementos escenográficos no aparecen como objetos terminados, sino como resultados de un proceso de aprendizaje compartido.



Foto 17. *Participación Comparsa en Barrios Vivos, La Marichuela – Usme (2025)*

El registro de ensayos ocupa un lugar central en este momento. Las imágenes permiten analizar la construcción del lenguaje corporal, los desplazamientos colectivos, el uso del espacio público y la relación entre música, movimiento y acción dramática. El

cultivo, en este sentido, articula creación artística, reflexión política y construcción material, lo cual refuerza la lógica de *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*.

También hacen parte de este momento los registros del pendón principal que posteriormente se convierte en el flyer oficial de la obra, evidenciando cómo el componente visual y gráfico se integra desde el proceso creativo y no solo en la etapa de difusión.

13.3.3.4 Cosecha – Puesta en escena y circulación

La cosecha de El Campo en Fiesta se expresa en un volumen significativo y diverso de registros de puesta en escena y circulación. El archivo incluye fotografías y cerca de 220 videos de funciones, fragmentos escénicos y registros de desplazamiento de la comparsa.

Las presentaciones documentadas corresponden a:

La función del 10 de agosto de 2025 en la Carrera Séptima, con registro de la entrada de la comparsa hacia la Plaza de Bolívar. La segunda función fue el 24 de agosto de 2025 en el parque del barrio El Cortijo (Usme).

El archivo audiovisual incluye múltiples videos promocionales que cumplen funciones de memoria, difusión e invitación comunitaria. Estos videos narran el proceso, convocan al público y refuerzan el carácter festivo y político de la comparsa. Se destaca un video específico de invitación al espacio Barrios Vivos para la segunda función.

La cosecha también está documentada a través de un video de acompañamiento de Planeta Tierra que articula los tres momentos del proceso (siembra, cultivo y cosecha) y de un documental de gran formato realizado por MaM producciones que constituye uno de los registros más completos del proyecto. Este documental permite una lectura integral del proceso creativo, la puesta en escena y la relación con el territorio.

En términos organizativos, el archivo registra un reparto aproximado de 40 a 45 personas, lo cual deja en evidencia el carácter colectivo y comunitario de la obra. La realización y circulación de El Campo en Fiesta fue posible gracias a la beca Bogotá Siente la

Fiesta, entendida no solo como un recurso financiero, sino como una plataforma que permitió activar el espacio público y fortalecer el diálogo entre arte, territorio y comunidad.

La reconstrucción de la experiencia no se orienta a repetir lo ya descrito, sino a señalar aquello que emerge al revisar el archivo construido en Sueños en Almíbar, OMARÀP: El susurro de la niebla y El Campo en Fiesta. Este material —fotográfico y visual, permite observar continuidades, tensiones y aprendizajes que el proceso, en su transcurso, no siempre deja ver. Más que un registro, el archivo abre una lectura crítica del camino recorrido y prepara el terreno para comprender sus sentidos y hallazgos.



Foto 1. *Equipo Artístico, Comparsa El Campo en Fiesta. Plaza de Bolívar (2025)*

13.4 El archivo como dispositivo central de reconstrucción de la experiencia

El archivo que sustenta esta sistematización constituye uno de los aportes metodológicos más significativos del proyecto, tanto por su extensión como por su construcción comunitaria. Se trata de un archivo acumulativo, vivencial y orgánico, producido de manera continua por el Usme Proyecto Teatral y la Escuela USMEKAS a lo largo de cinco años de práctica artística y territorial. Este archivo no se elaboró como un requerimiento académico, sino como una práctica interna de cuidado de la memoria, registro del proceso creativo y fortalecimiento organizativo.

El material está distribuido en distintos repositorios digitales y comunitarios:

Canales internos de Telegram y WhatsApp, donde se conservaron fotografías, videos cortos, notas de voz, mensajes de coordinación y documentos de proceso.

Carpetas compartidas en la nube administradas por el colectivo, que contienen videos completos de funciones, registros audiovisuales profesionales, fotografías en alta resolución, textos dramatúrgicos, cuadernos de creación y memorias organizativas.

Archivos comunitarios externos, especialmente los registros de la emisora Planeta Tierra, de MAM Producciones y de medios aliados que documentaron fragmentos del proceso en terreno.

El acceso a estos materiales fue posible gracias a la participación directa de quienes hicieron parte de los tres procesos creativos: actrices y actores comunitarios, familias, jóvenes, artistas invitados, talleristas, aliados mediáticos y equipos técnicos que autorizaron el uso de sus registros para la sistematización. Este archivo, además de ser fuente documental, constituye una práctica ética de cuidado colectivo, donde registrar no sólo significa conservar memoria, sino hacer visible el proceso y compartirlo con el territorio.

Este capítulo describe y analiza el archivo desde su composición, origen y criterios de organización, para luego mostrar cómo su revisión permitió comprender la experiencia más allá del resultado escénico.

Lo primero que se encontró es que el archivo permitió reconstruir la experiencia en su complejidad, más allá del resultado escénico. Las fotografías y los videos no solo registran momentos “exitosos” o presentables, sino que conservan huellas del cansancio, la incertidumbre, los desacuerdos, las pausas, los retrocesos y las decisiones difíciles que atraviesan la creación comunitaria. El archivo revela el estrés propio de los procesos largos, la gestión emocional del trabajo colectivo y las tensiones entre lo artístico, lo comunitario y lo institucional.

En segunda instancia, el archivo permitió identificar pautas recurrentes en los tres procesos: modos de organizar el trabajo, formas de entrar en relación con el territorio,

estrategias de sensibilización, tiempos de maduración creativa y maneras de resolver conflictos. Estas pautas no estaban explicitadas; se hicieron visibles a través del ejercicio de revisión, clasificación y análisis del material acumulado.

Finalmente, se encontró que el archivo funciona como un espacio de distanciamiento crítico. Al volver sobre las imágenes y los videos, la experiencia deja de ser solo vivida y pasa a ser pensada. Este desplazamiento es clave para la sistematización, pues permite nombrar aquello que durante el proceso se intuye, pero no siempre se verbaliza.

El análisis del material permitió comprender que el archivo no funciona únicamente como memoria acumulada, sino como un dispositivo de conocimiento. Al organizar y revisar los registros de las tres obras fue posible identificar regularidades, diferencias y desplazamientos que no siempre son evidentes durante la acción.

El archivo hizo visible:

1. cómo se activan los procesos de sensibilización territorial;
2. cómo se consolidan o se transforman los colectivos de trabajo;
3. cómo las decisiones estéticas están atravesadas por condiciones sociales, políticas y afectivas;
4. cómo la circulación modifica el sentido de las obras.

En este sentido, la sistematización se vuelve posible porque existe un archivo amplio, diverso y sostenido en el tiempo. Sin este ejercicio de documentación, la experiencia quedaría reducida a recuerdos fragmentarios; con él, se convierte en materia analizable y transmisible.

13.5 Sembrando Arte, Cosechando Comunidad como metodología emergente

Este texto se construye como un apartado independiente con el propósito de profundizar en *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* no solo como una idea

organizadora del proceso creativo, sino como una metodología emergente del teatro comunitario que se consolida a partir del análisis del archivo fotográfico y audiovisual de Sueños en Almíbar, OMARAP: El susurro de la niebla y El Campo en Fiesta.

