

**SUNA: DEL CHUNSUA SAITIGUA A LA MINGA DEL MURAL, PRACTICAS DE
RE-EXISTENCIA CON LA COMUNIDAD MHUYSKA CAMPESINA
UQUISUANAPA**

JULIÁN DAVID HERNÁNDEZ CASTRILÓN

INVESTIGACIÓN CREACIÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MAESTRÍA ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA

2025

**SUNA: DEL CHUNSUA SAITIGUA A LA MINGA DEL MURAL, PRACTICAS DE
RE-EXISTENCIA CON LA COMUNIDAD MHUYSKA CAMPESINA
UQUISUANAPA**

JULIÁN DAVID HERNÁNDEZ CASTRILÓN

**Trabajo de grado presentado como requisito para
optar al título de Magister en Arte, Educación y Cultura.**

**Director: PhD, Luis Gabriel Duquino
Profesor MAEC**

INVESTIGACIÓN CREACIÓN

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

MAESTRÍA ARTE, EDUCACIÓN Y CULTURA

2025

Contenido

AGRADECIMIENTOS.....	5
0. Comunidad Mhũyska Chibcha Campesina de Usuame, Qhirasagua y Sunapa-Uquisuanapa / Sieuba Sue	7
1. PROBLEMA.....	10
1.1 Modernidad/Desarrollo.....	10
1.2 Modernidad, dispositivos de control de la cosmovivencia Mhuyska en Sumapaz.....	14
2. PREGUNTA PROBLEMA	20
3. OBJETIVO GENERAL.....	20
3.1 Objetivos Específicos	20
4. JUSTIFICACIÓN	21
5. ESTADO DEL ARTE	25
5.1 De los orígenes del muralismo mexicano a las prácticas comunitarias y colectivas en Abya Yala	26
5.1.1. Los orígenes del muralismo colectivo como área del conocimiento	27
6. ANTECEDENTES	30
6.1 Mural Comunitario Participativo en Territorio Zapatista: Arte para la Autonomía y la Re-existencia	30
6.2 El muralismo Mapuche en Chile: el arte comunitario como resistencia territorial	33
6.3 Re-existencias en la ciudad: niñas y niños indígenas en las Casas de Pensamiento Intercultural de Bogotá.....	36
6.4 Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor	37
6.5. Muralismo en Toribío: Hacia un Arte Comprometido	40
6.6 Construir artistas para la vida: experiencias pedagógicas desde la organización popular comunitaria	42
Tabla comparativa	43
7. MARCO TEORICO	45
7.1 Enfoque Decolonial	46
7.2 Re-existencia.....	49
7.2.1 Estética Decolonial y de Re-existencia	52
7.3 Territorio.....	56
7.4 Tejido Social.....	58
7.5 Hacia una investigación situada y transformadora: reconfiguraciones epistémicas desde el territorio	59
8. METODOLOGÍA CO-LABOR	61
8.1 Suna	62
8.1.1 La Suna como práctica viva de reciprocidad	63
8.2 Común-unidad: palabra viva y decolonial en el Sumapaz.....	66

8.3 Común-Unidad: tensiones y posibilidades	68
8.4 Muralismo en Común-Unidad	71
9. CHUNSUA SAITIGUA	73
9.1 La Casa del Pensamiento	73
9.2 El trabajo en Comun-Unidad y el sueño del Chunsua	76
9.3 "Piedra por piedra, también me construí": una experiencia desde la minga.....	78
10. CUIDAR COMO RE-EXISTIR: PASO DE UNA COMÚN-UNIDAD VIVA.....	79
10.1 Primer encuentro: La primera pisada en la Suna	80
10.2 Segundo encuentro: reflexiones en torno al concepto de comunidad.....	83
10.3 Tercer encuentro: comenzamos nuestra construcción de muro en piedra.	89
10.4 Cuarto encuentro: Avanzamos en Común-Unidad	91
10.5. El quinto encuentro: bordar la memoria del chunSua.....	93
10.6 El sexto encuentro: levantar el muro para sembrar el mural	95
10.7 El séptimo encuentro: despertar la ancestralidad en el chunSua	98
10.8 El Octavo encuentro: Tejer el Boceto del Mural y la Palabra de la Ley de Origen	99
10.9 Noveno encuentro: la última piel de Saitigua, la pintura.....	102
10.10 Decimo encuentro: Saitigua.....	105
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA	112

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no es el resultado de un esfuerzo individual; es el fruto de una Suna caminada en común-unidad. Por ello, mi primer agradecimiento es para toda la comunidad Mhuyska campesina Uquisuanapa, por abrirme el corazón, la palabra y el territorio. Gracias por permitirme aprender desde la minga, desde el fuego, desde el canto y desde la piedra. Cada encuentro, cada conversación y cada jornada de trabajo sembraron en mí una comprensión más profunda del cuidado, de la memoria y de la re-existencia.

A Yerly, por su consejo sereno y su palabra clara, por recordarme que la minga es esencia, que cada piedra sostiene un universo y que el amor es el ritmo verdadero del trabajo colectivo.

A Osman, por su enseñanza y su caminar firme, por compartir la memoria espiritual y organizativa del territorio, y por mostrar que la defensa del Sumapaz es también una defensa del espíritu.

Al abuelo Gualcala, por su orientación, por su palabra que enseña con amor, por recordarnos que sin amor no hay enseñanza y que cuidar la vida es el principio que ordena la casa y el mundo.

A todas las mujeres de la comunidad y a las mujeres campesinas del Sumapaz, por su legado sereno y poderoso, por sostener la vida, la siembra, el tejido, la memoria y la dignidad del territorio. En su fuerza cotidiana habita la raíz profunda de esta humanidad.

A los mayores y mayoras que custodian el amanecer de este tiempo, guardianes de la palabra antigua y del equilibrio, gracias por sostener el sueño de los abuelos y abuelas que hoy vuelve a florecer.

A las plantas sagradas que nos acompañaron en esta Suna, por su guía, su medicina y su claridad. A los espíritus del territorio y al territorio mismo, por abrir el camino y permitirnos construir en común-unidad.

Al Sumapaz, ejemplo vivo de lucha y resistencia, que como los frailejones protegen el agua de vida y nos enseña a permanecer firmes frente a la adversidad, guardando la memoria del agua y del viento.

A mi familia, por el cuidado, el abrigo y la paciencia; por sostenerme en los momentos de cansancio y celebrar conmigo cada pequeño logro. Sin su amor y su confianza, este camino no habría sido posible.

Y finalmente, a la Madre y al Padre creadores, por enseñarnos a volver al origen, por recordarnos que todo conocimiento verdadero nace del amor, del respeto y de la humildad ante la vida.

Que este trabajo sea también una ofrenda: una palabra agradecida que retorna a la casa, al territorio y a quienes hicieron posible que esta Suna se sembrara y floreciera.

Fienzhinga (muchas gracias).

0. COMUNIDAD MHŪYSKA CHIBCHA CAMPESINA DE USUAME, QHIRASAGUA Y SUNAPA-UQUISUANAPA / SIEUBA SUE

La Comunidad Mhūyska Chibcha Campesina de Usuame, Qhirasagua y Sunapa-Uquisuanapa, ubicada en la región del Sumapaz, ha venido desarrollando un valioso proceso de recomposición cultural, territorial y espiritual que constituye un aporte esencial para la preservación de la memoria ancestral y el fortalecimiento de la identidad del Pueblo Mhuyska Chibcha en este territorio. constituye una apuesta de profundo sentido político, espiritual y territorial orientada a recuperar la memoria ancestral, revitalizar las prácticas tradicionales y fortalecer la identidad colectiva en un contexto de múltiples tensiones históricas.

En nuestro caminar, la comunidad ha entendido que la recomposición cultural no es solo un retorno a las raíces, sino una práctica viva que se actualiza en la cotidianidad, los Mhuyskas no existimos, ni solo fuimos, estamos siendo. La recuperación de usos, costumbres y ritualidades se entrelaza con acciones pedagógicas, académicas y comunitarias que permiten dialogar con el presente y proyectarse hacia el futuro. Así, las mingas, los trabajos colectivos, las prácticas de siembra, la palabra en los círculos comunitarios y la espiritualidad que se expresa en las casas de pensamiento que constituyen pilares de este proyecto de vida que resiste al olvido y a la fragmentación.

El Sumapaz, territorio donde se asienta la comunidad, es reconocido no solo por su riqueza hídrica y biodiversidad, sino también por su memoria multicultural como espacio ancestral de los pueblos originarios. La defensa de este territorio, en ese sentido, trasciende la noción de resistencia pasiva frente a las amenazas extractivistas. Se trata, más bien, de un cuidado activo de la vida en todas sus formas: de las aguas, de los páramos, de los caminos espirituales y de las relaciones comunitarias. Este cuidado se manifiesta en prácticas concretas como la protección de fuentes hídricas, la recuperación de semillas nativas, la construcción del chunSua SaiTigua como casa de pensamiento, y la articulación con procesos campesinos e indígenas de la región.

La comunidad Mhuyska campesina Uquisuanapa ha sabido, además, tender puentes con instituciones públicas y académicas, generando espacios de participación y gobernanza intercultural. Estas relaciones no han estado exentas de tensiones, pero han permitido posicionar la voz de la comunidad en escenarios más amplios, contribuyendo a la formulación de estrategias regionales y al reconocimiento de su existencia histórica y presente. Esta articulación muestra que la recomposición cultural no se da en aislamiento, sino en diálogo

constante con el entorno social y político, resignificando el lugar de los pueblos originarios en la ciudad y en el país.

Más allá de lo institucional, la existencia misma de la comunidad representa un acto de dignificación de sus luchas históricas por el territorio. En cada acción colectiva, en cada palabra compartida en los círculos de pensamiento, en cada minga de construcción o de siembra, se afirma la vigencia de un proyecto político y espiritual que fortalece el tejido social y sostiene la vida comunitaria. La comunidad no se concibe únicamente como una organización formal, sino como un espacio de común-unidad, donde cada miembro aporta desde su lugar a la construcción colectiva y donde el sentido de lo común se proyecta como horizonte de vida.

En este caminar, la comunidad Uquisuanapa contribuye no solo a la preservación de la memoria Mhuyska, sino también a la configuración de un modelo territorial sostenible y justo, profundamente enraizado en los principios de cuidado de la vida, la tierra y la memoria. Su labor es, en última instancia, un aporte vital al fortalecimiento de las resistencias de los pueblos de Abya Yala, que desde la práctica comunitaria y espiritual siguen sembrando caminos de dignidad, autonomía y re-existencia en medio de las múltiples formas de colonialidad.

La comunidad Mhuyska Uquisuanapa se organiza a partir de un tejido espiritual, familiar y territorial que reconoce en sus abuelas y abuelos la raíz viva del linaje. Ellos y ellas son los Máximos Sabedores, guardianes de la memoria y de la palabra antigua, quienes sostienen la orientación espiritual, política y comunitaria. Su voz, cargada de camino, guía los procesos colectivos y recuerda que cada paso que se da como comunidad tiene fundamento en una historia que viene desde tiempos que anteceden la irrupción colonial. Por eso, en Uquisuanapa no se habla de autoridades en términos burocráticos, sino de mayores, de quienes caminan la palabra, sostienen la enseñanza con amor y cuidan el equilibrio de la vida.

Dentro de esta estructura, se reconoce también a la Máxima Autoridad Espiritual, representada por el abuelo Gualcala Alaba y la madre Mónica, pareja que sostiene y acompaña la conducción espiritual del territorio. Desde su palabra orientan los procesos de cuidado de la casa, del territorio, de las sangres, del pensamiento y de la vida comunitaria. Su papel no es el de imponer, sino el de escuchar y armonizar; son quienes mantienen viva la comunicación con el territorio, con los abuelos y abuelas de origen, y con las fuerzas que sostienen el orden espiritual de la comunidad. Su guía también cuida la enseñanza y acompaña a quienes se están formando en los caminos de la medicina y del servicio.

A partir de ellos se despliega el resto de la organización comunitaria. La comunidad en general está compuesta por familias que, desde sus saberes, oficios y formas de vida, sostienen el cotidiano del proceso. Cada comunero y comunera tiene un rol: quienes siembran, quienes cocinan en las mingas, quienes construyen, quienes cuidan la palabra en los círculos, quienes acompañan a niños y niñas, quienes sostienen espiritualmente desde otros territorios. Todos aportan desde su lugar y se reconocen como parte de un tejido mayor que los supera individualmente. La comunidad es, así, un cuerpo vivo que se ordena desde el respeto y la reciprocidad.

Un lugar especial lo ocupan los aprendices de medicina, hermanas y hermanos que, a través de la guía de los mayores, caminan procesos de sanación, palabra, canto y conocimiento ancestral. Su formación no se basa en una estructura académica formal, sino en el ejemplo, la experiencia, la responsabilidad y la disciplina espiritual. Son quienes, desde la escucha y el servicio, se preparan para sostener las tareas que en el futuro necesitará la comunidad.

Este entramado organizativo se expresa también en los procesos pedagógicos y económicos que la comunidad ha venido fortaleciendo. En Uquisuanapa se aviva una educación propia, basada en la oralidad, la práctica, la minga y el acompañamiento intergeneracional. Las niñas y los niños aprenden viendo, haciendo y preguntando; la casa, el territorio y la palabra se convierten en escuela. La educación no se reduce a un currículo, sino que es una forma de caminar juntos y de sembrar la memoria.

A su vez, la comunidad viene reflexionando y proyectando corrientes de economía propia, orientadas a fortalecer la autonomía y la vida digna. La visión económica de Uquisuanapa se fundamenta en la reciprocidad, la redistribución, el trabajo colectivo y el equilibrio con la naturaleza. En este sentido, la soberanía alimentaria es uno de los pilares: recuperar semillas, sembrar alimentos propios, cuidar la tierra, proteger el agua y garantizar que la alimentación nazca de prácticas respetuosas con el territorio. No se trata solo de producir alimentos, sino de comprender que la comida es también memoria, medicina y política del cuidado.

Así, la organización de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa no responde a modelos occidentales de jerarquía vertical, sino a un tejido en espiral donde cada persona, desde su lugar, sostiene y es sostenida de manera heterárquica. Los mayores orientan, la autoridad espiritual armoniza, la comunidad construye y cuida, y las nuevas generaciones aprenden a través del ejemplo y la vivencia. Todo se articula alrededor de un propósito común: cuidar la vida, proteger el territorio y recomponer la memoria ancestral Mhuyska en el Sumapaz.

Esta forma de organización es, en sí misma, una práctica de re-existencia. Frente a la fragmentación, la comunidad responde con tejido; frente al olvido, con memoria viva; frente a la modernidad que homogeniza, con caminos propios que miran al futuro sin abandonar la raíz. Y en ese camino, la casa de pensamiento —el ChunSua SaiTigua— se convierte en símbolo y corazón de la comunidad: un lugar donde se recoge la palabra de los abuelos, donde se siembran los sueños colectivos y donde se sigue construyendo, piedra por piedra, la vida que los mayores ya habían soñado.

1. PROBLEMA

...Se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad... Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de dominación bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la modernidad. (Quijano,2000:345-545)

La modernidad y el colonialismo/colonialidad caminarán de la mano hasta nuestros días, re-configurándose y transformándose con el tiempo. En el espacio geográfico colonizado, donde emergió la imposición de unas conductas de identidades que se representan en acciones que van alimentando el sentido propio de concebir la realidad desde una manera fragmentada, individualizada, lo que lleva a avivar elementos sociales como el machismo, el racismo y entre otras formas de conductas que abarca la modernidad.