La revisión sistemática de los archivos me permitió reconocer que esta metodología no antecede a las obras ni se formula como un modelo previo de trabajo. Por el contrario, emerge del hacer, de la repetición de prácticas, de los aciertos y errores, de las tensiones y de los aprendizajes acumulados a lo largo de los procesos. Es al volver sobre las imágenes, los videos, los registros de ensayo y las memorias de circulación que se hace visible una lógica común que atraviesa las tres experiencias, aun en su diversidad estética y territorial.

En este sentido, *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* se estructura alrededor de tres movimientos fundamentales —siembra, cultivo y cosecha— que no funcionan como etapas lineales ni cerradas, sino como dinámicas recursivas, profundamente ligadas a los ritmos del territorio y de la organización comunitaria.

La siembra se reconoce como el momento en el que se crean las condiciones de posibilidad del proceso. El archivo da cuenta de encuentros iniciales, talleres de sensibilización, recorridos territoriales, ejercicios de escucha y diálogo comunitario, así como de la activación de memorias individuales y colectivas. La siembra implica una toma de posición ética y política: decidir desde dónde se crea, con quiénes se construye y qué problemáticas del territorio se ponen en juego en la escena.

El cultivo corresponde al tiempo extendido de la creación colectiva. Las fotografías y videos evidencian ensayos prolongados, repeticiones, ajustes dramatúrgicos, conflictos, cansancio físico y emocional, así como estrategias de cuidado y sostenimiento del grupo. Este momento permite comprender la creación comunitaria como un proceso pedagógico, en el que se aprenden formas de organización, negociación y construcción colectiva de sentido. El cultivo confirma que el teatro comunitario no responde a lógicas de productividad inmediata, sino a procesos de acompañamiento y permanencia.

La cosecha se manifiesta en la puesta en escena, la circulación territorial y el encuentro con los públicos, pero el archivo permite ampliar esta noción. La cosecha no es únicamente el estreno o la función, sino un momento de devolución, apropiación y resignificación. Cada presentación activa nuevas memorias, transforma la relación con el territorio y devuelve preguntas al colectivo, convirtiéndose, a su vez, en semilla para futuros procesos creativos.

Desde esta lectura, *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* se consolida como una metodología que articula creación colectiva, memoria, territorio y acción política, sin separar lo artístico de lo comunitario ni la práctica de la reflexión. El teatro aparece aquí como una práctica situada que produce conocimiento y fortalece vínculos sociales.

Este planteamiento dialoga directamente con los enfoques de la sistematización crítica de experiencias, particularmente con los aportes de Jara y Mejía, al reconocer que el conocimiento se produce desde la práctica reflexionada y no únicamente desde la teoría. El archivo, en este marco, no es un simple repositorio de memoria, sino una herramienta activa que permite pensar, ordenar y comunicar la experiencia.

Este texto deja sentadas las bases metodológicas para el análisis de las voces. A partir de aquí, las entrevistas y encuestas permitirán contrastar la lectura construida desde el archivo con las narraciones, percepciones y sentidos que los participantes otorgan a su experiencia dentro de los procesos de creación colectiva.

13.6 Voces de los participantes - Entrevista

13.6.1 Contexto y participantes de la entrevista

La entrevista grupal se realizó el 4 de diciembre de 2025 con Jeisson Ramírez, Juan Francisco Florido, Fernanda Mora, Jennifer Mora, Angie Molina y Epson Bonilla, quienes han participado en distintos momentos, roles y niveles en los procesos creativos Sueños en Almíbar, OMARÀP: El Susurro de la Niebla y El Campo en Fiesta del Usme Proyecto Teatral.

Desde una perspectiva de investigación participante, este espacio fue concebido no solo como una técnica de recolección de información, sino como un ejercicio colectivo de memoria, reflexión y diálogo, donde las experiencias individuales se activaron mutuamente. Las preguntas no buscaron respuestas cerradas, sino provocar relatos, sensaciones, desacuerdos y recuerdos que permitieran comprender el proceso desde dentro.

Este análisis corresponde a una de las dos estrategias de recolección de voces desarrolladas en la investigación: la entrevista grupal, entendida no solo como técnica de obtención de información, sino como espacio de encuentro, reflexión colectiva y producción compartida de sentido. A diferencia de la encuesta —que permite identificar tendencias, recurrencias y posicionamientos más amplios—, la entrevista grupal nos permitió profundizar en la experiencia vivida, activar memorias, tensiones y afectos, y poner en diálogo las voces de quienes han participado en los procesos creativos del Usme Proyecto Teatral.

Desde una perspectiva de investigación participante, asumimos este espacio no como observadores externos, sino como parte del proceso que se analiza. Escuchamos, preguntamos, nos reconocimos en algunas narrativas y nos vimos interpelados por otras. Las voces que emergen aquí no son “datos” aislados, sino relatos situados que dialogan entre sí, nos afectan y orientan la lectura analítica en relación con las categorías y el marco teórico de la investigación.

La interpretación de la entrevista grupal se orientó desde un enfoque cualitativo-interpretativo coherente con la sistematización crítica de experiencias (Jara Holliday, 2012, 2018) y la investigación participante. Desde esta perspectiva, la entrevista no se concibe como un instrumento para extraer información, sino como un espacio dialógico donde las voces se activan mutuamente y producen sentidos colectivos situados en el territorio. En lugar de buscar respuestas aisladas, se privilegia la comprensión de los significados que emergen en la interacción, en los gestos, silencios, énfasis y resonancias que configuran la memoria compartida del proceso.

Este enfoque se fundamenta también en aportes de la hermenéutica dialógica y la pedagogía crítica (Freire, 1970; 2005), que reconocen que el conocimiento se construye en conversación y que toda interpretación requiere situar la palabra de los sujetos en su contexto político, histórico y territorial. Así, la entrevista se leyó como un acto performativo donde se actualizan experiencias, vínculos y tensiones propias del teatro comunitario. El análisis se organizó en tres niveles:

Literal, que identifica temas, categorías y expresiones explícitas;

Relacional, que interpreta cómo las voces dialogan, se complementan o tensionan entre sí;

Simbólico-afectivo, que atiende a emociones, corporalidades, silencios y formas de enunciación como parte del repertorio vivo de la experiencia (Taylor, 2003; Dubatti, 2020).

De este modo, la entrevista se interpreta no solo como discurso verbal, sino como práctica situada vinculada a la creación colectiva, la memoria territorial y la agencia política, en coherencia con los objetivos específicos de la investigación.

13.6.2 Interpretación de la entrevista. *La experiencia en los tres procesos creativos*

Al preguntar por la experiencia de participación en Sueños en Almíbar, OMARÀP: El Susurro de la Niebla y El Campo en Fiesta, no buscamos comparar obras, sino comprender cómo se vivieron los procesos y qué sentidos se fueron configurando en ese tránsito. Las voces coinciden en narrar los procesos como una experiencia continua, donde cada obra se entiende como parte de un mismo camino.

Uno de los participantes lo expresa con claridad cuando afirma que “la idea no era imponer una voz, sino escuchar, organizar y ser parte del grupo”, lo cual nos permitió reconocer cómo la creación colectiva se asumió desde la horizontalidad y la escucha, más que desde la dirección autoral. Esta afirmación dialoga directamente con nuestra apuesta

metodológica y confirma que el proceso fue leído por los participantes como un espacio de construcción compartida.

En otras voces, la experiencia se ancla de manera explícita al territorio: “Sueños me permitió conectarme con Usme, con cosas que no conocía, con la memoria”. Esta relación entre experiencia creativa, memoria y territorio no aparece como un tema impuesto, sino como un descubrimiento progresivo que se va profundizando a lo largo de los procesos. Como investigadores participantes, reconocer este énfasis nos llevó a reafirmar la categoría de memoria cultivada, entendida como una memoria que emerge del hacer, del caminar y del estar juntos.

13.6.3 Motivaciones: el vínculo como punto de partida

Al indagar por las motivaciones de participación, emergió con fuerza una dimensión afectiva y relacional. Las personas no se vinculan principalmente por un interés instrumental o por el resultado escénico, sino por el deseo de encontrarse, crear juntas y sostener un espacio común. “Era encontrarnos con gente que queríamos para hacer lo que nos gusta”, señala una de las voces, ubicando el vínculo como motor del proceso.

Este hallazgo dialoga con la noción de teatro comunitario como práctica social, donde el valor del proceso reside en la construcción de relaciones y en la posibilidad de crear desde lo colectivo. Para nosotros, como parte del proceso, estas motivaciones también funcionaron como un espejo: nos permitieron reconocer que la permanencia y la continuidad del proyecto no se explican solo desde lo metodológico, sino desde una ética del cuidado del vínculo y del territorio.

13.6.4 Aprendizajes desde la metáfora de la siembra, el cultivo y la cosecha

Uno de los aspectos más significativos de la entrevista fue la manera en que los participantes narraron sus aprendizajes utilizando, de forma explícita o implícita, las etapas

de Siembra, Cultivo y Cosecha, propias de la metodología Sembrando arte, cosechando en comunidad.

La Siembra aparece asociada a la escucha y al reconocimiento: “Aprendimos primero a escuchar el territorio antes de hacer”. Este aprendizaje no es técnico, sino profundamente político, en tanto que desplaza la urgencia por producir hacia la necesidad de comprender el contexto y las memorias que lo habitan.

El Cultivo se relaciona con el trabajo colectivo y la organización de lo encontrado: “Era ir armando, probando, equivocándonos juntos”. Aquí se fortalece la creación colectiva como práctica metodológica y pedagógica, donde el error, la discusión y el ajuste hacen parte del aprendizaje.

La Cosecha, finalmente, se nombra como apropiación y responsabilidad: “La cosecha fue asumir lo que habíamos construido”. Esta afirmación nos permitió identificar un tránsito hacia la agencia política, donde el proceso artístico deja de ser solo una experiencia formativa y se asume como acción con impacto territorial.

13.6.5 Poder, contranarrativas y soberanía alimentaria

Uno de los núcleos más potentes de la entrevista se da cuando las voces abordan las dinámicas de poder y la construcción de contranarrativas. Aparece una conciencia clara frente a los discursos institucionales sobre el territorio, frente a los cuales el proyecto no se posiciona desde la negación frontal, sino desde la resignificación simbólica. “No compramos el discurso institucional tal cual”, señala uno de los participantes, dando cuenta de una postura crítica que se expresa en la escena.

En este punto, la soberanía alimentaria emerge como una categoría clave, no solo temática, sino política: “Defender la comida es defender el territorio”. Esta frase sintetiza cómo el arte se convierte en un espacio para visibilizar prácticas campesinas, memorias rurales y formas de vida que suelen ser marginalizadas. Para nosotros, esta relación

confirma que las obras funcionan como contranarrativas que disputan sentidos sobre Usme desde el cuerpo, la fiesta y la escena.

13.6.6 Agencia política y re-existencia: transformaciones subjetivas y colectivas

Al hablar de transformaciones, las voces evidencian un cambio en la manera de asumirse dentro del proceso. “Ya no lo vemos como un hobby” es una frase que marca un punto de quiebre: el teatro se reconoce como herramienta, como responsabilidad y como posibilidad de acción.

Este tránsito da cuenta del fortalecimiento de la agencia política, entendida no como militancia formal, sino como capacidad de actuar, narrar y posicionarse desde el territorio. Al mismo tiempo, emerge la re-existencia como práctica cotidiana: seguir creando, celebrando y defendiendo lo colectivo en contextos de tensión y disputa.

Este análisis de la entrevista grupal nos permitió reconocer cómo las voces de los participantes no solo describen los procesos creativos, sino que los interpretan, los resignifican y los proyectan. En diálogo con la encuesta, estas narrativas aportan profundidad, matices y afectos que permiten comprender el proyecto más allá de indicadores o frecuencias.

Como investigador participante, este ejercicio reafirma que el Usme Proyecto Teatral no puede leerse únicamente como una experiencia artística, sino como una práctica territorial, política y comunitaria en la cual la creación colectiva, la memoria cultivada, la soberanía alimentaria y la agencia política se entrelazan en un mismo gesto.

Este bloque analítico se integra así al cuerpo general de la investigación como una pieza clave para comprender cómo se viven y se significan los procesos desde adentro, y cómo esas experiencias dialogan con las preguntas orientadoras, los objetivos y el marco teórico que sostienen esta investigación. (*véase, Anexo 11, Anexo 12, Anexo 13, Anexo 14*)

13.7 Voces de los participantes - Encuesta

Este documento desarrolla todo el proceso de análisis de la encuesta, desde la organización de la información hasta la interpretación final, siguiendo una metodología cualitativa-interpretativa coherente con procesos de teatro comunitario, creación colectiva y sistematización de experiencias.

El análisis de la encuesta aplicada en el marco del proceso *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* se construye desde una posición situada y en primera persona. Hablo como investigador participante, como creador y como integrante activo del proceso de teatro comunitario que dio origen a estas respuestas. No analizo un fenómeno externo: analizo una experiencia compartida, vivida colectivamente, de la cual hago parte. Este lugar de enunciación atraviesa la lectura, la interpretación y el sentido mismo del análisis.

La encuesta, compuesta por diez preguntas abiertas, permitió recoger entre treinta y dos y treinta y ocho voces vinculadas al proceso. Estas voces no aparecen en los espacios de entrevista, y por ello son un corpus narrativo fundamental para comprender la amplitud y la profundidad del proyecto. No se trata de opiniones aisladas, sino de narrativas situadas, producidas desde la experiencia concreta del teatro comunitario, la escuela y el territorio de Usme.

Desde una lectura integral del conjunto de respuestas, se hizo evidente que el valor de la encuesta no reside en cada pregunta de manera individual, sino en el diálogo que se establece entre las respuestas, en las recurrencias, los énfasis compartidos, las tensiones y los silencios. Por esta razón, el análisis no se desarrolla de forma lineal, sino a partir de la reorganización y el cruce de las narrativas, en diálogo constante con las categorías centrales de la investigación.