1.1 Modernidad/Desarrollo

Identificar las dinámicas estructurales que sustentan el “desarrollo” de la modernidad nos lleva a reflexionar sobre cómo el occidente europeo instauró una construcción temporal teleológica en los territorios conquistados y sometidos del occidente geográfico.

Según Albán Achinte (2017), el proyecto colonizador transformó Abya Yala y lo incorporó a lógicas extractivistas y de acumulación, justificando prácticas como la encomienda y la esclavización mediante discursos civilizatorios y evangelizadores.

“ La dimensión del tiempo fue esencial en esta empresa civilizadora que, a través del proceso evangelizador, buscaba redimir a los “salvajes” indios y a los “infieles” africanos, justificando así la encomienda y la esclavización en nombre de la expansión capitalista. Este proyecto colonizador se apropió y transformó el Abya Yala —la terra nova— y lo incorporó a sus lógicas extractivistas y de acumulación.” (Achinte, 2017)

Tal proceso marcó profundamente a territorios como el altiplano cundiboyacense, y de manera particular a Bogotá. Reconocer las raíces indígenas de esta ciudad ha sido un proceso complejo, ya que la modernidad ha impuesto una narrativa que desconoce la historia profunda de quienes habitaron ancestralmente este territorio. La información que conservamos sobre los pueblos originarios, especialmente del pueblo Mhuyska, proviene en gran medida de los relatos y documentos elaborados por los colonizadores españoles, quienes interpretaron esta realidad desde su propio contexto cultural.

En ese marco, la construcción de Bogotá se erigió desde una visión de desarrollo impuesta desde Europa, negando la cosmovisión, la existencia y la vitalidad del pueblo Mhuyska. Esta imposición relegó a su cultura a una imagen del pasado, como si ya no existiera. Muchas investigaciones contemporáneas sobre el pueblo Mhuyska lo siguen describiendo como una sociedad extinta, alimentando la idea de que los pueblos originarios no forman parte del presente ni del proyecto de ciudad.

Sin embargo, quienes hemos despertado la mirada hacia la recomposición del pueblo Mhuyska quienes aún guardan la memoria viva de su compleja cosmogonía y saberes que la sustentan y llevan el reconocimiento del linaje y del territorio, contribuimos a desmontar esta modernidad impuesta. Desde allí, se aviva una nueva forma de habitar, de construir comunidad, familia y futuro, recordando el caminar de las abuelas y abuelos, retomando su sabiduría para recomponer una memoria que la colonialidad ha permeado con el olvido.

Ese olvido ha sido sostenido por una idea de desarrollo urbano que ha significado para muchos territorios la llegada de prácticas extractivistas: rellenos sanitarios, explotaciones mineras, ladrilleras, expansión urbana descontrolada y la contaminación de ríos y quebradas. Estos territorios de borde urbano-rural han sido relegados a convertirse en el "patio trasero" de una ciudad como Bogotá.

Todo esto nos permite entender que las comunidades originarias que hoy habitan Bogotá no solo existen: re-existen en los márgenes, en los bordes y que aun así, persiste la lucha por la

cultura del cuidado que encarna el pueblo Mhuyska. Hoy, las comunidades Mhuyskas habitan las periferias de la ciudad: la comunidad Uquisuanapa en Usme, Fontibón y Sumapaz, los cabildos de Bosa y Suba, la comunidad CONA en Ciudad Bolívar, la comunidad de Los Tunjos en Tunjuelito, la comunidad Zepkuasqua en Kennedy, entre otras. Los bordes urbano-rurales, sosteniendo su identidad y su memoria frente a un proyecto social, económico y político que en un proceso de integración y homogenización intenta subsumirlas.



Figura 1. Comunidades Mhuyskas en los bordes urbano-rurales de Bogotá. El mapa muestra la localización de cabildos y comunidades reconocidas en localidades como Suba, Bosa, Ciudad Bolívar, Tunjuelito, Kennedy, Fontibón, Usme y Sumapaz, donde se tejen procesos de re-existencia y cuidado del territorio. Mapa creación propia

Es importante reconocer que la negación de la existencia viva del pueblo Mhuyska no es un hecho aislado, sino parte de un entramado histórico más amplio de colonización y explotación. En este relato impuesto por la modernidad, se configura una lucha profundamente desigual entre el "Otro" —las comunidades originarias, sus formas de vida, sus saberes y su espiritualidad— y el sujeto hegemónico occidental, que ha definido como universales sus valores, su conocimiento y su forma de habitar el mundo. Reconocer al "Otro" como sujeto histórico de liberación implica descentrar la mirada, cuestionar los discursos dominantes y revalorizar las memorias, luchas y saberes que han sido

sistemáticamente silenciados. En este marco, se vuelve urgente comprender cómo la narrativa del desarrollo ha operado como un dispositivo de exterminio cultural para el pueblo Mhuyska, fragmentando su tejido territorial, espiritual y político. La idea de desarrollo en Colombia asociada al progreso, la infraestructura y el crecimiento económico ha invisibilizado los impactos destructivos que dicho modelo ha tenido sobre los pueblos ancestrales. Para comunidades como la Mhuyska, hablar de desarrollo ha sido también hablar de desplazamiento, extractivismo, despojo simbólico y ruptura con formas antiquísimas de vida y de relación con el territorio.

Los pueblos Mhuyscas, originarios del altiplano cundiboyacense, han experimentado una forma singular de colonialidad: la de los pueblos indígenas urbanos, insertos en los bordes y fisuras de una ciudad —Bogotá— que se erige como emblema del modelo moderno-capitalista. En territorios como Usme y Sumapaz, tradicionalmente rurales, pero hoy sometidos a lógicas de expansión urbana, extractivismo legalizado y políticas públicas homogeneizadoras, la presencia Mhuyska resiste y re-existe, aunque no sin tensiones ni contradicciones.

En Usme, por ejemplo, el desarrollo ha significado tanto el crecimiento de la malla vial y la construcción de vivienda como el despojo simbólico y material del territorio indígena. El avance del proceso urbanizador ha borrado rastros de la memoria ancestral, mientras la tierra —con sentido sagrado y comunitario para los Mhuyska— ha sido reducida a un recurso explotable o un bien de mercado. A esto se suma la presión institucional por registrar a las comunidades bajo formas jurídicas funcionales al Estado moderno, que desconocen las formas tradicionales de organización y gobierno propio.

En Sumapaz, la paradoja se profundiza: declarado páramo y zona de especial protección ecológica, desde las lógicas institucionales que operan a favor de las “necro-economías verdes”, este territorio representa también un escenario donde la espiritualidad y el conocimiento ancestral Mhuyska cobran especial sentido. Allí, la relación con el agua, el viento y las montañas no es sólo simbólica, sino política: defender el territorio es también defender una forma distinta de habitar y de conocer. No obstante, proyectos de desarrollo rural, militarización histórica y las tensiones con políticas ambientales impuestas desde el centro burocrático han puesto en jaque la continuidad de prácticas tradicionales, generando conflictos de gobernanza y resistencia.

La modernidad, en este sentido, no ha sido solo un proceso técnico o económico, sino un régimen de verdad que impone una única manera válida de estar en el mundo. Como plantea Arturo Escobar (2007), el desarrollo ha operado como una "máquina cultural" que deslegitima otras formas de vida, de saber y de construir mundo. La experiencia Mhuyska tanto en su dispersión territorial como en su lucha por el reconocimiento identitario nos permite cuestionar no sólo los efectos del desarrollo, sino las epistemologías que lo sostienen.

Frente a esta tensión, las comunidades Mhuyskas han desplegado prácticas de re-existencia (Achinte, 2017), es decir, estrategias de vida que no se limitan a la resistencia, sino que afirman la vida desde lo ancestral, lo colectivo y lo espiritual. Procesos como la recuperación del chunsua (casa de pensamiento), la revitalización de la lengua y el calendario, y la organización comunitaria en contextos urbanos, dan cuenta de una lucha compleja y persistente por existir en los márgenes de la ciudad moderna.

Poner en tensión crítica el discurso del desarrollo desde la experiencia Mhuyska en territorios como Usme y Sumapaz no solo implica revisar los efectos de políticas públicas o dinámicas urbanas, sino interrogar profundamente la racionalidad que las sostiene. Lo que está en juego no es solo un conflicto de intereses territoriales, sino un conflicto ontológico: ¿qué formas de vida son posibles, legítimas y deseables en el mundo que habitamos?

1.2 Modernidad, dispositivos de control de la cosmovivencia Mhuyska en Sumapaz

El territorio de Sumapaz, situado en el sur del Distrito Capital, ha sido históricamente un escenario de disputa entre formas de habitar radicalmente distintas. Para la comunidad Mhuyska, este espacio no solo representa un ecosistema vital —el páramo más grande del mundo—, sino un territorio sagrado, entramado de memorias, fuerzas espirituales y relaciones ancestrales. Sin embargo, desde la colonia y con más intensidad durante la república moderna, Sumapaz ha sido objeto de intervención por parte de dispositivos que, articulados desde la racionalidad de la modernidad, han buscado inscribirlo dentro de los marcos del desarrollo, el control estatal y la explotación tecnocrática del territorio.

La modernidad, lejos de ser una etapa neutral o deseable del progreso humano, puede entenderse como un régimen de verdad que, mediante dispositivos institucionales, epistémicos y territoriales, ha producido formas específicas de subjetividad, conocimiento y espacialidad. En el caso del pueblo Mhuyska, esta racionalidad ha operado como una maquinaria civilizatoria que ha fracturado sus formas de vida, desarticulando sus vínculos

espirituales con el territorio y reconfigurando sus formas de organización, producción, aprendizaje y ritualidad.

En Sumapaz, el Estado moderno ha desplegado una serie de dispositivos que intervienen en distintos planos de la vida. A nivel territorial, la planificación urbana y ambiental ha transformado el páramo en un objeto de conservación estratégica, subordinado sus significados ancestrales a categorías técnico-administrativas. Políticas como la zonificación ambiental, los planes de ordenamiento territorial o las intervenciones de infraestructura rural han ignorado sistemáticamente la cosmovisión Mhuyska, reduciendo el territorio a un espacio funcional y fragmentado. Esta forma de espacializar el territorio, guiada por criterios de utilidad, seguridad y productividad, entra en abierta contradicción con la cosmovivencia Mhuyska, que comprende el territorio como un cuerpo vivo, con agencia espiritual, y no como una mercancía o paisaje a administrar.

Simultáneamente, la escuela moderna ha operado como un dispositivo clave en la reproducción de la colonialidad del saber (Quijano, 2000; Walsh, 2010). A través de currículos estandarizados, centrados en la historia oficial, la ciencia occidental y el castellano como lengua hegemónica, se han invisibilizado los saberes ancestrales, las lenguas originarias y las pedagogías propias (Mignolo, 2007; De Sousa Santos, 2010). Esta dinámica ha impactado profundamente la transmisión intergeneracional del conocimiento Mhuyska, debilitando los lazos con la palabra antigua, los cantos, las plantas sagradas y los relatos de origen (Reyes Mate, 2020, p. 13). En lugar de habilitar una educación intercultural y territorializada, el sistema educativo ha funcionado como una plataforma de desposesión epistémica y desarraigo simbólico (Castro-Gómez, 2007; Walsh, 2013).

A nivel político, el reconocimiento jurídico de las comunidades Mhuyskas ha implicado una paradoja. Aunque representa un avance en términos de visibilización institucional, también ha operado como un dispositivo de control (Van Cott, 2000; Rappaport, 2005). Las exigencias estatales de organización bajo personerías jurídicas, figuras de representación y cumplimiento de normativas externas han condicionado la autonomía comunitaria (Albán, 2017). La lógica estatal de gobernanza impone tiempos, formas y procedimientos que muchas veces desentonan con los ritmos, saberes y liderazgos tradicionales (Díaz-Polanco, 2006). Esta relación desigual reproduce la colonialidad del poder, en la medida en que obliga a las comunidades a representarse ante el Estado bajo categorías funcionales al sistema moderno (Quijano, 2000; Walsh, 2013).

La dimensión espiritual también ha sido objeto de intervención. Las misiones cristianas durante la colonia, y posteriormente la hegemonía religiosa moderna, reconfiguraron los sistemas simbólicos Mhuyskas, deslegitimando sus prácticas rituales, demonizando sus dioses tutelares y desplazando sus calendarios ceremoniales. Aunque hoy en día hay una revitalización importante de la espiritualidad Mhuyska —con la recuperación de rituales, el Chunsua (casa de pensamiento), y las prácticas en torno al agua, las semillas y la luna—, estas experiencias aún enfrentan tensiones con los imaginarios modernos que tienden a folklorizar o a despolitizar lo ancestral.

A pesar de estas múltiples formas de despojo, la comunidad Mhuyskas en Sumapaz no ha sido sujeto pasivo. A través de procesos de re-existencia entendidos como prácticas creativas de vida que se afirman frente a la lógica de la desaparición, se ha venido gestando una recomposición de la cosmovivencia. Esta no es una mera recuperación del pasado, sino una actualización viva de los vínculos con el territorio, la comunidad y lo sagrado, “No nos han coloniado el espíritu” (Gualcalá Alava; 2024). Desde la medicina tradicional hasta los recorridos territoriales, desde la palabra ritual hasta las pedagogías comunitarias, los Mhuyskas de la comunidad Uquisuanapa están sosteniendo una lucha cotidiana por preservar y recrear su forma de mundo.

Este proceso de recomposición, sin embargo, no puede pensarse aislado de las estructuras que lo condicionan. La disputa con los dispositivos modernos no es solo territorial o cultural, sino profundamente ontológica: ¿quién tiene derecho a nombrar el mundo? ¿Qué formas de vida son posibles y deseables? ¿Cómo se decide lo que es saber, autoridad o desarrollo? Estas preguntas deben interpelar tanto a la academia como a las políticas públicas, pues lo que está en juego no es solo la inclusión de lo indígena en el mundo moderno, sino la posibilidad de mundos otros que desborden la modernidad misma.

En la comunidad Mhuyska en Sumapaz revela las tensiones profundas entre los dispositivos de la modernidad y los procesos de recomposición comunitaria. Nos invita a pensar el territorio no como un espacio vacío a llenar con infraestructuras o normas, sino como un tejido vivo, sostenido por relaciones que exceden las coordenadas modernas. Y nos recuerda que toda forma de habitar implica una ética, una memoria y una visión del futuro, que en el caso Mhuyska, sigue latiendo a pesar del despojo; lo cual no es solo un gesto de resistencia, sino la afirmación de una forma distinta de comprender el mundo. Este despertar implica reconocer que, a pesar de las fracturas y los intentos de borramiento, persiste una memoria

que se rehace en la palabra, en la espiritualidad y en las prácticas colectivas, claramente esta permeada por tensiones que florecen por las contradicciones, la búsqueda de coherencia y las formas distintas en las que podemos entender un proceso que sea vitalidad, donde permita un horizonte de posibilidad para repensar las relaciones con el territorio y con los otros, desbordando los Marcos impuestos por la modernidad y dando lugar a una recomposición que trasciende la mera sobrevivencia.

En este contexto, resulta crucial reivindicar su conocimiento como legítimo y necesario, desafiando las narrativas dominantes que continúan perpetuando la desigualdad y la explotación, tanto en el ámbito global como en lo local, como lo evidencian las realidades vividas en el sur de Bogotá.

Enfatizar que la decolonialidad no debe limitarse a una simple oposición a la colonialidad política y económica, sino que debe también desafiar las formas de conocimiento que el sistema colonial ha naturalizado. En *El encubrimiento del otro* (1998), Dussel afirma que el colonialismo ha impuesto un eurocentrismo que ha silenciado otras formas de saber y de pensar, configurando una visión del mundo donde la humanidad se organiza de acuerdo con la lógica del occidente moderno. Esta visión no sólo despoja a los pueblos colonizados de sus derechos, sino que también les arrebató la capacidad de generar un pensamiento propio y autónomo.

La decolonialidad, por tanto, no es únicamente un proyecto de liberación política, sino también un desafío epistemológico que busca transformar las bases mismas del pensamiento occidental y de la civilización moderna. Se trata de una invitación a repensar el mundo desde una perspectiva plural y diversa, en la que las experiencias de los pueblos colonizados no solo tengan cabida, sino que también cuestionen las estructuras de poder y conocimiento históricamente impuestas. En este marco, es necesario problematizar la concepción del mestizaje, pues este ha operado como ideología oficial del Estado y como una imposición cultural: para ser reconocido como ciudadano se ha exigido identificarse como mestizo, negando la posibilidad de afirmarse como indígena, afrodescendiente, palenquero u otras formas identitarias de los pueblos originarios. Esta lógica de homogeneización en torno a una ciudadanía “criolla” dominante se convierte, en sí misma, en una forma de violencia.

Frente a las lógicas del desarrollo moderno y sus dispositivos de homogeneización cultural, la comunidad Mhuyska resiste desplegando alternativas económicas, sociales y culturales que

se afirman como prácticas de re-existencia orientadas al cuidado del territorio. No obstante, este horizonte de autonomía se ve permanentemente tensionado por un marco patriarcal y por fronteras simbólicas que reproducen mitos coloniales, según los cuales el indígena es concebido como un sujeto estático, inmutable y fijado en una ancestralidad idealizada. Estas representaciones resultan problemáticas porque sostienen una lectura fragmentada y maniquea de lo indígena, negando su historicidad, sus transformaciones y su capacidad de agencia en el presente.

En este contexto, la noción de territorio —aunque fundamental— no es suficiente por sí sola para explicar ni proyectar las esferas étnicas como alternativas vivas capaces de dialogar con el conjunto de la sociedad. Como sugiere Silvia Rivera Cusicanqui, si el mapa puede entenderse como una metáfora masculina de la etnicidad, el tejido aparece como su contraparte femenina: una trama que entrelaza lo propio y lo diverso, lo local y lo externo, permitiendo comprender la ductilidad cultural con la que los pueblos se recrean en distintos contextos. Desde esta perspectiva, la etnicidad no se circunscribe a una línea evolutiva unidireccional ni a una esencia congelada en el tiempo; por el contrario, adquiere una dimensión itinerante, relacional y diaspórica. Son precisamente las acciones alternativas frente al desarrollo hegemónico las que impulsan búsquedas de autonomía y prácticas de re-existencia que, además de políticas y económicas, encarnan una incidencia estética diferencial en el territorio.

Es en esta trama donde se inscribe la experiencia de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa, asentada en el Sumapaz. Su proceso de recomposición espiritual, organizativa y territorial no se limita a una reivindicación identitaria abstracta, sino que se materializa en acciones concretas de siembra, palabra y memoria. La consolidación del chunSua SaiTigua como casa de pensamiento constituye uno de esos gestos fundamentales: más que una infraestructura física, se configura como un espacio vivo donde circula la orientación espiritual de las mayores y mayores, donde se teje la tradición oral con la experiencia campesina contemporánea y donde la re-existencia adquiere forma tangible. De esta manera, el territorio deja de ser únicamente una categoría política y se convierte en una superficie habitada, narrada y resignificada desde prácticas comunitarias que articulan espiritualidad, cotidianidad y lucha histórica.

Sin embargo, en el desarrollo mismo de este proceso emergió una pregunta interna: ¿cómo hacer que la palabra sembrada en el chunSua SaiTigua trascendiera el círculo y se inscribiera

de manera visible en el territorio?, ¿cómo evitar que la Ley de Origen, compartida por las mayores y mayores, permaneciera únicamente en el ámbito oral sin encontrar una materialidad pedagógica que fortaleciera su transmisión intergeneracional?

Fue en ese momento cuando, bajo la orientación espiritual del abuelo Gualcala y mediante acuerdo comunitario, surgió la decisión de pintar el mural. No como ornamento ni como ejercicio artístico desligado del proceso, sino como acto de aterrizaje pictórico de la Ley de Origen. La pintura se convirtió en una extensión del tejido comunitario: una forma de fijar en el muro aquello que ya circulaba en la palabra.

El mural comenzó desde la oscuridad primigenia, reconociendo el vacío como matriz de la existencia; dio paso a la semilla de vida como potencia creadora; incorporó el tijiki —planta conocida comúnmente como borrachero— guardián de la memoria del canto de la abuela que amaneció el mundo; desplegó los cuatro cóndores, el sol y la luna como ordenadores del equilibrio; y dio lugar a las medicinas que acompañan al pueblo Mhuyska, entregadas por la Madre como sustento espiritual y material. Finalmente, la secuencia culminó con la figura del campesino y la campesina en ruana y con azadón, reconociendo que la identidad Mhuyska contemporánea en el Sumapaz no puede comprenderse sin la lucha campesina que las abuelas y abuelos han protagonizado históricamente y continúan sosteniendo en el territorio.

En este gesto pictórico se condensó una apuesta profunda: no romantizar la historia de origen como pasado distante, sino situarla en la cotidianidad viva de quienes hoy habitan el territorio como campesinas y campesinos sumapaceños. La Ley de Origen no aparece como mito congelado, sino como fundamento que dialoga con la siembra, con la minga, con el trabajo de la tierra y con la defensa territorial.

Así, el mural no solo acompaña al chunSua SaiTigua; lo prolonga. Se convierte en piel visible de la casa de pensamiento, en pedagogía abierta, en superficie donde la tradición oral se traduce en imagen sin perder su dinamismo. En él, la re-existencia deja de ser únicamente discurso y se encarna en color, forma y gesto colectivo, articulando espiritualidad ancestral y lucha campesina contemporánea en una misma trama territorial.

El mural se convierte así en un dispositivo de re-existencia pintada: un ejercicio colectivo que no solo narra el origen, sino que lo sitúa en el presente; que no idealiza la memoria, sino que

la encarna en prácticas cotidianas; que no separa lo indígena de lo campesino, sino que los reconoce como tramas históricas entrelazadas en el territorio del Sumapaz.

En consecuencia, el problema de esta investigación se sitúa en comprender de qué manera el proceso comunitario de creación mural en el chunSua SaiTigua opera como práctica pedagógica, política y espiritual que traduce la tradición oral en imagen, consolida la común-unidad y disputa los imaginarios hegemónicos sobre la identidad Mhuyska en el contexto contemporáneo.

2. PREGUNTA PROBLEMA

¿Cómo un proceso de común-unidad con la colectividad Mhuyska Campesina Uquisuanapa, a través de la creación de un mural en el chunSua SaiTigua, puede generar prácticas de re-existencia y decolonialidad en el Sumapaz?

3. OBJETIVO GENERAL

Generar un proceso de común-unidad con la colectividad Mūyzka Uquisuanapa a través de la co-creación de un mural, como una práctica de re-existencia y decolonialidad en el cuidado del territorio de los Caquezas, Sumapaz.

3.1 Objetivos Específicos

1. Reconocer los saberes ancestrales Mhūyzkas a través de talleres de co-labor que integren las visiones de la comunidad en la presente indagación sobre el cuidado del territorio en los Caquezas, Sumapaz.
2. Co-crear un mural, integrando prácticas de co-labor que promuevan la re-existencia y la decolonialidad.
3. Reflexionar críticamente sobre la re-existencia y decolonialidad, utilizando el mural como herramienta pedagógica.

4. JUSTIFICACIÓN

Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos cementa la unidireccionalidad de la información, no es una forma de crear, sino una forma más refinada y compleja de consumir.
(Camnitzer 1995: 30)

Las tensiones y contradicciones del proyecto moderno/colonial, marcadas por un eurocentrismo que exotizó y funcionalizó al "otro" en beneficio de un modelo hegemónico, establecieron una geografía de lo moderno que relegó a las periferias, como Abya Yala, a ser simples receptoras de discursos y producciones provenientes del primer mundo. Esta dinámica invisibiliza las especificidades de los contextos locales, promoviendo una narrativa universalizante que deslocaliza el arte y lo alejó de las realidades territoriales. En este marco, Abya Yala quedó supeditada a un arte que ignoraba las dinámicas propias de sus pueblos, encapsulándolas en discursos ajenos que no lograban captar la riqueza de su diversidad.

En el contexto colombiano, el arte público ha emergido como una herramienta con gran potencial transformador, capaz de incidir significativamente en las dinámicas sociales, especialmente en territorios históricamente atravesados por la desigualdad y la exclusión. Este es el caso de Usme, localidad ubicada al sur de Bogotá, en una zona de transición entre lo urbano y lo rural. Usme encarna una serie de tensiones que van desde lo ambiental hasta lo identitario: es hogar del Iezamake¹ —considerado el mayor hallazgo arqueológico indígena en contexto urbano a nivel mundial—, vecino inmediato del páramo de Sumapaz, y también sede del relleno sanitario Doña Juana, símbolo de las contradicciones del modelo de desarrollo urbano y extractivista que se ha impuesto en el país.

Pese a este contexto adverso, Usme también ha sido espacio de múltiples re-existencias. Organizaciones comunitarias, procesos artísticos, colectivos juveniles y experiencias pedagógicas han desarrollado apuestas para resignificar el territorio y sus memorias. En este entramado, el arte público —especialmente el muralismo colectivo— se configura como una estrategia para recuperar el sentido del habitar, dignificar las memorias populares y generar narrativas alternativas a las hegemónicas. En otras palabras, el muralismo se convierte en una

¹ El Iezamake es el nombre del lugar que se conoce como parque arqueológico y cultural de Usme. Este nombre salió de la consulta espiritual que realizaron varios sabedores de varias comunidades incluyendo la mhuyaska, para saber quien aguardaba y custodiaba este lugar sagrado.

plataforma de confrontación simbólica frente a las formas dominantes de representación, permitiendo a la comunidad reivindicar su identidad desde una lectura crítica del presente.

No obstante, este proceso no ha estado exento de tensiones. Algunos murales que hacen alusión a la herencia indígena de Usme, promovidos por instituciones estatales, han sido construidos desde una lógica estetizante que romantiza el pasado sin dialogar con las comunidades vivas que reivindican su identidad Mhuyska. Así, las imágenes indígenas son instrumentalizadas como recurso simbólico vacío, desprovisto de su carga política y cultural, y se inscriben en una lógica decorativa que trivializa la profundidad histórica del territorio. Esta situación evidencia cómo persiste una colonialidad del ser, que, como lo plantea Albán (2017), se refleja en la reducción de la representación de la realidad a una supuesta fidelidad neutral, impidiéndonos imaginar o crear nuevas realidades capaces de interpelar críticamente el orden establecido.

En este sentido, si se entiende el acto creativo como una forma de pensamiento crítico, resulta fundamental develar los elementos que configuran nuestras subjetividades colonizadas. El muralismo, cuando se inscribe en procesos comunitarios, puede convertirse en una herramienta para confrontar las estructuras jerárquicas de poder, la racialización, la negación de lo propio y la reproducción de desigualdades. La colectividad no solo amplía las posibilidades de creación estética, sino que propicia un ejercicio político de emancipación: pintar juntos para imaginar juntos.

El vínculo de Usme con el Sumapaz permite profundizar en una comprensión histórica y cultural del territorio. El páramo del Sumapaz, considerado el más grande del mundo, no solo constituye una reserva ambiental de relevancia planetaria, sino que ha sido desde tiempos prehispánicos un espacio sagrado para el pueblo Mhuyska. Investigaciones arqueológicas y etnohistóricas realizadas por la Universidad Nacional de Colombia han documentado que la Confederación Mhuyska extendía su influencia desde las cuencas del río Tunjuelo hasta las altas tierras del Sumapaz, configurando una ocupación territorial en la que lo ambiental y lo espiritual eran inseparables (Langebaek, 2019; Londoño, 1985).

Estos territorios eran concebidos como moradas de fuerzas vitales y guardianes espirituales, una noción que los Mhuyskas materializaban en lugares de ofrenda y peregrinación. La arqueología ha mostrado cómo sitios como la Laguna de Iguaque, la de los Tunjos o los

humedales de la Sabana fueron escenarios rituales donde se depositaban tunjos en oro y otros objetos votivos, reafirmando la relación entre el orden espiritual, lo político y lo simbólico (Correal, 1990; Langebaek, 2005).

En la época prehispánica, los Mhuyskas desarrollaron formas complejas de organización sociopolítica, estructuradas en cacicazgos autónomos —zipas y zaques— que mantenían vínculos de reciprocidad y una cosmovisión compartida (Rodríguez, 2011). La sacralidad del territorio no era un atributo abstracto, sino un principio ordenador de la vida social, expresado en la relación con el agua, la montaña y el cielo.

La invasión española en 1537 interrumpió violentamente esta continuidad histórica. La imposición de un nuevo orden colonial fragmentó las formas de vida ancestrales y despojó a los Mhuyskas de sus tierras y su soberanía. Sin embargo, la memoria cultural persistió en expresiones orales, prácticas espirituales, saberes medicinales y nombres territoriales —como Pasca, “cercado del padre” en muysccubun— que hoy dan cuenta de la presencia viva de un pueblo que se ha negado a desaparecer (Bogotá.gov.co, 2012; Langebaek Rueda, 2019, Correa Rubio, 2004).

En la actualidad, procesos de reexistencia como los que lidera la comunidad Mhuyska Uquisuanapa en el Sumapaz han venido recuperando y resignificando este legado. A través de mingas, casas de pensamiento (Kusmuy), pedagogías ancestrales, medicina tradicional y arte colectivo, estas comunidades han venido tejiendo nuevas formas de habitar el territorio que resisten a la colonialidad y proponen un horizonte de vida basado en la reciprocidad, la espiritualidad, la palabra colectiva y el cuidado del entorno.

Este entramado entre historia, arte y territorio nos permite comprender que el muralismo, en contextos como el de Usme y Sumapaz, no es solo una práctica estética, sino una forma de insurgencia simbólica. Al mismo tiempo, evidencia que todo acto creativo tiene el potencial de convertirse en ejercicio de memoria, diálogo y acción política, capaz de interpelar las estructuras coloniales que aún persisten en la forma en que habitamos, representamos y significamos nuestro entorno.