Las respuestas relacionadas con la vinculación al proceso, la experiencia creativa y la metodología evidencian que, Sembrando arte, cosechando comunidad se inscribe claramente en la línea del teatro comunitario y la creación colectiva. El teatro no aparece

como un fin en sí mismo, ni como una práctica individual, sino como un espacio de encuentro, aprendizaje y construcción colectiva. La creación se entiende como un proceso compartido, donde el hacer con otros, la escucha y el cuidado mutuo son tan importantes como el resultado escénico.

Desde las narrativas, la creación colectiva emerge como una práctica pedagógica situada, profundamente ligada a la escuela teatral y al proyecto comunitario. Aprender teatro no se limita a adquirir técnicas, sino a participar de una experiencia colectiva que transforma la forma de relacionarse con los otros y con el territorio. En este sentido, el proceso creativo se configura como un espacio formativo, afectivo y político.

La relación con el territorio de Usme atraviesa de manera constante las respuestas. El teatro aparece como una herramienta para narrar el territorio desde adentro, recuperando memorias, prácticas campesinas y formas de vida comunitaria que han sido históricamente invisibilizadas. Las narrativas dan cuenta de un deseo de contar la propia historia, de disputar las representaciones externas que reducen el territorio a una periferia urbana o a un espacio de conflicto.

La memoria colectiva que emerge no es una memoria nostálgica ni estática, sino una memoria viva, encarnada en los cuerpos, en la escena y en la palabra compartida. El proceso teatral se convierte en un espacio donde el pasado dialoga con el presente y donde se proyectan futuros posibles para el territorio y la comunidad.

De manera transversal, las respuestas activan una reflexión profunda sobre la ruralidad y la relación con la tierra. Aunque la soberanía alimentaria no siempre es nombrada explícitamente, aparece como una dimensión simbólica central del proceso. La valoración del campesinado, la defensa de las prácticas agrícolas y la afirmación del territorio rural construyen contranarrativas frente a discursos hegemónicos que han promovido el despojo y la transformación forzada del territorio.

En este sentido, el teatro comunitario aporta a la soberanía alimentaria no solo desde lo material, sino desde lo simbólico y cultural. Nombrar el territorio, representarlo en escena y reconocer su valor comunitario se convierte en un acto político que afirma el derecho a permanecer y a decidir sobre las formas de vida.

Las narrativas que abordan las transformaciones personales y colectivas permiten comprender el proceso desde la categoría de agencia política. Esta agencia no se expresa en términos institucionales ni partidistas, sino en prácticas cotidianas: la toma de la palabra, el fortalecimiento del sentido de pertenencia, la confianza en la acción colectiva y el deseo de continuidad del proceso.

La re-existencia emerge como una clave interpretativa fundamental. No se trata únicamente de resistir a condiciones adversas, sino de crear y sostener prácticas culturales que afirman la vida comunitaria, la memoria y el territorio. El teatro comunitario se configura, así como un espacio donde se ensayan formas de acción política desde el arte, el cuidado colectivo y la creación compartida.

En el cruce de estas narrativas se evidencia que la creación colectiva, la memoria territorial, la soberanía alimentaria y la agencia política no operan como dimensiones separadas, sino como un entramado de sentidos que se refuerzan mutuamente. El proceso teatral aparece como una práctica integral que articula arte, territorio y política desde una perspectiva comunitaria.

Este análisis permite afirmar que la encuesta no es un instrumento secundario dentro de la investigación, sino un espacio fundamental de producción de conocimiento colectivo. Las voces que allí aparecen amplían, complejizan y profundizan la comprensión del proceso, aportando miradas que no siempre emergen en otros dispositivos metodológicos.

Dar lugar a estas voces en la escritura no es solo una decisión metodológica, sino una apuesta política: reconocer que el conocimiento se construye colectivamente y que la

investigación es, ante todo, un proceso compartido con la comunidad. *(véase, Anexo 15 Anexo 16, Anexo 17)*

14 Interpretación de la Reconstrucción de la Experiencia

Esta Interpretación permite comprender cómo el proceso de creación colectiva de Usme Proyecto Teatral y la Escuela Usmekas —a través de Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP: El Susurro de la Niebla (2023) y El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025)— configura una práctica estético-política que articula memoria colectiva, defensa del territorio, soberanía alimentaria y agencia comunitaria. Este capítulo no describe la experiencia: la interpreta, a partir del archivo visual y documental, las voces de los participantes, las dinámicas del proceso creativo, los marcos teóricos y los patrones emergentes identificados mediante análisis temático. La pregunta problema que guía esta tesis se responde aquí en profundidad, dialoga con los objetivos específicos y evidencian cómo la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* emerge como hallazgo, categoría y aporte metodológico.

14.1 Creación colectiva: praxis, territorio y subjetividades que se transforman

Uno de los aportes más significativos del análisis es reconocer que la creación colectiva no es sólo un método de producción escénica sino una pedagogía territorial que transforma la forma en que los participantes se relacionan consigo mismos, con el grupo y con el territorio. La entrevista grupal muestra que la creación colectiva se vivió como un espacio de diálogo horizontal, en el cual cada integrante aportó desde su historia, su sensibilidad y su relación con Usme. Uno de los participantes afirma: “Aquí nadie vino a imponer nada, todo lo fuimos descubriendo juntos” (Entrevista, 04/12/2025). Esta afirmación coincide con lo que Freire denomina co-autoría del conocimiento, en el que el

aprendizaje se produce en la interacción entre sujetos que dialogan sobre su contexto. Del mismo modo, la creación colectiva se convierte en práctica emancipadora: “Aprendíamos ensayando, pero también aprendíamos escuchándonos. Eso fue lo más transformador” (Entrevista). El archivo fotográfico y audiovisual permite constatar que la creación emergió del cuerpo en acción: improvisaciones, juegos, exploraciones espaciales, ritmos, caminatas por el territorio, conversaciones espontáneas y silencios compartidos. Las dramaturgias no surgieron de textos previos sino de imágenes construidas en colectivo: la montaña que respira, la Mapalina envolviendo el cuerpo, la casa rodante armándose entre muchas manos. La encuesta revela que los participantes reconocen estos procesos como un espacio de crecimiento: “Aquí encontré una voz que no sabía que tenía”. “Participar me cambió la forma de ver el territorio”. La creación colectiva, entonces, produce subjetividades políticas: personas que se reconocen capaces de crear, decidir, narrar y defender su territorio.