Dentro de este marco, la realización de un proceso de co-labor para la creación de un mural con la comunidad Mhuyska emerge como una oportunidad para resignificar y fortalecer el tejido social. Este proceso, entendido como una colaboración activa y continua, trasciende lo

meramente estético, actuando como un catalizador para entrelazar la participación comunitaria en prácticas de re-existencia. Más allá de revitalizar el espacio físico, esta iniciativa fomenta una conexión profunda entre los individuos, promoviendo la solidaridad, la comunicación y el sentido de pertenencia. El mural no es solo un producto visual; es el resultado de una construcción colectiva que resguarda la memoria, las tradiciones y las luchas descolonizadoras del pueblo Mhuyska. Enfrentando el pensamiento occidental, este proyecto facilita la re-apropiación del espacio público y fortalece un tejido social que resiste frente a las imposiciones de la modernidad. En este acto de resistencia, el mural se erige como un símbolo vivo de la re-existencia y la dignidad del pueblo indígena Mhuyska, que continúa luchando por su territorio y su identidad.

La co-labor permite a través de la intervención colectiva, la expresión de nuestras historias, nuestros sentires, nuestras luchas y pensares, generando un espacio de resistencia frente a la invisibilidad y la marginación histórica a la que hemos sido sometidos los pueblos indígenas en la ciudad. Un concepto que implica la reivindicación de los derechos y las tradiciones culturales frente a las dinámicas de colonización y homogeneización impuestas por la modernidad.

Esta investigación no sólo busca enriquecer el conocimiento académico existente, sino también generar un impacto positivo en la comunidad al ofrecer prácticas aplicables para la implementación de futuros proyectos artísticos comunitarios. Sus hallazgos tendrán implicaciones tanto teóricas como pedagógicas, permitiendo que organizaciones comunitarias, instituciones y otros actores interesados utilicen estos aprendizajes para fomentar el desarrollo comunitario a través del arte público.

Al analizar el proceso de creación de un mural colectivo en el contexto específico de Usme, esta investigación permitirá identificar mejores prácticas y lecciones aprendidas que podrán guiar la implementación de proyectos similares en otras comunidades, tanto urbanas como rurales.

Es importante destacar que la producción de conocimiento no es un acto exclusivamente individual ni reservado a la academia. El artista o creador, inmerso en un entorno socio-cultural particular, debe reconocer que su contexto es un espacio dinámico de construcción de sentidos y saberes, donde múltiples actores contribuyen a la generación de conocimiento de manera colectiva.

5. ESTADO DEL ARTE

El muralismo en Abya Yala ha sido históricamente una herramienta estética y política para disputar sentidos en el espacio público. Desde sus orígenes en el México posrevolucionario, el mural se consolidó como un arte contrahegemónico que buscaba democratizar el acceso a la cultura y fortalecer una identidad nacional a partir de la memoria y las luchas populares (Mandel, 2007). Autores como Leopoldo Hernández (2015) distinguen entre muralismo comunitario y muralismo colectivo: mientras el primero tiende a involucrar a las comunidades únicamente en la ejecución, el segundo propone un proceso horizontal de co-labor, donde la comunidad participa también en la concepción, el diseño y la toma de decisiones, generando una verdadera obra común.

En esta perspectiva, el muralismo colectivo se comprende no solo como una práctica estética, sino como un ejercicio político y pedagógico de emancipación. Castellanos (2017) enfatiza que el territorio —concebido como espacio vital y de identidad— es el escenario donde el muralismo cobra sentido, pues allí confluyen memorias, símbolos y disputas sobre el habitar. Así, la pintura mural se convierte en un medio para recuperar el sentido del territorio, fortalecer la cohesión social y proyectar narrativas alternativas frente a las impuestas por la modernidad.

Las experiencias en el Abya Yala han mostrado la potencia del muralismo en contextos de lucha. El mural comunitario participativo en Taniperla (Chiapas, 1998), impulsado por el colectivo de Checo Valdez, ejemplifica cómo la pintura se convierte en un acto de autonomía, memoria y re-existencia frente al hostigamiento estatal (Hijar, 2007). De igual modo, el muralismo mapuche en Chile ha articulado símbolos ancestrales y relatos visuales para resistir el despojo territorial y proyectar un horizonte político propio, en lo que Walsh (2010) denomina pedagogías decoloniales.

En Colombia, el muralismo ha sido apropiado como práctica de resistencia en territorios atravesados por la violencia y el despojo. En Toribío (Cauca), Aguirre (2015) documenta cómo la Minga de Muralistas permitió disputar las narrativas hegemónicas del conflicto, posicionando la palabra e imagen colectiva como estrategias de recomposición del tejido social. De manera similar, en Medellín, Rojas y Agudelo (2016) muestran cómo los procesos muralistas vinculados a organizaciones populares funcionan como pedagogías territoriales que generan empoderamiento y ciudadanía desde los márgenes.

En Bogotá, el muralismo comunitario ha acompañado procesos de memoria y resistencia en localidades periféricas como Usme, marcada por tensiones entre extractivismo urbano y legado ancestral Mhuyska. No obstante, muchas intervenciones promovidas institucionalmente han tendido a estetizar y folklorizar la herencia indígena, sin dialogar con las comunidades vivas. Frente a ello, procesos como los que impulsa la comunidad Mhuyska Uquisuanapa en Usme y Sumapaz proponen un muralismo en co-labor, donde el arte se entreteje con la palabra, la medicina tradicional y la espiritualidad, en clave de re-existencia y cuidado del territorio.

De este modo, el muralismo en co-labor se consolida como un campo emergente dentro de las prácticas artísticas comunitarias en Abya Yala. Su potencia radica en trascender la autoría individual, desplegando procesos colectivos que dignifican la memoria, abren espacios de diálogo intergeneracional y permiten que las comunidades urbanas e indígenas se reconozcan como sujetos históricos. En el caso Mhuyska, el mural se convierte en un acto político y espiritual: sembrar color en el muro es también sembrar palabra, reafirmar la existencia y proyectar futuros colectivos frente a la colonialidad.

5.1 De los orígenes del muralismo mexicano a las prácticas comunitarias y colectivas en Abya Yala

El muralismo en el Abya Yala tiene como referente fundamental el caso mexicano, donde adquirió un carácter político, pedagógico y social que marcaría las transformaciones posteriores en el continente. En 1920, tras la Revolución Mexicana, el presidente Álvaro Obregón destinó gran parte del presupuesto nacional a la educación y la cultura, nombrando a José Vasconcelos como secretario del Ministerio de Educación Pública. Vasconcelos impulsó un proyecto cultural que buscaba homogeneizar la identidad nacional a través del muralismo, convocando a artistas como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco para llevar sus visiones estéticas y políticas a los muros del país (Mandel, 2007).

Paralelamente, el pintor y escritor Gerardo Murillo, conocido como Dr. Atl, planteó que el arte debía democratizarse y responder a las necesidades del pueblo, distanciándose de la academia positivista de la época (Mandel, 2007). Estas posturas consolidaron las bases ideológicas del muralismo como herramienta de resignificación cultural y fortalecimiento del tejido social. Siqueiros, por su parte, incorporó ideas de las vanguardias europeas, pero las adaptó al contexto

mexicano para consolidar un modelo que él mismo denominó “dialéctico-subversivo”, que conjugaba la estética clásica con el futurismo y los recursos audiovisuales, transformando al mural en un espectáculo de masas con fines pedagógicos y políticos (Hernández, 2015).

El muralismo mexicano evolucionó como un arte nacional y revolucionario, extendiéndose a universidades y espacios públicos, con una fuerte carga pedagógica y política. Sin embargo, hacia la década de 1970, con el auge de los movimientos estudiantiles y sociales, surgió una tensión con la llamada “Generación de Ruptura”, que cuestionaba el muralismo clásico y proclamaba su muerte. Frente a esta hegemonía, estudiantes y discípulos de los muralistas en la Universidad Nacional Autónoma de México retomaron el legado de Siqueiros y reafirmaron el muralismo como práctica contrahegemónica (Hernández, 2015).

Estas tensiones marcaron un punto de inflexión: el muralismo se volcó cada vez más hacia la calle y las plazas, democratizando la práctica artística y desplazando la figura del autor individual hacia procesos comunitarios y colectivos. En este tránsito, se incorporaron aportes de las ciencias sociales y de la pedagogía crítica, que permitieron transformar la obra mural en un ejercicio participativo de memoria y resistencia (Aguirre, 2015; Rojas & Agudelo, 2016).

5.1.1. Los orígenes del muralismo colectivo como área del conocimiento

El muralismo colectivo como disciplina artística de participación es una categoría conceptual que recientemente se está construyendo, pero que en su práctica data desde la década de los 70' con la implementación del Taller de Investigación Plástica de la Universidad Nacional Autónoma de México. Son los aportes teórico-conceptuales de Leopoldo Hernández Castellanos, conocido como Polo Castellanos; en su tesis doctoral titulada *El Muralismo Mexicano Actual y los Imaginarios Sociales en la Construcción de la Identidad Nacional* (2015) los que marcan un hito en la construcción de esta área del conocimiento. El objetivo central de esta investigación fue demostrar la vigencia que tiene el arte mural en México entorno a los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional y en contextos sociales de revolución.

En su tesis Hernández plasma las tensiones entre el arte mural actual y lo que él denomina muralismo didáctico subversivo, el cual categoriza en dos: muralismo comunitario y muralismo colectivo. Según este autor en el muralismo comunitario “la comunidad interviene en el proceso de construcción de la obra de muchas maneras, pero no interviene directamente en el diseño al

carecer de los elementos y herramientas plásticas necesarias para la elaboración de un mural” (Hernández L. , 2015, pág. 79), lo cual centra el poder de creación y decisión en el artista, no obstante, el autor advierte que el vínculo de los participantes con la obra genera empoderamiento desde la identificación con esta. Por el contrario, el muralismo colectivo da lugar a la participación desde el diálogo horizontal donde “todas las voces deben ser escuchadas y respetadas, y todas las voces deben hacerse escuchar” (Hernández L., 2015, pág. 82), garantizando así la colectividad de la obra resultante, donde el centro de interés está en el proceso y no en el resultado.

En lo metodológico Hernández hace un importante aporte a la instrumentalización del mural colectivo, desde su experiencia en el Centro de Readaptación Femenil de Santa Martha Acatitla, identificando tres etapas: la primera compuesta por las herramientas, la construcción y el proceso de adaptación; la segunda la colectivización, y la tercera compuesta por la creación y la acción.

Como resultado principal Hernández presenta su éxito en demostrar que el arte es fundamental como uno de los motores de desarrollo de la sociedad, pues incide de forma directa en los imaginarios sociales en la construcción de la identidad nacional, desde las formas tradicionales replicando los viejos sentidos y desde las nuevas rutas re-significándolos.

A modo de conclusión el autor indica que el muralismo se debe comprender como obra pública que se traduce en experiencias didácticas, pedagógicas y hasta subversivas, por ello se instalan en el imaginario social del entorno, el muralismo es un arte peligroso (Hernández L., 2015). Es decir, una obra plástica que es el resultado de un proceso de muralismo colectivo es una obra pública, en cuanto resignifica el lugar y el entorno de la intervención, su construcción que es de carácter colectivo le permite suministrar a los involucrados experiencias de identificación, reconocimiento, reflexión y participación desde la didáctica y la pedagogía, estos dos elementos orientados a la liberación de los discursos gráficos existentes en el contexto, y como esta técnica se contrapone al orden establecido para amplificar las voces de quienes cotidianamente no son oídos termina siendo un puente de emancipación, lo que representa un peligro para quienes desean perpetuar el orden establecido.

En lo conceptual esta investigación es esencial, puesto que, se constituyen los rudimentos del muralismo colectivo, que es el eje central del problema identificado hasta ahora en la localidad de Usme; Hernández hace una aproximación detallada de muralismo como disciplina artística

e inicia, como ya se mencionó, el desarrollo conceptual del muralismo colectivo aportando la caracterización de esta técnica y de los elementos que en ella convergen.

En lo metodológico el autor presenta una propuesta para la acción, indicando los elementos a considerar y la ruta a seguir para garantizar la colectividad en los procesos muralistas de este tipo. Es importante resaltar que Hernández no sólo da las pistas para la elaboración de un proyecto de muralismo colectivo, sino que, ejemplifica desde su labor en el Centro de Readaptación Femenil de Santa Martha Acatitla, la practicidad de sus postulados, posibilitando que el modelo que propone se replique con las adaptaciones que demanden el contexto y los participantes, lo cual resulta pertinente en relación con la inexistencia de este tipo de procesos en el municipio y la posibilidad de implementarlos.

En Colombia, el muralismo se consolidó en estrecha relación con el graffiti y las movilizaciones sociales, encontrando en el espacio público; muros, plazas y calles, un lugar de enunciación política y cultural. Estas prácticas han acompañado procesos de protesta y resistencia, así como ejercicios pedagógicos y comunitarios que buscan fortalecer el tejido social en territorios históricamente marginados. Una transformación significativa ha sido la ampliación de los soportes tradicionales hacia intervenciones en el suelo, lo que facilita la participación amplia de los cuerpos y las voces en la construcción de la obra (Aguirre, 2015).

El muralismo comunitario, en este sentido, se convierte en una herramienta para democratizar la palabra y la imagen, permitiendo que personas sin formación técnica en artes visuales participen en su construcción. La inclusión de consignas y frases en lugar de composiciones plásticas complejas amplía las posibilidades de intervención, coincidiendo con lo planteado por Freire (1970) sobre la pedagogía dialógica, en la que todos los sujetos son productores de sentido. Este tránsito hacia la co-labor se articula con lo que Boal (2006) denominó “espacios de ensayo” para la transformación social, donde el acto creativo se convierte en posibilidad de rehacer el mundo desde lo comunitario. Así, el muralismo, nacido como proyecto nacionalista en México y resignificado en clave popular y de resistencia, ha evolucionado en Abya Yala hacia formas más horizontales y colaborativas. En Colombia, estas experiencias se entrelazan con procesos comunitarios urbanos y campesinos, como los que emergen en Usme y el Sumapaz, donde el muralismo adquiere un carácter territorial y espiritual en diálogo con la memoria territorial.

6. ANTECEDENTES

La búsqueda de antecedentes enmarcados en el planteamiento de esta investigación implicó un recorrido por diversos trabajos que abordan la co-labor, y la co-creación ya sea como proceso metodológico o como metodología dentro de una investigación. Asimismo, se exploraron estudios relacionados con la decolonialidad, las prácticas de re-existencia y los procesos comunitarios vinculados a la producción artística.

Estos antecedentes se han organizado siguiendo dos criterios principales: cronológico y territorial. En primer lugar, se presentan en orden temporal, desde las investigaciones más antiguas, realizadas en los años noventa, hasta los estudios desarrollados entre el 2000 y el 2024. En segundo lugar, se han clasificado geográficamente según su origen en Abya Yala, agrupándolos en tres regiones: norte, centro y sur.

6.1 Mural Comunitario Participativo en Territorio Zapatista: Arte para la Autonomía y la Re-existencia

El ejercicio de la memoria histórica local, la participación de las comunidades en la selección de los temas por tratar, la inclusión del mayor número de integrantes de las mismas en las decisiones sobre los aspectos formales de la obra, la creación de un vínculo emocional y afectivo durante el proceso, son aspectos que este colectivo plantea en la realización de pinturas murales.