14.2 Memoria territorial como dramaturgia y como re-existencia

El análisis evidencia que la memoria territorial es el corazón simbólico de las tres obras. No se trata de recordar hechos puntuales: se trata de activar memorias vivas, corporales, sensibles que han sido invisibilizadas por la urbanización, el extractivismo o la burocracia. En Sueños en Almíbar, la escena de los niños muiscas despertando desde el subsuelo es una poética de la memoria ancestral borrada. En la entrevista, un participante expresa: “Yo no sabía que en Usme había tanta historia enterrada. En Sueños la descubrimos, la lloramos y la contamos” (Entrevista). El archivo muestra que esta imagen se repitió y transformó durante semanas, incorporando elementos del hallazgo arqueológico de la Hacienda El Carmen. Aquí, el archivo funciona como evidencia de cómo la memoria se volvió dramaturgia. En OMARÀP, la memoria territorial se expresa en la figura del Soche, cuyo cuerpo pequeño y frágil recuerda la vulnerabilidad del Páramo. Una actriz afirma: “El Soche me enseñó a caminar distinto por el territorio. Ya no lo veo como paisaje, sino como alguien que respira conmigo” (Entrevista). Esta frase revela cómo la obra produce conciencia ecológica encarnada. En El Campo en Fiesta, la memoria es cotidiana: la mesa campesina, el

fogón, la vaca, la carretilla, las semillas, el jornal. Un joven participante escribe en la encuesta: “Yo crecí viendo a mi abuela sembrar, y nunca pensé que eso fuera teatro. En la comparsa me di cuenta de que esa memoria también es política” (Encuesta). El análisis temático confirma que la memoria territorial co-ocurre frecuentemente con las categorías de soberanía alimentaria, identidad y comunidad, mostrando que la memoria no es un contenido, sino un modo de sostener la vida en Usme.

14.3 Soberanía alimentaria: el alimento como política, poética y comunidad

La soberanía alimentaria se reafirma como una categoría emergente central, vinculada al territorio, al cuerpo y a la identidad campesina. En Sueños, el Tomate de Árbol —un personaje simbólico creado por jóvenes— dramatiza la voz del alimento que exige cuidado y reconocimiento. Su frase en escena: “La tierra no está muerta: solo necesita que la escuchen”, se convirtió, como muestran los videos, en uno de los momentos más poderosos para las comunidades. En OMARÀP, la soberanía alimentaria se ve amenazada por las prácticas extractivistas: monocultivo, ganadería extensiva, turismo irresponsable. Un participante recuerda: “Cuando hicimos la escena de la vaca, entendí que la comida también depende del agua, del Páramo, de todo lo que queremos defender” (Entrevista). En El Campo en Fiesta, la soberanía alimentaria se celebra en clave festiva. La comparsa convierte la calle en huerta, en fiesta campesina, en mesa común. En la encuesta, una mujer adulta escribe: “Yo no sabía que decir ‘la comida de Usme’ era un acto político. Ahora sé que lo es”. El análisis de co-ocurrencias muestra que la soberanía alimentaria está directamente conectada con ruralidad urbano-rural, territorio y creación colectiva. Es decir: la comida es territorio, memoria y futuro.

14.4 Agencia política: la escena como escuela de ciudadanía

La pregunta orientadora sobre cómo el teatro fortalece la agencia se responde claramente en las voces: “Antes no hablaba en público, ahora hago parte del foro”

(Encuesta). “Esto no es solo actuar: es aprender a decir lo que uno piensa” (Entrevista). “Después de la obra, me dieron ganas de defender el territorio de otra manera” (Encuesta). La agencia política no aparece como ideología, sino como práctica: aprender a hablar, ocupar la calle, crear comunidad, organizarse, cuestionar discursos hegemónicos. En OMARÀP, cuando Carmen y José comprenden el mandato del Páramo, el público responde con silencios, aplausos o preguntas. En videos de foros, una mujer del territorio dice: “Ustedes nos recuerdan que este Páramo es nuestro y de nuestros hijos”. Esto revela que la obra activa la responsabilidad comunitaria.

14.5Contranarrativas: Estética contra hegemonía

Cada obra crea un discurso propio que desafía las narrativas oficiales. Un participante señala: “Nos cansamos de que otros hablaran por nosotros. Aquí contamos lo que Usme es de verdad” (Entrevista). Sueños confronta el extractivismo (Dioses de metal). OMARÀP confronta el turismo y la burocracia (turistas gomelos, Oso de Anteojos). El Campo en Fiesta confronta la mirada urbana que folcloriza al campesinado (zanqueros institucionales que miran “desde arriba”). El análisis temático muestra que contranarrativa co-ocurre con humor, cuerpo-colectivo, fiesta y memoria. La resistencia se hace con alegra, no con solemnidad.

14.6Tensiones como aprendizaje:

El proceso también enseña lo difícil Las voces son honestas: “Hubo discusiones fuertes, pero eso también nos enseñó”. “A veces estábamos cansados, pero seguíamos porque era nuestro”. “No todo fue lindo; también hubo momentos duros”. Estas tensiones — estéticas, logísticas, afectivas— fortalecen la lectura crítica del proceso. La sistematización no oculta estas grietas: las ilumina, porque en ellas reside la verdad comunitaria.

14.7 *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad*: metodología, identidad y política del cuidado

Finalmente, el análisis confirma que la metodología es el mayor hallazgo. No es un concepto previo: emergió del hacer y se fortaleció con la sistematización. En palabras de un participante: "Primero sembramos preguntas, luego cultivamos la obra y al final cosechamos comunidad. Así lo vivimos" (Entrevista). Sembrar = escuchar, reconocer, activar memoria. Cultivar = crear, negociar, ensayar, sostener. Cosechar = compartir, circular, devolver, aprender. En esta tríada, lo que se siembra no es obra: es conciencia. Lo que se cultiva no es solo dramaturgia: es comunidad. Lo que se cosecha no es solo función: es territorio politizado y afectado.

15 Hallazgos y reflexiones desde la práctica

Esta investigación permitió comprender el lugar del teatro comunitario en la localidad de Usme como una práctica estético-política situada, capaz de producir memoria, defender el territorio y activar formas concretas de agencia política. A partir del análisis del proceso de creación colectiva del Usme Proyecto Teatral, desarrollado bajo la metodología *Sembrando Arte, Cosechando Comunidad* y materializado en Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP: El Susurro de la Niebla (2023) y El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025), se evidencia que el teatro comunitario no opera únicamente como representación simbólica de la realidad territorial, sino como una práctica que la construye, la disputa y la transforma.

Desde una posición de investigación situada —en la que quien investiga forma parte activa del proceso creativo— el análisis permitió reconocer que la metodología de Siembra-Cultivo-Cosecha no fue un marco aplicado de manera previa, sino una estructura que emergió del hacer colectivo. La siembra se manifestó como un tiempo de escucha y reconocimiento del territorio, de sus memorias campesinas, ancestrales y ecológicas, así como de las tensiones derivadas del extractivismo, la urbanización y las políticas institucionales. El cultivo se desplegó en el trabajo sostenido de creación colectiva, en el que

la improvisación, la negociación simbólica, el conflicto creativo y la formación continua configuraron un espacio pedagógico y político. La cosecha, finalmente, se expresó tanto en las obras presentadas como en las devoluciones comunitarias, la ocupación del espacio público y la construcción de un archivo vivo que permitió pensar el proceso más allá de su resultado escénico.