(CRISTINA HÍJAR GONZÁLEZ, 2007)

El Mural Comunitario Participativo impulsado por Checo Valdez, pintado en la comunidad de Taniperla, Chiapas, representa la armonía campesina vista desde la guerra y se realizó para celebrar la inauguración del Municipio Autónomo Ricardo Flores Magón el 10 de abril de 1998 en territorio zapatista; es más que una obra pictórica: es una acción simbólica y política que materializa la lucha por la autonomía, la re-existencia y la memoria colectiva. En un contexto donde los pueblos zapatistas han construido formas propias de autogobierno, educación y resistencia, el arte se vuelve una herramienta clave para reafirmar la identidad y fortalecer los procesos comunitarios.

Este mural se inscribe en una práctica decolonial, que rechaza las imposiciones del arte hegemónico y, en su lugar, rescata los saberes, símbolos y narrativas de la comunidad. No es un acto de intervención externa, sino un ejercicio de creación conjunta que emerge del diálogo, la escucha y el respeto por las historias locales. Cada color y cada trazo no solo representan imágenes, sino también memorias vivas, sueños colectivos y las luchas cotidianas de quienes han decidido construir un mundo distinto desde la autonomía.

El proyecto se desarrolló a partir de una metodología de co-labor, en la que la producción artística no se concibe como un trabajo individual, sino como un proceso de creación colectiva. Con la comisión de decorar con una gran pintura la casa municipal del primer municipio autónomo zapatista que se daba a conocer públicamente, se integró el colectivo con varios compañeros zapatistas y dos mestizas promotoras de derechos humanos. El taller, narra Checo, enfrentó diversos obstáculos, por ejemplo, el hecho de que el colectivo cambiara constantemente porque algunos participantes tenían que regresar al trabajo campesino o porque había concluido su comisión; sin embargo, otros se integraban para retomar lo avanzado y sumarse a la tarea, además de aquellos que participaban por el gusto de colaborar. En este sentido, la comunidad no fue una mera espectadora, sino el corazón mismo de la obra. El mural se convirtió en un espacio de encuentro donde las experiencias, los relatos y la identidad zapatista se plasmaron en una superficie que, al igual que su gente, resiste y sigue construyendo, siendo el mural más replicado de la historia (Híjar, 2007).



Figura 2. Ubicación de Taniperla, Chiapas, lugar donde se realizó el mural *Vida y sueños de la cañada del Río Perla*, en el marco de la inauguración del Municipio Autónomo Ricardo Flores Magón, 1998. Elaboración propia a partir de mapa base de Chiapas.

Este mural fue concebido desde una metodología de pintura comunitaria a gran escala, consultando activamente a toda la población sobre qué representar y cómo hacerlo, pese al hostigamiento del Estado mexicano.

Checo Valdez, promotor de este proceso, relató que “consultó a casi todo el pueblo sobre lo que debían pintar en el muro de la Casa Municipal. Así creó una metodología de pintura colectiva a gran escala”². La iniciativa no se limitó a la ejecución técnica, sino que incorporó una fase de diálogo en la que cada participante dibujó ideas propias para luego compartirlas y dialogarlas en grupo, un mecanismo deliberativo que articuló lo personal y lo colectivo. Esta dinámica, explican, permitió reconocer cómo un objeto sencillo —como una calabaza— se enraíza en el sentido de compartir, trabajo y uso comunitario, revelando un entramado de significados profundos.



Figura 3. Regreso del mural Vida y sueños de la cañada del Río Perla a La Culebra, cabecera del MAREZ Ricardo Flores Magón, Chiapas, 2005. Fotografía de Checo Valdez.

A pesar de su posterior destrucción por parte de fuerzas militares al día siguiente de su inauguración, el mural se convirtió en un símbolo de re-existencia y solidaridad internacional, replicado en más de 50 locaciones en América, Europa y Asia. Esta réplica múltiple evidencia

² Oropeza Álvarez, D. (2023, abril 15). *El mural de Taniperla, 25 años después*. Pie de Página. <https://piedepagina.mx/el-mural-de-taniperla-25-anos-despues/>

la capacidad de un proceso artístico comunitario para trascender fronteras, articular memorias colectivas y evidenciar prácticas de autonomía frente al poder estatal.

Este caso resulta relevante para la comunidad Uquisuanapa, ya que comparte elementos metodológicos y simbólicos: la construcción colectiva, el uso del mural como ejercicio pedagógico y de memoria, la articulación de palabra, dibujo y territorio, y la dimensión política de la re-existencia cultural. Así, el proceso de muralización en Uquisuanapa se inscribe en una tradición del Abya Yala de co-labor creativo, territorialidad consciente y transformación social a través del arte comunitario.

A través de este ejercicio, el mural se posiciona como un acto de re-existencia, una forma de desafiar la invisibilización y la opresión mediante el arte. Es un testimonio vivo de que la lucha zapatista no sólo se da en el terreno político y organizativo, sino también en el campo simbólico y estético, donde las imágenes cuentan historias que el sistema ha intentado borrar.



Figura 4. Mural Comunitario Participativo de Taniperla. Pintado por la comunidad de Taniperla, Chiapas, bajo la coordinación de Checo Valdez, este mural representa la armonía campesina en medio de la guerra. Se realizó para celebrar la inauguración del Municipio Autónomo Ricardo Flores Magón el 10 de abril de 1998 en territorio zapatista (Híjar, 2007).

6.2 El muralismo Mapuche en Chile: el arte comunitario como resistencia territorial

El muralismo mapuche ha sido una herramienta para visibilizar los conflictos socio históricos que enfrentan los pueblos originarios, así como para proyectar sus propuestas de vida y autodeterminación.

Como lo señalan Marileo y Pichún (2021), el muralismo mapuche se configura como una forma de comunicación política desde lo territorial, permitiendo narrar la historia mapuche desde una perspectiva propia, descolonizada y situada. A través del color, los símbolos ancestrales y los

relatos visuales, las comunidades mapuche han recuperado espacios públicos para reinscribir sus memorias, identidades y espiritualidades, resistiendo al silenciamiento impuesto por las narrativas oficiales del Estado chileno.



Figura 5. Mural mapuche en defensa del territorio y contra los megaproyectos hidroeléctricos en el Fütawillimapu. La obra expresa la estética propia del pueblo mapuche, recuperando símbolos de su memoria colectiva, espiritualidad y lucha por la autonomía cultural y territorial.

Una de las características más relevantes de este proceso muralista es su estrecha vinculación con la noción de territorio como espacio vital y espiritual. Tal como afirman Contreras y Marileo (2018), los murales no son meramente estéticos, sino que están profundamente enraizados en una concepción territorial donde “la tierra no es un recurso, sino una extensión del cuerpo y la espiritualidad del pueblo mapuche” (p. 94). Esta lectura del territorio como espacio de vida, memoria y lucha es profundamente resonante con las comprensiones del territorio en los procesos organizativos Mhuyska, donde se concibe como casa del espíritu, tejido de relaciones y fuente de existencia.

Ambas experiencias también comparten la dimensión pedagógica del muralismo. No se trata únicamente de pintar, sino de generar espacios de diálogo intergeneracional, transmisión de saberes ancestrales y fortalecimiento del sentido comunitario. En este sentido, el muralismo mapuche, al igual que el desarrollado en Sumapaz, se inscribe dentro de lo que Catherine Walsh

(2010) denomina pedagogías decoloniales, entendidas como prácticas educativas que emergen desde los pueblos y comunidades, y que buscan dismantelar las lógicas coloniales del saber, el poder y el ser.

Estos paralelismos permiten comprender que el muralismo no solo es un acto estético o comunicativo, sino un proceso integral de recomposición cultural, de reexistencia territorial y de afirmación política. Así, el diálogo con las experiencias mapuche contribuye a enriquecer y contextualizar el sentido del muralismo comunitario en Sumapaz, situándose dentro de una corriente del Abya Yala de arte insurgente que, apuesta por la vida, la autonomía y la dignidad de los pueblos.

En América Latina existen diversos casos que ilustran cómo el muralismo comunitario trasciende lo estético para convertirse en procesos de reafirmación identitaria, reexistencia territorial y autonomía política. Un ejemplo significativo es el proyecto Sumapaz: territorio pedagógico para la memoria y la reconciliación, desarrollado por el IDEP en Bogotá (Cortés Salcedo & Zabala, 2018). Este estudio describe una estrategia de trabajo colaborativo con los profesores de Sumapaz, que incluye formación docente, experiencias pedagógicas y escrituras creativas, centradas en la memoria histórica rural y la reconciliación social, como vía para reconstruir sentidos territoriales y subjetividades campesinas que han sido desplazadas.

Otro referente se encuentra en Ciudad Juárez con el artículo El muralismo comunitario en la reconfiguración espacial de la zona oriente de Ciudad Juárez: El Risa y el Proyecto Vivamos la Calle, Juntos por la Convivencia, donde los murales en colonias altamente afectadas por la violencia son usados para resignificar espacios públicos, recuperar la dignidad de los habitantes y fortalecer el sentido de pertenencia (Recio Saucedo & García Pereyra, 2024). En este caso, el muralismo actúa como herramienta política y de transformación social al involucrar a los vecinos en la creación, mantenimiento y cuidado del espacio intervenido.

Un tercer referente proviene de Chile: el mural Desde la tierra a la palabra: mural en tierra y cal para el pueblo Mapuche (Valdés Rojas & Valdés Gutiérrez, con poesía de Libertad Manque). Se trata de una obra realizada en estuco de tierra y cal, materiales que remiten a técnicas ancestrales, en diálogo con la lengua, la poesía y los saberes tradicionales del pueblo

Mapuche. Este proyecto no solo representa una acción estética, sino una afirmación de la re-existencia cultural y ecológica que recupera los vínculos con la tierra y las formas de expresión comunitarias (Manque, citado en “Desde la tierra a la palabra”, PiensaChile, 2021).

Estos casos muestran paralelismos con lo que se busca plantear para el muralismo comunitario en Sumapaz o en contextos similares como el de Taniperla: no se trata sólo de pintar muros, sino de convocar comunidades, activar memorias históricas, reconstituir territorios simbólicos, recuperar lenguas y ritualidades, y afirmar la dignidad colectiva frente a los procesos de marginalización. Al integrar experiencias como las de Ciudad Juárez, Sumapaz y el pueblo mapuche, se evidencia que estos murales insurgentes operan como espacios de articulación política y cultural, lugares donde se reclama autonomía, se teje memoria y se desafían las formas dominantes de gobernanza cultural y simbólica.

6.3 Re-existencias en la ciudad: niñas y niños indígenas en las Casas de Pensamiento Intercultural de Bogotá.

Una investigación realizada por Olga Lucía Reyes, fue recibida en el 2020 en la revista NyN. Fue desarrollada en las Casas de Pensamiento Intercultural de Bogotá en donde se configura un espacio urbano transformador que desafía las dinámicas históricas de exclusión y reconfigura las formas de habitar la ciudad, constituyéndose en un centro de encuentro y aprendizaje donde la niñez indígena y sus familias pueden reconectar con sus raíces culturales y reivindicar su presencia en el entorno urbano.

Esta comunidad, integrada por niñas, niños, educadores, familias y otros actores sociales, se fortalece a través de la participación colectiva y la interacción horizontal que permite el intercambio de experiencias y conocimientos, favoreciendo la construcción y transmisión de saberes. Al mismo tiempo, se enfatiza la recuperación de saberes ancestrales mediante el rescate y la valoración de prácticas, rituales y epistemologías propias de la cosmovisión indígena, estableciendo un puente entre pasado y presente que resignifica identidades y promueve una pedagogía que contrarresta la imposición de modelos educativos eurocéntricos.

La adopción de una pedagogía decolonial que cuestiona y desmantela los saberes y estructuras coloniales se materializa a través de un trabajo colaborativo y la integración de prácticas culturales ancestrales, lo que permite una experiencia formativa integral y contextualizada. En este proceso emergen conceptos como la decolonialidad, la re-existencia, la co-labor y la

resistencia cultural, los cuales reafirman la presencia indígena en el entorno urbano y evidencian la lucha contra la marginalización y la hegemonía de discursos coloniales. Además, cuando se incorpora el ejercicio de re-existencia artístico, las expresiones a través de la música, la danza, el teatro y las artes visuales se convierten en herramientas esenciales para que niños y niñas expresen y resignifiquen sus identidades, creando un espacio de memoria cultural y diálogo entre la tradición ancestral y la realidad contemporánea, y materializando procesos de resistencia que fortalecen el sentido de pertenencia y la afirmación cultural. Por ejemplo, los cantos ancestrales y la música de tambores permiten revitalizar la memoria sonora de sus pueblos; la danza colectiva resignifica el cuerpo como territorio vivo de resistencia; el teatro comunitario posibilita narrar historias de despojo y resiliencia; mientras que las artes visuales, como el muralismo y el dibujo, crean paisajes simbólicos en los que se entrelazan la tradición ancestral y la vida urbana contemporánea.

De este modo, el arte no es accesorio, sino un pilar fundamental en la pedagogía intercultural decolonial que emerge en estos espacios. Las prácticas artísticas materializan procesos de resistencia y co-labor que fortalecen el sentido de pertenencia y la afirmación cultural, consolidando las Casas de Pensamiento Intercultural como escenarios de creación, memoria y dignidad indígena en la ciudad.

6.4 Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor

El proyecto surge de Xochitl Leyva y Shannon Speed como una respuesta a la necesidad de repensar la producción de conocimiento y la creación artística desde una perspectiva que trascienda las lógicas coloniales. En este sentido, se propone un camino de transformación en el cual la investigación y la producción cultural se reconfiguran a partir de las prácticas y saberes propios de las comunidades.

El proyecto "Hacia la investigación descolonizada: nuestra experiencia de co-labor", desarrollado por Xochitl Leyva y Shannon Speed, se presenta como una propuesta transformadora que desafía los modelos tradicionales de producción de conocimiento y creación artística. Surge en un contexto de resistencia, en el que se reivindican las prácticas y saberes propios de las comunidades como una forma de re-existencia que confronta y resiste las lógicas coloniales. Esta iniciativa no es únicamente un ejercicio estético, sino un acto

político que busca visibilizar y reafirmar identidades, memorias y formas de vida que han sido históricamente marginadas.

El enfoque del proyecto se basa en una metodología de co-labor, que rompe con la dicotomía entre investigador e investigado. Se establece un espacio de trabajo horizontal y colaborativo donde cada participante aporta sus experiencias y saberes, permitiendo la construcción colectiva del conocimiento. A través de encuentros, talleres y procesos compartidos, la investigación se enriquece con la diversidad de voces y se convierte en una herramienta para plasmar, mediante la producción artística, las vivencias y resistencias de la comunidad.

Esta experiencia se inscribe en una perspectiva decolonial que cuestiona los cánones hegemónicos y reconoce el valor de las narrativas surgidas desde la periferia (Walsh, 2010; Quijano, 2000). Al situar la investigación en el territorio y en la historia de sus protagonistas, se abren nuevas formas de comprender y transformar la realidad, impulsando un modelo de conocimiento que se distancia de los discursos imperialistas (Mignolo, 2007). En este marco, la producción artística se convierte en un medio para denunciar, resistir y reinventar el futuro, al ofrecer un espacio donde la estética se entrelaza con la memoria y la lucha por la emancipación.

El proyecto se constituye, entonces, en un testimonio de la capacidad de las comunidades para reconfigurar su entorno, reivindicar su historia y construir horizontes de justicia y transformación social. Es, al mismo tiempo, una invitación a repensar cómo se produce el conocimiento y se celebra la vida desde una mirada que honra la diversidad, la solidaridad y la resistencia (De Sousa Santos, 2010). El Mural Comunitario Participativo no se limita a embellecer un espacio, sino que refuerza la autonomía, fortalece los lazos comunitarios y se convierte en una herramienta de comunicación visual para quienes resisten y construyen día a día nuevas formas de vida. El arte se vuelve así un territorio en disputa, un campo de lucha y un horizonte de posibilidades donde la comunidad se reconoce y proyecta colectivamente su futuro (Híjar, 2007).

Esta comprensión del arte como práctica social se conecta con otras experiencias desarrolladas en contextos urbanos, donde las herramientas gráficas han servido para tejer lazos comunitarios y resignificar territorios. En este sentido, investigaciones como la tesis “El espacio del arte y la violencia. Procesos de arte comunitario en Soacha, Colombia” de Tania Correa muestran cómo procesos colectivos de creación artística han transformado escenarios atravesados por tensiones y violencias en lugares comunes de encuentro entre diversos actores (Correa, 2012). Dichos

procesos revelan que las dinámicas generadas a través de expresiones visuales posibilitan vínculos sólidos entre las poblaciones que comparten un mismo espacio, configurando redes de confianza y pertenencia.

De manera complementaria, la literatura también documenta múltiples narrativas en torno a las relaciones entre tribus urbanas, juventudes, barras bravas y el graffiti. Estos trabajos permiten comprender que no existe un único grupo que interviene gráficamente los muros, sino que se trata de distintos actores, en su mayoría jóvenes, que han asumido el graffiti como una forma de expresión colectiva y como una apuesta política y cultural desde sus propias perspectivas (González, 2010; Reguillo, 2000). Así, tanto el mural comunitario como el graffiti se inscriben en un entramado de prácticas artísticas que, más allá de lo estético, generan procesos de cohesión social, resignificación del territorio y afirmación de identidades colectivas.

El tema de las expresiones gráficas se vincula también a otros temas de importancia como nivel normativo y de desarrollo de la expresión, esto se observa en Bogotá en el arte urbano o graffiti. Esto comienza a entonar un mecanismo de visualización social y un proceso comunicativo en las paredes, lo cual en auge de las protestas sociales se encuentra en la pintura una herramienta que permite plasmar los sentires colectivos que se tienen y se crea la vinculación de diferentes personas para construir un mural colectivo.

En relación con el muralismo colectivo encuentro una brecha en torno al arte urbano, entre Europa y Latinoamérica dado a sus contextos históricos en el marco del arte, ya que en México y Chile como países que en sus ejes políticos, las sociedades populares encontraron en la creación del mural una herramienta para comunicar sus posturas ideológicas, sus necesidades como pueblo y sus banderas de lucha. En el año 1950 México desembarca en Italia. Durante la XXV Bienal de Venecia se exponen por primera vez en Europa obras del arte mexicano posrevolucionario que, desde entonces, circularán en el continente europeo a través de exposiciones y publicaciones, es aquí donde visualizar por un lado el arte occidental donde se caracterizaba por darle un valor al artista, ya que el arte occidental nunca se pensó el arte desde la colectividad más bien se enmarcaba desde unas concepciones elitistas y planteadas en museos mientras por otro lado el concepto del muralismo nace con la concepción de un arte abierto, que sea para todas las personas, un arte que no pudiera privatizarse, generando así un golpe contra el concepto elitista del mercado del arte europeo, siendo muy coherente con los valores de la revolución entonces triunfante.

Un acercamiento de la influencia del muralismo en Latinoamérica lo realiza Karen Oyola Espinoza quien en su investigación “El arte muralista como instrumento político: sus influencias, objetivos y transformaciones coyunturales en Chile (1960-2000)” cuenta del tránsito del arte muralista en Chile, desde los años sesenta, su adaptación a las coyunturas mundiales y nacionales, hasta fines de los años noventa. La influencia mexicana en su nacimiento, las coyunturas que van provocando su adaptación y transformación, a través de una cronología histórica.

Si entramos en el ejercicio de pintar en exteriores y soportes al aire libre, diríamos que desde los pueblos originarios ya se pintaba con pigmentos en rocas hoy conocido como arte rupestre; indígenas que en su relación con la naturaleza extraían simbólicamente elementos naturales para graficarlos en sustratos duros como las piedras y piezas cerámicas que realizaban con arcilla. Entendiendo este encuentro ancestral del ser humano con pigmentos pictóricos en relación con su entorno natural para encontrar quizá un medio comunicativo primario, para después verse en cohesión colectiva bajo auges políticos en México, ya no como un ejercicio de relación con la naturaleza, sino más bien en relación con su contexto político y social.

6.5. Muralismo en Toribío: Hacia un Arte Comprometido

La investigación realizada por Laura Aguirre como parte de su trabajo de grado en Sociología en la Pontificia Universidad Javeriana (2015) se constituye en un valioso referente para pensar el muralismo colectivo como una práctica social, estética y política profundamente arraigada en las dinámicas territoriales. Su estudio, centrado en el municipio de Toribío, Cauca, se propone comprender el desarrollo y las implicaciones del muralismo en un contexto atravesado por el conflicto armado, así como sus relaciones con las estructuras sociales, las experiencias comunitarias y los discursos mediáticos que circulan sobre el territorio.

Aguirre sitúa su investigación en el marco de la Primera Minga de Muralistas de los Pueblos, evento que convocó a diversos colectivos artísticos con el fin de desarrollar murales colectivos en Toribío como forma de expresión política y recuperación de la memoria comunitaria. En este contexto, la autora analiza las tensiones entre las intenciones comunicativas del muralismo y los discursos hegemónicos reproducidos por los medios de comunicación, los cuales tienden a representar el territorio como escenario de violencia, marginación o ausencia de agencia comunitaria. Desde esta perspectiva crítica, la autora posiciona el muralismo como una práctica

emancipadora y contrahegemónica, capaz de disputar los sentidos impuestos desde fuera, y de resignificar el lugar desde la palabra y la imagen colectiva.



Figura 6. Mural realizado durante la primera minga de los pueblos en Toribío, Cauca. La obra plasma la memoria y la dignidad de las comunidades indígenas en un ejercicio colectivo de arte y resistencia. Fotografía de la jornada comunitaria

Desde el punto de vista metodológico, Aguirre adopta una perspectiva cualitativa inspirada en la etnometodología, integrando entrevistas, observaciones de campo y análisis de documentos como herramientas para capturar el carácter procesual, pedagógico y político del muralismo comunitario. Uno de los hallazgos más relevantes de su trabajo es la constatación de que el muralismo en Toribío no es un hecho aislado ni simplemente artístico, sino que está anclado a un proceso previo de organización y trabajo comunitario, el cual permite que los murales emerjan como resultado de un diálogo entre memorias, luchas y apuestas de futuro. En esa medida, el muralismo colectivo se fortalece como una expresión pública y política que contribuye a la recomposición del tejido social y a la afirmación de identidades locales.

La autora plantea el problema de investigación en torno a la disputa de sentidos entre el muralismo comunitario y los discursos dominantes sobre el territorio, ubicando esta tensión en el marco de un conflicto más amplio: el de las representaciones simbólicas de los pueblos indígenas y campesinos en contextos de guerra y marginalidad. El valor del muralismo, entonces, radica no solo en su contenido visual, sino en su capacidad para recrear narrativas colectivas, fortalecer la identidad cultural, visibilizar procesos de resistencia, y actuar como un vehículo pedagógico que promueve la participación y la agencia comunitaria. Esta visión resuena con las prácticas de muralismo que se desarrollan en el Chunsua del territorio Mhuyska, donde la palabra pintada es también palabra sembrada y palabra sanadora.

6.6 Construir artistas para la vida: experiencias pedagógicas desde la organización popular comunitaria

En diálogo con esta perspectiva, se destaca también la investigación de Mónica Rojas y John Jader Agudelo (2016), centrada en el trabajo realizado por la Corporación Cultural Nuestra Gente en la Comuna 2 de Medellín. Este estudio complementa la reflexión sobre el muralismo desde una mirada pedagógica, al documentar cómo los procesos artísticos, y en particular los murales colectivos, se integran a experiencias formativas que transforman tanto a los participantes como a los territorios en los que habitan.

Rojas y Agudelo exploran las tensiones entre la experiencia organizativa de la Corporación y las condiciones sociales adversas de su entorno, reconociendo que el arte no opera de forma aislada, sino que se vincula profundamente con los desafíos estructurales de las comunidades. En este sentido, el muralismo colectivo es abordado como una herramienta pedagógica de transformación social, que posibilita la emergencia de procesos de empoderamiento, reflexión crítica y construcción de ciudadanía desde los márgenes.

La metodología empleada por estos autores también es de corte cualitativo, con un enfoque interpretativo-etnográfico que privilegia la voz de los actores locales, la observación participante y la reconstrucción de experiencias significativas. Los hallazgos destacan que el arte, cuando se inserta en proyectos pedagógicos arraigados en la realidad cotidiana, puede romper con las lógicas verticales y tradicionales de la enseñanza, propiciando una pedagogía del encuentro y del reconocimiento mutuo. El aprendizaje, en este contexto, se torna circular y afectivo, y se nutre de la experiencia compartida en comunidad.

Ambas investigaciones —la de Aguirre en Toribío y la de Rojas y Agudelo en Medellín— permiten ampliar la comprensión del muralismo más allá de su dimensión estética, para pensarlo como práctica de co-labor, de resistencia y de pedagogía territorial. En contextos marcados por el conflicto armado, el despojo y la exclusión estructural, el arte mural se revela como una estrategia de afirmación comunitaria, un canal de sanación simbólica y una apuesta política por la vida en común. Estos aportes resultan profundamente pertinentes para el trabajo que se viene realizando con la comunidad Mhuyska Uquisuanapa en el Sumapaz, donde el mural en el Chunsua emerge como una práctica ancestral-viva que conjuga palabra, medicina, territorio y pensamiento colectivo.

Tabla comparativa

Caso / Contexto	Estrategias	Aprendizajes	Límites / Tensiones
Mural comunitario en Territorio Zapatista (Chiapas, México)	<ul style="list-style-type: none"> - Uso del muralismo como herramienta política y pedagógica. - Participación colectiva en la producción de imágenes. - Temáticas centradas en autonomía, memoria de lucha, defensa del territorio. 	<ul style="list-style-type: none"> - El muralismo puede ser una extensión del proyecto político comunitario. - Fortalece identidad y memoria histórica. - Crea espacios de educación autónoma. 	<ul style="list-style-type: none"> - Riesgo de estetizar la lucha al ser vista desde fuera como 'folclor'. - Posible tensión entre arte y discurso político.
Muralismo Mapuche (Chile)	<ul style="list-style-type: none"> - Arte mural como resistencia frente a la colonización y el despojo. - Recuperación de símbolos espirituales (ngen, kultrún, lof). - Intervenciones urbanas y rurales para visibilizar la causa Mapuche. 	<ul style="list-style-type: none"> - El arte refuerza la lucha territorial y cultural. - Sirve como herramienta de denuncia contra extractivismo y Estado chileno. - Genera cohesión comunitaria. 	<ul style="list-style-type: none"> - Persecución y criminalización del movimiento Mapuche. - Riesgo de que lo artístico sea apropiado por discursos institucionales o comerciales.
Muralismo en Toribío y Cauca (pueblo Nasa, Colombia)	<ul style="list-style-type: none"> - Integración del muralismo en procesos educativos y políticos de la Guardia Indígena. - Arte como herramienta pedagógica en escuelas comunitarias. - Murales como memoria de la resistencia frente a guerra y despojo. 	<ul style="list-style-type: none"> - El arte fortalece la transmisión de saberes intergeneracionales. - Potencia la pedagogía propia vinculada a autonomía y defensa del territorio. - Visibiliza la resistencia cultural y política. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tensiones con el conflicto armado y actores externos (FARC, Estado, paramilitares). - Riesgo de que los murales sean destruidos o cooptados por instituciones.
Procesos en Bogotá (comunidades urbanas y periurbanas)	<ul style="list-style-type: none"> - Uso del muralismo y el arte público como forma de re-existencia en bordes urbano-rurales (Usme, Suba, Bosa, Sumapaz). 	<ul style="list-style-type: none"> - El arte permite resignificar territorios periféricos frente al olvido y el extractivismo. - Visibiliza que el pueblo Mhuyska no 	<ul style="list-style-type: none"> - Riesgo de folclorización en proyectos impulsados por el Estado. - Tensiones con la institucionalidad y el

	<ul style="list-style-type: none"> - Recuperación de la espiritualidad, casas de pensamiento (chunSua/Kusmuy), mingas y lengua. - Vinculación con procesos pedagógicos comunitarios. 	<p>es 'extinto' sino presente y en recomposición.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Crea puentes entre academia, comunidad y ciudad. 	<p>reconocimiento jurídico.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Contradicciones internas en torno a identidad, tiempo y participación.
--	--	--	--

Tabla comparativa, elaboración propia.

Los casos del zapatismo, el pueblo mapuche, el pueblo nasa y las experiencias en Bogotá muestran que el muralismo y las prácticas artísticas comunitarias no son únicamente expresiones estéticas, sino herramientas políticas, pedagógicas y espirituales de resistencia y re-existencia. Estos procesos evidencian que el arte puede fortalecer la memoria histórica, transmitir saberes intergeneracionales y reconfigurar territorios marcados por la violencia, el extractivismo y el olvido. Sin embargo, también señalan límites y tensiones, como la folclorización, la criminalización de la protesta o la cooptación institucional, que advierten la necesidad de mantener una práctica crítica y autónoma.

Mi investigación recoge estas lecciones al situarse en el Sumapaz, donde el muralismo se convierte en un medio para tejer comunidad en torno al chunSua SaiTigua, reafirmando la vigencia del pueblo Mhuyska en el presente. Así, se asume el arte no solo como representación, sino como proceso vivo de co-labor que dialoga con la espiritualidad, la pedagogía propia y la defensa del territorio, construyendo caminos de re-existencia desde el borde urbano-rural de Bogotá.

7. MARCO TEORICO

El presente marco teórico se construye desde una selección consciente de perspectivas críticas y decoloniales que no se entienden únicamente como marcos académicos, sino como apuestas de vida que dialogan con mi propio recorrido y con las voces de los actores comunitarios que hacen parte de esta investigación. La elección de estas teorías responde a la necesidad de pensar desde lugares otros, situados en la memoria, la resistencia y la re-existencia, reconociendo que el conocimiento no es neutral ni abstracto, sino que emerge de contextos históricos y territoriales específicos (Quijano, 2000; De Sousa Santos, 2010). En esa medida, mi aproximación metodológica mantiene correspondencia con dichas apuestas, pues se fundamenta en el co-labor, en la escucha activa y en el reconocimiento de la palabra como fuerza creadora, permitiendo que el proceso investigativo se configure como un ejercicio de diálogo horizontal y de construcción conjunta de saberes (Mignolo, 2007; Walsh, 2013).

Dentro de estos antecedentes, figuras como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Orlando Fals Borda, Paulo Freire, Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Boaventura de Sousa Santos y Silvia Rivera Cusicanqui se constituyen en nodos teóricos fundamentales porque han abierto caminos de pensamiento que cuestionan las estructuras epistémicas dominantes y han planteado alternativas para la construcción de conocimientos situados. Cada uno, desde su propio horizonte, ha contribuido a nutrir un campo de reflexión crítica que busca romper con las lógicas de exclusión y subordinación impuestas por la modernidad colonial.