El análisis de las tres obras evidencia que el territorio deviene dramaturgia. En Sueños en Almíbar, la memoria ancestral y el duelo territorial se articulan a través de una poética que entrelaza infancia, montaña y violencia extractiva, lo que produce una memoria que no solo recuerda, sino que denuncia y repara simbólicamente. En OMARÀP: El Susurro de la Niebla, el Páramo deja de ser fondo escénico para convertirse en agente dramático; Mapalina y el Soche encarnan una ética del cuidado del agua que confronta los discursos del turismo, la institucionalidad y el extractivismo. En El Campo en Fiesta, la ruralidad campesina y la soberanía alimentaria se transforman en una fiesta política itinerante, donde la calle se convierte en huerta simbólica y la celebración en una forma de pedagogía pública y acción colectiva.

A lo largo del proceso, las dinámicas de participación mostraron una horizontalidad progresiva que se construyó en la práctica. La creación colectiva se sostuvo en la escucha, la toma de decisiones compartidas y la devolución constante al territorio, permitiendo que las y los participantes se reconocieran como productores de conocimiento y no solo como ejecutantes. Este tránsito consolidó al Usme Proyecto Teatral como una escuela de ciudadanía situada, en la cual el aprendizaje ocurre en el quehacer, en el cuidado del vínculo y en la ocupación consciente del espacio público.

El estudio de las dinámicas de poder y las contranarrativas presentes en las obras permitió identificar cómo el teatro comunitario desplaza discursos hegemónicos sobre el territorio. A través de recursos estéticos populares —humor, carnavalización, máscaras, muñecones y música en vivo— se construyen imágenes que condensan conflictos históricos y actuales, restituyendo memorias campesinas invisibilizadas. La soberanía alimentaria

emerge así no solo como un tema, sino como una estructura política y dramatúrgica que articula memoria, ruralidad y proyección de futuro.

En relación con la agencia política, las voces recogidas mediante entrevistas y encuestas narrativas evidencian transformaciones subjetivas y colectivas. La toma de la palabra, el fortalecimiento del sentido de pertenencia y la participación en procesos comunitarios dan cuenta de una agencia que no se limita al plano discursivo. La acción política se materializa en la creación, en el cuidado, en la ocupación del espacio público y en la sostenibilidad de los vínculos. La escena se configura, de este modo, como un espacio de ensayo de lo común, donde se experimentan formas de ciudadanía no partidista y prácticas de defensa del territorio.

El cumplimiento del objetivo de la investigación se sostiene en una estrategia metodológica que articuló archivo y repertorio. La reconstrucción del proceso a partir de materiales fotográficos, audiovisuales, dramatúrgicos y organizativos, en diálogo con las voces de las y los participantes y un análisis temático riguroso, permitió identificar patrones, densidades y co-ocurrencias conceptuales. La memoria y el territorio se consolidaron como ejes centrales del proceso, mientras que la soberanía alimentaria operó como articulador entre ruralidad, pedagogía y acción política. La creación colectiva se evidenció como el andamiaje fundamental de la agencia comunitaria.

Nombrar las tensiones del proceso —la precariedad material, los tiempos institucionales, el desgaste emocional y los conflictos entre logística y estética— fue un aprendizaje central. Lejos de debilitar la metodología, estas tensiones revelan la necesidad de una ética del cuidado que atraviese tanto el proceso creativo como el investigativo. El rigor del teatro comunitario se expresa, en este sentido, en la capacidad de hacer pensables las dificultades y transformarlas en decisiones conscientes de sostenibilidad, cuidado y continuidad.

Como aporte, esta investigación propone una metodología emergente que integra creación colectiva, memoria territorial y pedagogías populares, validando el archivo vivo

como dispositivo de conocimiento. Asimismo, ofrece herramientas replicables para organizaciones de base y fortalece al Usme Proyecto Teatral al nombrar su práctica como una identidad pedagógica y política. Desde una perspectiva académica, contribuye a la discusión sobre formas de agencia política no partidista y sobre el lugar de las artes comunitarias en la producción de conocimiento situado.

Esta investigación no clausura el proceso que analiza. Por el contrario, lo re-siembra. Deja un lenguaje compartido, un método construido en la práctica y una convicción sostenida a lo largo del trabajo: la defensa de la vida, del territorio y de la memoria también se aprende y se ejerce en escena. En Usme, territorio de borde donde convergen ruralidad y ciudad, el teatro comunitario se reafirma como casa común, archivo vivo y práctica política del cuidado.

16 Conclusiones generales según objetivos de investigación

Objetivo específico 1:

Analizar las dinámicas de participación y las metodologías de creación colectiva en Sueños en Almíbar, OMARÀP y El Campo en Fiesta.

Los hallazgos permiten concluir que la creación colectiva se consolida como el eje metodológico del proceso artístico y comunitario del Usme Proyecto Teatral. Las dinámicas de participación observadas —negociación de sentidos, horizontalidad, diálogo constante, acuerdos creativos y momentos de tensión— evidencian que la creación colectiva no es únicamente un método de trabajo escénico, sino una práctica pedagógica y política que transforma subjetividades, fortalece vínculos y produce conocimiento situado. El archivo analizado, la entrevista grupal y la encuesta narrativa demuestran que la participación emerge como experiencia formativa y como ejercicio de co-autoría, en el que los cuerpos aprenden a narrar el territorio, a reconocer tensiones y a construir colectivamente sus preguntas y respuestas.

Objetivo específico 2:

Identificar cómo las puestas en escena articulan memoria territorial, soberanía alimentaria y ruralidad urbano-rural, construyendo contranarrativas frente a discursos hegemónicos.

El análisis demuestra que las tres obras activan memorias territoriales profundas a través del repertorio corporal, los objetos, las imágenes y la dramaturgia colectiva. Sueños en Almíbar rescata memorias ancestrales y campesinas; OMARÀP visibiliza tensiones ecológicas y saberes del Páramo; El Campo en Fiesta celebra la vida campesina como práctica de resistencia y soberanía alimentaria. En todos los casos, la escena funciona como contranarrativa frente a imaginarios hegemónicos que invisibilizan la ruralidad urbana de Usme. Las obras reconfiguran el territorio no solo como espacio geográfico, sino como trama de relaciones, historias y luchas que la comunidad continúa defendiendo. El alimento, la tierra, la siembra, la casa campesina y el agua se convierten en dispositivos poéticos y políticos que revelan tensiones entre extractivismo y cuidado, entre urbanización y arraigo, entre borramiento institucional y memoria viva.

Objetivo específico 3:

Interpretar el papel del teatro comunitario en el fortalecimiento de la agencia política y la sostenibilidad cultural, a partir de la metodología Sembrando Arte, Cosechando Comunidad.

Los resultados permiten concluir que el teatro comunitario opera como una escuela de ciudadanía territorial. La agencia política no emerge como militancia formal, sino como práctica cotidiana: tomar la palabra, ocupar el espacio público, defender la tierra, cuidar el agua, valorar la soberanía alimentaria, fortalecer la organización comunitaria y producir contranarrativas propias. La metodología Siembra–Cultivo–Cosecha permitió comprender que la creación colectiva es también una práctica de cuidado, sostenibilidad y re-existencia —es decir, una forma creativa de persistir en el territorio frente a tensiones históricas y

socioambientales. La sistematización confirmó que el teatro comunitario no solo representa la vida de Usme: la transforma, la protege y la proyecta hacia futuros colectivos compartidos.