Dussel (1998), desde la filosofía de la liberación, propuso una ética y una política que parten de los pueblos históricamente oprimidos. Mignolo (2007) y Quijano (2000) introdujeron categorías como la colonialidad del poder y del saber, que permiten comprender cómo el dominio colonial se prolonga más allá de lo político y económico, infiltrando la producción de conocimiento. Fals Borda (1987) y Freire (1970) mostraron la potencia de la investigación-acción y de la pedagogía crítica como prácticas transformadoras que devuelven la palabra a las comunidades y las reconocen como sujetos epistémicos. Escobar (2014), desde la ecología política y el pensamiento decolonial, ha planteado alternativas al desarrollo, reivindicando el lugar de los territorios y las ontologías relacionales. De Sousa Santos (2010) ha defendido la idea de una ecología de saberes que descentraliza la ciencia occidental e integra los conocimientos ancestrales y populares. Rivera Cusicanqui (2010), con su propuesta de descolonización y su crítica a la colonialidad interna, ha visibilizado la fuerza de las prácticas

indígenas y comunitarias como horizontes epistemológicos y políticos capaces de resistir, reconfigurar y proponer nuevas formas de vida.

Su relevancia para esta investigación radica en que sus planteamientos no solo constituyen un soporte teórico, sino que también avivan un horizonte ético-político donde pensar el arte comunitario, la memoria y la re-existencia territorial se hace posible. Son autores y autoras que han nutrido la laguna de pensamiento en la que esta investigación habita, ofreciendo marcos que permiten comprender y acompañar los procesos de resistencia y creación desde las comunidades como apuestas de vida, dignidad y emancipación.

Este marco teórico está planteado bajo la influencia de conceptos que la investigación permitió enfocar. Estos conceptos fueron identificados en los referentes teóricos en la concreción del planteamiento del problema: Muralismo Colectivo y Tejido Social. Durante el despliegue de estos conceptos se vinculan unas categorías que permiten entender las dinámicas en las que se enmarca esta investigación, Cohesión Social y Territorio, trabajo colectivo que está enmarcado alrededor de muchos signos y símbolos territoriales y sociales, en este caso puntual de investigación de Usme.

7.1 Enfoque Decolonial

La colonización no logró apoderarse de nuestro espíritu, ya que comprendemos la colonialidad como una imposición del pensamiento, que comenzó con la imposición de una lengua ajena a nosotros. Esta imposición generó el olvido de nuestras raíces, lo que a su vez llevó a la colonización de nuestro pensamiento mediante la violencia. Esa violencia nos generó un miedo profundo, un miedo que se cimentó en la percepción y se vinculó estrechamente con la manera en que comenzamos a pensar. De esta forma, nos desvinculamos de la conexión esencial entre el pensamiento, el ser y el territorio.

Este proceso de desvinculación se enlaza directamente con lo que Enrique Dussel denomina "encubrimiento". Según Dussel, no se trata solo de una negación explícita o violenta de las culturas colonizadas, sino de una construcción intelectual y política que ha sido integrada en la cultura occidental. Este encubrimiento invisibiliza las realidades y saberes de las sociedades colonizadas, al tiempo que legitima las estructuras de poder colonial. Al igual que la imposición de una lengua ajena y la colonización del pensamiento, el encubrimiento oculta las relaciones

de opresión y explotación, mientras presenta la modernidad como un proceso universal de progreso, sin reconocer las violencias y los efectos destructivos que la colonización causó en los pueblos indígenas, africanos y sus culturas. Así, tanto la colonización como el encubrimiento contribuyen a mantener la distancia entre nuestro ser y nuestro territorio, al tiempo que perpetúan una visión distorsionada y monolítica del mundo.

Así, el "encubrimiento" tiene una dimensión tanto epistemológica como histórica, ya que implica la invisibilidad de las formas de conocimiento no occidentales y de las historias de resistencia y lucha contra la colonización. Dussel plantea que este encubrimiento debe ser desmantelado para permitir un giro decolonial, en el cual se reconozcan otras epistemologías y realidades, promoviendo una visión más plural y justa del mundo.

En este sentido, conecto con el texto *"El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento"* de Walter D. Mignolo, particularmente con el apartado que me interesa en este contexto: el «ser» debe ser cualificado, ya que no está concebido ni erigido sobre la idea moderna del sujeto, sino sobre la idea del sujeto colonial; es decir, sobre la colonialidad del ser y, por ende, del saber. El sujeto es marcado, lastimado y erigido sobre la herida colonial. Por esta razón, la colonialidad del ser requiere del «dónde» (un «dónde» geopolítica y cuerpo-políticamente marcado). El «dónde» debe incorporarse aquí, pues es precisamente en el cambio geohistórico y biográfico del terreno donde se fundamenta el giro epistemológico decolonial.

Conecto este pensamiento con nuestra realidad porque concebimos el pensamiento como algo que emerge directamente del territorio: «Soy donde pienso». Pensamos como lo hacían nuestros abuelos, buscando su sabiduría en cada rincón del territorio. Este enfoque nos permite entender que la "colonialidad del ser" surge como una necesidad de clarificar los efectos de la colonización en la experiencia vivida, y no únicamente en las construcciones mentales de los sujetos subalternos. En este sentido, se elimina la dualidad mente-cuerpo tan característica de la racionalidad moderna, ya que la experiencia del sujeto colonizado, como el indígena, es marcada por una doble negación: por un lado, negar lo que en su mente cree que ha sido, y por otro, negar lo que su cuerpo siente que es, todo ello para asumir lo que se le ha dicho que debe ser y, a la vez, lo que no debe ser.

En nuestra cosmovivencia, la corporalidad está indisolublemente ligada al territorio. No solo pensamos en él, sino que nuestro ser se despliega a través de él: nos dirigimos a la laguna, al

cerro, y allí consultamos, porque el territorio mismo es una fuente de conocimiento y sabiduría. Nuestros principios como Mhuyzkas se sustentan en cuatro pilares fundamentales: la consulta, la limpieza, la mortuoria y el pago, principios que nos enseñan a mantener una relación armónica con nuestro entorno y con la totalidad de nuestro ser. De este modo, la experiencia del sujeto colonizado no es solo una cuestión mental o intelectual, sino una experiencia corporal, territorial y profundamente vivida, en la que el pensamiento, el cuerpo y el territorio se entrelazan como elementos inseparables.

Aquí encontramos una conexión con el «otro» no como el otro aislado, algo que es silenciado

La colonialidad de nuestro pensamiento tiene su origen en la imposición violenta de una lengua que no nos pertenece. El castellano, como lengua ajena, es el producto de una mezcla de lenguas romanas, griegas y árabes. Sin embargo, cuando consultamos a la madre tierra, a nuestro territorio, los abuelos nos han enseñado a hablar en Mhuyzcubun, nuestra lengua originaria, porque esta es nuestra matriz de pensamiento. En nuestras palabras reside nuestro espíritu.

Podemos entender la colonialidad desde dos perspectivas claras:

1. La absorción del conocimiento: En Occidente, el aprendizaje se basa en la repetición y se encuentra principalmente en los libros.
2. El territorio: Occidente ve el territorio como un recurso para el beneficio humano, entendiendo la tierra solo como un elemento a explotar bajo una lógica de consumo.

La colonización del pensamiento, en su esencia, se cimentó en el antropocentrismo: la idea de que el ser humano es el centro del universo. Esta visión nos llevó a desconectarnos de la Madre Tierra, a perder nuestra conexión con ella. Pensar que los humanos estamos por encima de todo, como una centralidad, nos condujo al olvido de lo que somos. En consecuencia, nos vinculamos a una lógica de tiempo lineal, fragmentada y jerárquica, que favorece la explotación y la dominación. Esta estructura de pensamiento nos ha enfermado como humanidad, trayendo consigo el racismo, el machismo y otras formas de violencia.

7.2 Re-existencia

La re-existencia son las formas de liberación frente a una colonialidad impuesta por pensamientos hegemónicos europeos que traen con sí mismo la división, la individualidad, el racismo, evangelización que radica en una cultura y unas creencias, aparte desligan al humano de otro ser vivo, la re-existencia es decolonialidad de la modernidad, es creer en un mundo donde quepan muchos mundos, es entender el territorio como un espacio situado y diverso más no fragmentado.

Por otra parte, propongo la categoría de re-existencia entendida esta como los dispositivos que grupos humanos implementan como estrategia de visualización y de interpretación a las prácticas de racialización, exclusión y marginalización en procura de re-definir y re-significar la vida en condiciones de dignidad y autodeterminación, enfrentando la biopolítica que controla, domina y mercantiliza a los sujetos y la naturaleza (Albán,2015).

En consecuencia, la re-existencia, solamente es posible en presente que nos asalta con sus inequidades, desigualdades y asimetrías en tanto descolonicemos nuestras mentes y nuestras prácticas cotidianas y avancemos hacia la visibilización de formas de pensar, existir, saber y hacer que no necesariamente se corresponde con los patrones de la modernidad occidental, más bien interpelan mostrando la multiplicidad de opciones de existencia más allá de lo impuesto como universal hegemónico. (Albán,2015).

La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conllevan a construir conciencias de ser, de sentir, de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a descolonizar al ser, sus imaginarios, su lenguaje, su fantasía, su capacidad creativa para recuperarse ontológicamente, para insistir en construir el derecho a ocupar un lugar en la sociedad con dignidad, a impedir la renuncia a ser lo que se debe ser y no a ser lo que impongan como ser.

“Acortar distancias ... La praxis es esto y nada más: una aproximación a la proximidad”
(Dussel, 1996:31)

La praxis decolonial de la re-existencia apunta también a transformar las relaciones de poder en tanto y en cuanto procurar restitución de la humanidad, del ser en su propio conocer de sí y

su entorno, en el reconocimiento de las limitaciones y en la potenciación de las posibilidades de ser sujeto en procura de liberarse de las ataduras mentales del apocamiento y la inferiorización, del fantasma de la pobreza construida a fuerza de la precarización tanto de los recursos, de los sueños y las ilusiones; para liberarse también de las narrativas que oprimen, deslegitiman y visualizan negativamente.

La re-existencia abarca todo sentido de interiorizar lo propio que permite identificarse como territorio que defiende para la liberación; territorio entiéndase como todo lugar que se habita, cuerpo, entornos, en re-significar los “no-lugares” de situarlos en contextos que reivindican la existencia misma, haciéndolos parte de un todo liberado, que no identifica colores, ni banderas hegemónicas en términos de dominación, es allí donde las estéticas de la re-existencia deben enfrentar el gran cuadro colonial donde sitúa bajo la noción de “desarrollo” en su producción económico como su forma de representación, generando un estigma de lo bello, lo pulcro, de lo preponderante posible en tanto y en cuanto la blancura sea la traza fundamental que determine la existencia.

La re-existencia en las expresiones culturales nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y nos exige apuntar a reconocer los procesos ante que encasillarnos en los productos. Desde esta perspectiva, es importante asumir lo planteado por Juan Acha al considerar que “siendo el arte y la sociedad procesos, lo importante estará en su capacidad de innovar. (Acha, 1997:248).

Para la comunidad Muzka Uquisuanapa, es importante re-existir, generando modos innovadores y creativos de pensar, sentir y hacer para ser, siendo una comunidad que habita en zonas rurales y urbanas, donde está permeado en el entorno discursos de “desarrollo” donde la expansión urbana es una amenaza constante y donde nuestros sitios sagrados están en peligro por la colonialidad que emerge diariamente. Nuestra defensa del territorio es para la vida, para el buen vivir, o en nuestra lengua para el ñe cho, el buen camino que tenemos que entablar desde la decolonialidad de nuestro ser; vincularnos como un todo, parte del todo, creemos plenamente en la re-existencia como forma de re-elaborar la vida auto-reconocerse como sujetos de la historia, que es interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genera extrañeza; re-valorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica y frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el autodesconocimiento (Albán, 21015:39-40).

La territorialización, en este contexto, se describe como el proceso mediante el cual las comunidades "se apropian y definen su espacio a través de prácticas, tradiciones y saberes". Este proceso implica un reconocimiento activo de los lazos que unen a las personas con su entorno, donde cada acción y cada historia contribuyen a la construcción de una identidad colectiva. Al "cartografiar" sus experiencias, las comunidades no solo mapean su espacio físico, sino que también expresan sus vivencias y luchas, transformando así el territorio en un lugar de resistencia y reivindicación.

Destacar que "las cartografías sociales permiten visualizar cómo los vínculos emocionales con el territorio se expresan a través de diversas prácticas cotidianas"(Rev. Guillermo Ockham vol.19, 2021). Esto implica que las narrativas y los recuerdos asociados a un lugar son esenciales para entender cómo las comunidades interactúan con su entorno. La territorialización, por lo tanto, no solo es un proceso de ocupación, sino también un acto de creación y recreación de significados en el territorio.

En resumen, la exploración de la territorialidad y la territorialización revela la importancia de los vínculos emocionales en la construcción de identidades comunitarias. A través de las cartografías sociales, las comunidades pueden articular sus luchas y esperanzas, reafirmando su conexión con el territorio y promoviendo procesos de empoderamiento y resistencia.

En este caso planteado y dando contexto desde el territorio situado a investigar; la localidad quinta de Bogotá, Usme, donde he visto la periferia como la frontera que separa lo urbano de lo rural, donde no existe una conexión verdadera con los y las campesinas que también cruzo en mi camino. Sin embargo, cada vez es menos común encontrarme con esa ruralidad, ya que los edificios se multiplican bajo la bandera del "progreso" modernidad, promoviendo una expansión urbana contra la cual muchos hemos luchado. Aun así, esta lucha nos ha permitido crear lazos en defensa de esta porción de tierra que llamamos hogar.

Para muchos, el territorio es una fuente de riqueza acumulativa, un patrimonio que se puede vender y comprar, simplemente una propiedad privada, sin embargo, la crianza comunitaria impartida por las mayores y mayores de la comunidad en la que me he formado, me enseñaron a comprender ver y sentir el territorio como una especie de vida de construcción colectiva y comunitaria, un espacio donde se recrea la cultura donde se teje relaciones de familia extensa y a su vez reglas de derecho propio o consuetudinario sobre el relacionamiento con el entorno, con la naturaleza. Estas enseñanzas desde la sabiduría ancestral me han permitido entender la

filosofía ubuntu “el soy porque somos”. Esta filosofía no solo nos recuerda el vínculo entre los seres humanos sino también con la naturaleza la cual nos permite entender que no somos sus dueños, sino parte de esta, por talbananto, cuidar la casa grande, la madre tierra, la pachamama, es cuidarnos a nosotros mismos. Entendemos que el territorio se teje a partir de relaciones entre los seres humanos y los otros seres con quién lo cohabitamos, de otro lado, comunitariamente hemos aprendido a ver el territorio como padre y madre tal como constantemente nos lo recuerda Paulina Balanta “el territorio es la dignidad y esta no tiene precio”.