17 Síntesis de la tesis

Esta tesis analiza cómo el proceso de creación colectiva de Usme Proyecto Teatral, articulado a la Escuela de Formación USMEKAS y desarrollado bajo la metodología *Sembrando arte, cosechando en comunidad*, configura prácticas de producción de memoria, defensa del territorio y ejercicio de agencia política en la ruralidad urbano-rural de la localidad de Usme. La investigación parte de comprender el teatro comunitario no como un dispositivo de representación, sino como una práctica estético-política situada que produce conocimiento, organiza vínculos comunitarios y activa procesos de participación, cuidado y defensa de la vida.

La pregunta central indaga de qué manera la creación colectiva, materializada en las obras Sueños en Almíbar (2021), OMARÀP: El Susurro de la Niebla (2023) y El Campo en Fiesta: del jornal a la mesa (2025), permite leer el lugar del teatro comunitario en la construcción de memoria, territorio y agencia política en Usme. La respuesta se construye desde una sistematización de experiencias que articula un archivo vivo —fotográfico, audiovisual, dramatúrgico y organizativo— con las voces de los participantes, recuperadas mediante entrevista grupal y encuesta narrativa, y un análisis temático que permitió identificar categorías, frecuencias y co-ocurrencias. El criterio de validez se sostiene en el contraste permanente entre obras, archivo y voces, asumido desde una posición reflexiva de investigador-participante.

Los hallazgos muestran que la creación colectiva funciona como una pedagogía territorial, capaz de organizar la escucha, la toma de decisiones compartidas y la devolución comunitaria. La tríada Siembra-Cultivo-Cosecha emerge del propio hacer del colectivo y se consolida como una metodología situada y replicable: la Siembra, activa la escucha del

territorio y la memoria; el Cultivo sostiene la creación colectiva mediante la negociación simbólica, el conflicto creativo y el cuidado del vínculo; y la Cosecha devuelve la obra a la comunidad a través de la circulación, los foros y la reflexión compartida. Esta metodología, fortalecida desde la Escuela USMEKAS, configura al teatro como escuela de ciudadanía y espacio de formación política sensible.

La investigación evidencia que la memoria se activa en escena como dramaturgia viva: ancestral y de duelo territorial en Sueños en Almíbar; ecológica y del agua en OMARÀP; y campesina y alimentaria en El Campo en Fiesta. La soberanía alimentaria aparece como poética y política, en la que el alimento, la huerta, la fiesta y el cuidado del agua articulan pasado, presente y futuro del territorio. La agencia política se manifiesta en la toma de la palabra, la ocupación del espacio público, la realización de foros y la continuidad de procesos comunitarios, mientras que las contranarrativas se construyen mediante recursos populares como el humor, la máscara, la comparsa y la sátira frente a discursos extractivistas, turísticos y burocráticos.

La sistematización también visibiliza tensiones estructurales —precariedad material, desajustes entre tiempos institucionales y tiempos del proceso, gestión emocional del cansancio y el conflicto— que, al ser nombradas, fortalecen la práctica y permiten pensar la sostenibilidad como parte del rigor metodológico. Entre los aportes de la tesis se destacan la formulación de *Sembrando arte, cosechando en comunidad* como metodología emergente para las artes comunitarias, la validación del archivo vivo como dispositivo de conocimiento situado, y una lectura crítica de las ruralidades de borde desde el teatro comunitario.

La investigación no se concibe como cierre, sino como re-siembra. Deja un método vivo, un lenguaje común y un compromiso ético-político: que la reflexión producida vuelva a la escena, a la escuela USMEKAS, a la huerta, al fogón y al agua, reafirmando al teatro comunitario en Usme como infraestructura afectiva y política del territorio, memoria viva y práctica de cuidado de la vida en común.

18 Referencias

Aldana, J., & Hart, S. (2025). Teatro comunitario en Colombia: Experiencias tempranas de organización social y artística (1970–1990). Museartes.

Álvarez Cooper, O. L. (2019). Trabajo cultural, jóvenes y agenciamiento en creación teatral [Tesis doctoral]. Dialnet Tesis. https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=370431

Boal, A. (1979). Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Ediciones de la Flor.

Boal, A. (2002). Teatro del oprimido y otras poéticas políticas. Alba Editorial.

Boal, A. (2017). Teatro del oprimido y agencia política en Brasil. Revista Latinoamericana de Teatro Comunitario, 12(1), 33–50.

Bozo-Marambio, J., Parada-Ulloa, M., & Sotomayor, P. (2025). Memorias del territorio local: una pedagogía comunitaria. Andamios, 22(58). https://doi.org/10.29092/uacm.v22i58.1197

Buenaventura, E. (1994). La creación colectiva en el teatro latinoamericano. Instituto Colombiano de Cultura.

Campos Ortiz, G. T. (2017). Estrategias de soberanía alimentaria en México y Cuba [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. UNAM. https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2017/marzo/0756647/0756647.pdf

Castellanos-Caballero, L. A. (2019). Estrategias pedagógicas para la sensibilización del Páramo Rabanal por medio de la avifauna. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

https://repository.udistrital.edu.co/items/6e29a1b4-9db7-4700-a84d-502f321a2969

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2009). Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica. Bogotá: https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll2/id/40/

Cohen-Cruz, J. (2015). Engaged performance: Theatre and civic participation. Routledge.

Conquergood, D. (2019). Ethnographic performance and community voice. Performance Studies Journal, 24(3), 201–220.

Dubatti, J. (2011). Introducción a los estudios teatrales. Atuel.

Dubatti, J. (2020). Convivio y política del teatro. EUDEBA.

Espitia, H. (2025). Sistematización de la obra Sueños en Almíbar. https://repositorio.uan.edu.co/handle/123456789/12436

Escobar, A. (2014). Sentipensar con la tierra: Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia. Ediciones UNAULA.

Escobar, A. (2020). Pluriversal politics: The real and the possible. Duke University Press.

FAO. (2017). La situación de los sistemas alimentarios urbanos en América Latina y el Caribe. Organización de las Naciones Unidas para la Alimentación y la Agricultura. https://www.fao.org

FAO & OPS. (2019). Panorama de la seguridad alimentaria y nutricional en América Latina y el Caribe. FAO. https://www.fao.org

Foucault, M. (1980). Microfísica del poder. Ediciones La Piqueta.

Foucault, M. (2002). Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión. Siglo XXI Editores.

Freire, P. (1970). Pedagogía del oprimido. Siglo XXI Editores.

Freire, P. (2005). Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa. Siglo XXI Editores.

García, S. (1983). El teatro de La Candelaria. Teatro La Candelaria.

García Canclini, N. (2010). La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia. Katz Editores.

González Lasso, K. R. (2016). Teatro comunitario: una experiencia de convivencia en la Comuna 16 [Trabajo de grado, Universidad del Valle]. Biblioteca Digital Univalle. https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstreams/32c23835-749f-459a-a1d8-6d4b4f628433/download

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (2023). Creación colectiva en Bogotá. Usos, proyección artística y social del teatro de creación colectiva (PES). IDPC. https://idpc.gov.co/pci/lrpci/creacion_colectiva/PES_Creacion_colectiva.pdf

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. (2025). Crear en colectivo, cuidar en colectivo. A un año de la implementación del PES del teatro de creación colectiva en Bogotá. IDPC. https://idpc.gov.co/noticias/crear-en-colectivo-cuidar-en-colectivo-pes-del-teatro-de-creacion-colectiva/

Jara Holliday, O. (2012). Sistematización de experiencias: Investigación y evaluación educativa desde la práctica. Alforja.

Jara Holliday, O. (2018). Sistematizar para comprender: Relatos y reflexiones de experiencias críticas. Alforja.

Jaramillo, J. (2015). Teatro colombiano y memoria histórica. Universidad Nacional de Colombia.

Jelin, E. (2002). Los trabajos de la memoria. Siglo XXI Editores.

La Vía Campesina. (2016). Declaración sobre los derechos de los campesinos y de otras personas que trabajan en las zonas rurales. Naciones Unidas. https://undocs.org/es/A/HRC/39/55

La Vía Campesina. (2017). Declaración de soberanía alimentaria. La Vía Campesina.

Longoni, A. (2018). Teatro comunitario y memoria barrial: prácticas de coautoría en Argentina. Revista de Artes Escénicas y Políticas Culturales, 5(2), 45–62.

Mancini, I. (2013). Teatro comunitario: Poéticas y políticas en América Latina. Editorial Aparte.

Martínez-Alier, J. (2014). El ecologismo de los pobres: Conflictos ambientales y lenguajes de valoración. Icaria.

Mediación Artística. (2020). Arte y transformación social: la creación artística colectiva. Mediación Artística. https://mediacionartistica.org/wp-content/uploads/2020/03/arte-y-transformacic3b3n-social_-la-creacic3b3n-artc3adstica-colectiva.pdf

Mejía, M. R. (2014). La investigación como estrategia pedagógica. Ediciones Desde Abajo.

Mejía, M. R. (2018). Educación popular hoy: En tiempos de crisis y esperanza. Ediciones Desde Abajo.

Mendieta, E. (2018). Arte, conflicto y memoria en Colombia. Pontificia Universidad Javeriana.

Méndez Oliveros, E. P. (2015). La creación colectiva en Noncetá Teatro: un acto formativo sociocultural en el cerro sur de Suba [Trabajo de grado, Universidad Pedagógica Nacional]. Repositorio UPN.

Mignolo, W. D. (2011). Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad. Ediciones del Signo.

Mizrahi, O. (2006). Investigación desde la práctica artística. Universidad de Buenos Aires.

Mizrahi, T. (2006). Análisis de la investigación-acción-participación. Universidad Nacional Autónoma de México.

Mouffe, C. (2014). Agonística: Pensar políticamente el mundo. Fondo de Cultura Económica.

Muñoz-Morales, E., & Grill, J. (2022). *¡Arriba el telón!: teatro comunitario y jóvenes en la ladera de la ciudad de Cali*. Sociedad y Economía, (45). https://doi.org/10.25100/sye.v0i45.11015

Rancière, J. (2009). El reparto de lo sensible: Estética y política. LOM.

Said, E. (2000). Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos. Debate.

Schechner, R. (1988). Performance theory. Routledge.

Talento, R. (2012). Teatro comunitario: El camino de la autogestión. Editorial Escenarios.

Taylor, D. (2003). The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas. Duke University Press.

Van Erven, E. (2002). Community Theatre: Global Perspectives. Routledge.

Vásquez Velasco, S. K. (2024). Innovación social educativa para la conservación del Páramo de Guerrero: una experiencia de gestión comunitaria y sostenibilidad ambiental. Universidad Nacional Abierta y a Distancia. https://repository.unad.edu.co/handle/10596/66902

19 Zúñiga, L. (2020). Prácticas culturales comunitarias y sistematización de experiencias en Colombia. Revista Colombiana de Educación Popular, 12(2), 45–61.

19 Anexos

Anexo 1. Hoja de vida Usme Proyecto Teatral

Anexo 2. Hoja de Vida Escuela Usmekas

Anexo 3. Texto dramático - Sueños en Almíbar

Anexo 4. Ficha tecnica Sueños en Almibar

Anexo 5. Texto dramático - OMARAP

Anexo 6. Ficha técnica OMARAP

Anexo 7. Texto dramático - El Campo en Fiesta

Anexo 8. Ficha Técnica El Campo en Fiesta

Anexo 9. Archivo digital de la organizacion

Anexo 10. Análisis del archivo fotográfico, audiovisual y digital Sueños en Almibar – OMARAP, El susurro de la niebla – El Campo en Fiesta

Anexo 11. Preguntas entrevista grupal - Usme Proyecto Teatral

Anexo 12. Entrevista – Usme Proyecto

Anexo 13. Analisis Entrevista Grupal.docx

Anexo 14. Matriz De Análisis – Entrevista Grupal Usme Proyecto Teatral

Anexo 15. Preguntas encuesta Usmekas

Anexo 16. Respuestas de la encuesta

Anexo 17. Análisis completo de la encuesta

Fotos

Foto 1. *Estreno Sueños en Almíbar, Plaza Fundacional -Usme (2021).*

Foto 2. *Proceso de sensibilización Sueños en Almíbar (Siembra)*

Foto 3. *Elaboración de máscaras con material reciclado (Diose de metal)*

Foto 4. E*scenografía Sueños en Almíbar (La Montaña y el derrumbe de doña Juana)*

Imagen 5. *Función OMARAP en Sótanos de la Jimenes ASAB 2024.*

Foto 6. *Reconocimiento de las tensiones del Páramo, vereda Margaritas C.B. (2023)*

Foto 7. *Visita la Casa de la Memoria, Vereda Soches -Usme (2023)*

Foto 8. *Estreno OMARAP Colegio Olarte, Vereda Olarte (2023)*

Foto 9. *Los Institucionales; Ensayo general con vestuario (2025)*

Foto 10. *Los Niños; Comparsa El Campo en Fiesta 23 de agosto, Barrio La Marichuela (2025)*

Foto 11. *Animales; Proceso de construcción de Cabezones, técnica Cartonería (2025)*

Foto 12. *Ensayo General Sueños en Almíbar (2022)*

Foto 13. *Equipo Artístico Sueños en Alminar. Teatro el ensueño C.B. (2023)*

Foto 14. *Primeras improvisaciones de OMARAP, Parque de la Virgen - Usme Centro (2023)*

Foto 15. *Equipo Artístico OMARAP, Colegio Jaime Garzón, Sumapaz (2025)*

Foto 16. *Visita del Grupo al Parque Arqueológico y del patrimonio Cultural de Usme (2025)*

Foto 17. *Participación Comparsa en Barrios Vivos, La Marichuela – Usme (2025)*

Foto 18. *Equipo Artístico, Comparsa El Campo en Fiesta. Plaza de Bolívar (2025)*

Imágenes

Imagen 1. Línea de tiempo Usme Proyecto Teatral

Imagen 2. Flayer Temporada de Estreno Sueños en Almíbar

Imagen 3. Flayer Estreno OMARAP

Imagen 4. Flayer y Pendón Comparsa El Campo en Fiesta