El territorio para el pueblo Mhuyzka es la posibilidad real de parir la libertad, la autonomía, la autodeterminación, es nuestro espacio para el ser, por ello, con frecuencia arrancamos con que el territorio es la vida y la vida no se vende se ama y se defiende. Así mismo la sabiduría comunitaria nos demuestra que el territorio es la vida y la vida no es posible sin el territorio. Cada territorio delimita la cultura y marca la posibilidad de la descentralización del poder y de la búsqueda de un camino alternativo para la unificación.

7.2.1 Estética Decolonial y de Re-existencia

La modernidad se basa en una estructura que, al desarrollarse, genera diversas formas de colonialidad, subordinación y exclusión. Entre estas, se encuentran la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad. Esta última, en particular, se manifiesta a través de los regímenes del arte y la estética, los cuales son parte integral de la expansión de la matriz colonial moderna. Estos regímenes buscan abarcar no sólo el ámbito artístico, sino todos los aspectos de la vida.

En este contexto, se puede afirmar que la estética y el arte moderno son tanto producto como generadores de los problemas inherentes a la modernidad y su premisa fundamental: el eurocentrismo. Esta relación se inserta en un sistema cuya lógica está dominada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. Las diversas manifestaciones del arte y la estética moderna, con su aspiración oculta hacia una uniformidad (un arte y unas estéticas universales), reflejan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, discursos, instituciones, y en sus maneras de distinguir y producir sujetos y sujeciones.

Comprender una estética que se identifica con un pueblo originario, desvinculada de procesos decoloniales, y que resalta la diversidad espiritual, permite considerar estas expresiones como elementos clave en los procesos de cuidado y sanación. Estas prácticas invitan a la resistencia y se erigen como memoria viva de las comunidades. En este contexto, la ritualidad actúa como

un acto de resistencia y creación, cuestionando y generando sin caer en la esencialización, abarcando todas sus interseccionalidades, y desafiando al poder colonial y sus prácticas.

Un ejemplo de esto es la comunidad Mhuyzka, originaria de la ruralidad colombiana, que se enfrenta a múltiples intersecciones y ha sido impactada por factores políticos, económicos, culturales, raciales, de género y geográficos. En este sentido, su producción escrita no solo representa una lectura externa, sino que establece una constante danza relacional entre lo interno y lo externo, que desafía las fronteras impuestas.

La estética y el arte se constituyeron en el proceso de conquista y colonización del proyecto moderno/colonial occidental patriarcal en un patrón de poder que realizó subjetividades sometiendo a las ubico en la escala social construida de acuerdo a los cánones europeos y las discrimino para reducirlas y controlarlas. La estereotipación jugo un papel fundamental en el orden estético establecido y las producciones materiales y espirituales de pueblo indígenas y de africanos, esclavizados y su descendencia fueron excluidas de las posibilidades de ser consideradas como arte. (Albán Achinte, 2009, p. 50)

Desde esta perspectiva, es preciso continuar enfrentando todo tipo de racionalización estética y artística a partir de pensarnos en estéticas decoloniales que enfrenten la hegemonía de los cánones impuestos de belleza y creación; y con ellas caminar el sendero de re-existencia que permita reconocer lo que hemos sido, lo que somos y lo que queremos ser, como también la manera como queremos estar, sentir, pensar, y soñar en un mundo que hago factible, la presencia de muchos mundos.

Las estéticas decoloniales y de re-existencia nos invitan a des-aprender para iniciar un recorrido por el aprendizaje, en las cuales, se puede develar la existencia de formas diferentes de ver el mundo y de pintarlos con diversos colores.

La decolonialidad, para Dussel, implica una doble tarea: la resistencia a las formas de opresión y el establecimiento de nuevas formas de convivencia que reconozcan la pluralidad de los sujetos y sus formas de conocimiento. En este sentido, la decolonialidad es tanto un proceso político como un proceso epistemológico, que requiere la reconstrucción de las subjetividades colonizadas y la revalorización de sus prácticas y saberes. Como afirma en *La decolonización del pensamiento* (2000), Dussel argumenta que la decolonialidad es la condición para un pensamiento verdaderamente universal, que no se limite a la experiencia de un solo sujeto histórico, sino que integre la diversidad de voces, experiencias y saberes del mundo.

En conclusión, la decolonialidad según Enrique Dussel no es solo una crítica al colonialismo, sino una invitación a repensar el mundo desde una perspectiva más inclusiva, donde las experiencias de los pueblos colonizados tengan cabida y donde se cuestionen las estructuras de poder y conocimiento que han sido impuestas históricamente.

La concepción de mestizaje, porque el mestizaje ha sido una ideología oficial del estado y también ha sido una imposición cultural, si quieres reconocerte como ciudadano tienes que identificarte como mestizo y no como indígena, afro, palenquero, y todas las formas identitarias del pueblos originarios, esto termina siendo una imposición cultural, y una homogeneización por la vida de una ciudadanía “criolla” dominante como dominante; Esto genera unas formas de violencia en las que resistimos como comunidad Mhuyzka encontrando distintas formas económicas, sociales y culturales que se posicionan en re-existencia por la defensa del territorio, dado que en este enfoque también muy patriarcal y cercada por líneas de frontera territorial y esto ha contribuido a reforzar los mitos de que el indígena es quieto, incambiante, una ancestralidad esencial y termina siendo peligroso porque contribuye una visión manqueada e idealista, para ello la noción de territorio no es suficiente para explicar ni para buscar las esferas étnicas como alternativas que puedan proyectar al conjunto de la sociedad, si el mapa es la metáfora masculina de etnicidad, Silvia Rivera Cusicanqui plantea el tejido como metáfora femenina de la etnicidad porque se entreteje en una trama propia y los diversos y los de otros lugares, o culturas y es un rango notable que explica la ductilidad de la cultura para reproducirse en contextos distinto, podríamos decir que hay una dimensión itinerante diaspórica de la etnicidad hoy más que nunca, ya que salir de la modernidad no es un aspecto unilineal sino las acciones alternativas del desarrollo que impone la modernidad termina sacándonos fuertemente por la autonomía propia de buscar alternativas de re-existencia y eso implica toda una incidencia estética diferencial.

Siguiendo la perspectiva de Silvia Rivera Cusicanqui, la etnicidad posee una dimensión itinerante y diaspórica: no se reduce a la permanencia inmutable en un territorio originario, sino que se recrea en contextos cambiantes, en procesos de desplazamiento, recomposición y lucha. En este sentido, la identidad Mhuyska contemporánea no se agota en la reivindicación de una ancestralidad distante, sino que se reconfigura en diálogo con la historia agraria del Sumapaz, marcada por la resistencia campesina, la defensa del territorio y las disputas por la tierra.

Ser Mhuyska en el presente no implica negar la condición campesina; por el contrario, significa reconocer que muchas y muchos integrantes de la comunidad han sido y continúan siendo campesinas y campesinos sumapaceños. La ruana, el azadón, la siembra y la minga no son elementos ajenos a la memoria indígena, sino expresiones históricas de su continuidad transformada. La lucha campesina no aparece como identidad separada, sino como una de las formas contemporáneas de la defensa territorial que también hunde sus raíces en la Ley de Origen.

Esta articulación desafía las miradas coloniales que pretenden fijar lo indígena en una pureza estática o exigirle pruebas de autenticidad basadas en la inmutabilidad cultural. Tales perspectivas desconocen que la identidad es proceso, no reliquia; es tejido, no mapa. La comunidad Mhuyska Uquisuanapa encarna una identidad que se ha reconstituido en medio de transformaciones históricas, pero que mantiene una continuidad espiritual transmitida por las mayores y mayores a través de la tradición oral.

En este sentido, la identidad Mhuyska-campesina no es una mezcla accidental ni una categoría híbrida sin fundamento, sino una forma situada de re-existencia. Es la manifestación concreta de una memoria ancestral que se expresa en prácticas agrícolas, en la organización comunitaria, en la defensa del territorio y en la construcción de espacios como el chunSua SaiTigua. Allí, la espiritualidad no se separa de la cotidianidad productiva, ni la Ley de Origen se opone a la historia agraria reciente; ambas dimensiones se entrelazan en la experiencia viva del territorio.

Reconocer esta identidad articulada permite superar la dicotomía entre lo indígena y lo campesino, entendiendo que en el Sumapaz ambas dimensiones se co-constituyen. La comunidad no se define únicamente por un pasado remoto ni exclusivamente por una categoría socioeconómica contemporánea, sino por la continuidad dinámica de un pueblo que ha sabido recrearse históricamente sin renunciar a su fundamento espiritual.

Así, la identidad Mhuyska-campesina puede entenderse como una trama de memoria y lucha que se actualiza en cada minga, en cada siembra y en cada gesto colectivo de defensa territorial. No se trata de romantizar el origen, sino de situarlo en la cotidianidad; no de congelar la ancestralidad, sino de reconocerla como fuerza viva que orienta el presente.

7.3 Territorio

La territorialidad se entiende como "el vínculo profundo entre las comunidades y el espacio que habitan", donde el territorio no solo es un espacio físico, sino también un lugar de identidad y resistencia (Porto-Gonçalves, 2011). Este vínculo se nutre de la historia, la cultura y los saberes que las comunidades desarrollan a lo largo del tiempo.

Carlos Walter señala que "la diversidad cultural se manifiesta en la forma en que los pueblos construyen y defienden sus territorios", lo que sugiere que la defensa del territorio es también una defensa de la identidad cultural (Porto-Gonçalves, 2011). Este enfoque integral permite articular saberes ancestrales con las realidades contemporáneas, promoviendo un proceso de empoderamiento social que desafía las estructuras de poder hegemónicas. La comprensión de la territorialidad y la territorialización es esencial para la defensa de los derechos de las comunidades en el Abya Yala. Estas dinámicas no solo fomentan la diversidad cultural, sino que también impulsan procesos de emancipación social en un contexto de constante cambio.

En uno de los encuentros de ceremonia de plantas de medicina donde nos acompañó el abuelo Gualcala, el cual se realizó en el Chunsua compartimos la palabra alrededor de territorio, lo cual terminó emergiendo unas nociones propias de lo que implica esta palabra. En el marco del proceso investigativo y comunitario adelantado por la comunidad Mhuyska Uquisuanapa, la palabra del abuelo Gualcala Álava se constituye en una guía espiritual y epistemológica central para comprender el sentido profundo del territorio, no solo como espacio físico, sino como dimensión sagrada, viva y relacional. Su palabra no solo transmite una visión ancestral del mundo, sino que también desafía las nociones hegemónicas de espacio y desarrollo, proponiendo una lectura simbólica y espiritual del habitar.

Para el abuelo Gualcala, "el territorio es la casa del espíritu, donde habita el espíritu" (comunicación personal, 2025). Esta afirmación invita a reconocer que todo proceso de co-labor y co-creación comunitaria no puede desligarse de la dimensión espiritual del territorio. El territorio no es un recurso, ni una superficie neutra a ser intervenida, sino un templo vivo que contiene la memoria, el pensamiento, la palabra y los sueños del padre y de la madre. En sus palabras:

"Todo territorio tiene palabra, todo territorio tiene memoria, todo territorio tiene pensamiento, todo territorio tiene sueño. Todo territorio fue soñado por el padre y por la madre" (Gualcala Álava, comunicación personal, 2025).

Este reconocimiento del territorio como templo y como sueño compartido convoca a una praxis investigativa que se funda en el respeto profundo por los saberes ancestrales y en la escucha activa del espíritu que mora en cada espacio. La co-laboración en comunidad, especialmente en procesos como la construcción del Chunsua, no se limita a una dimensión técnica o metodológica, sino que se convierte en una forma de reencuentro con el origen, con los relatos fundantes que sostienen la vida colectiva.

Así, la palabra del abuelo no solo orienta el caminar metodológico del proceso, sino que lo enraíza en una ética del cuidado, de la memoria y de la espiritualidad, recordando que “todo territorio es sagrado”.

En muchas concepciones dominantes, el territorio es reducido a una noción meramente económica: un bien acumulable, una propiedad que puede ser vendida, comprada o parcelada según los intereses del mercado. Esta lógica extractivista instala una visión del territorio como algo exclusivamente tangible y delimitable, definido por cercas, títulos de propiedad o divisiones geográficas, y susceptible de ser ordenado en función de su rentabilidad. Esta perspectiva fragmentaria promueve un pensamiento de apropiación y despojo, en el que el territorio se concibe como un objeto externo al sujeto, un recurso por explotar más que una dimensión viva del habitar.

Sin embargo, desde los saberes ancestrales y las prácticas comunitarias, el territorio adquiere una dimensión integral y relacional que va mucho más allá de su aspecto físico o geopolítico. En esta dirección, la lideresa Francia Márquez propone un giro epistemológico al afirmar: *“La crianza comunitaria impartida por las mayores y mayores de la comunidad en la que me crié me enseñaron a comprender, ver y sentir el territorio como un espacio de vida, de construcción colectiva y comunitaria. Un espacio donde se recrea la cultura, donde se tejen relaciones de familia extensa y a su vez reglas de derecho propio o consuetudinario sobre el relacionamiento con el entorno, con la naturaleza”*. (Francia Márquez,2020). Esta mirada rompe con la lógica instrumental del territorio y lo posiciona como un espacio de vida, donde no solo se habita, sino que se tejen vínculos, se cuidan memorias y se proyecta el futuro común.

Desde esta comprensión, el territorio no es simplemente un soporte geográfico, sino un tejido vivo que acoge nutre y permite la existencia. Es un espacio donde la cultura se recrea de forma continua, donde se ejerce el derecho propio y se transmite la memoria colectiva. Habitar el territorio implica entonces cuidarlo, respetarlo y reconocerlo como madre, como

“Pachamama”, como fuente de crianza. Es en este vínculo afectivo y espiritual donde el territorio deja de ser objeto de dominación para convertirse en sujeto de relación, y donde el habitar adquiere un sentido político, ético y comunitario.

La territorialización, por su parte, se refiere al proceso mediante el cual las comunidades "reivindican y redefinen su espacio en respuesta a transformaciones externas e internas" (Porto-Gonçalves, 2011). Este proceso implica la lucha por el reconocimiento de derechos sobre la tierra y los recursos, y es fundamental en contextos donde las comunidades enfrentan presiones de colonización y globalización. La territorialización se convierte en un acto de resistencia que permite a las comunidades rearticular su identidad y su relación con el entorno, convirtiéndose en un mecanismo de emancipación.

7.4 Tejido Social

Al hablar del tejido social en relación con el muralismo colectivo, es crucial comprender el concepto de cohesión social y su estrecha vinculación con el sentido de pertenencia y la integración social. El tejido social permite a nivel individual identificarse como parte del entramado social y territorial, y a nivel colectivo interactuar dinámicamente con el territorio.

Este tejido se manifiesta en las interacciones sociales relacionadas con la apropiación del territorio, donde un grupo de personas "se identifican y se relacionan entre sí mediante un estilo de vida construido a partir de su participación en la construcción del espacio que habitan, al cual pertenecen, se apropian y transforman" (Dáguer, 2011, pág. 23).

El tejido social, entonces, implica todo lo que desde la cohesión social dota de significado al espacio físico, permitiendo el sentido de pertenencia que surge de la integración social.

Para que esta relación efectiva entre habitantes y territorio, denominada tejido social, se desarrolle, es indispensable una cierta dosis de cohesión social, un concepto utilizado para medir indicadores de políticas públicas y entender el nivel de conexión entre los actores sociales y las instituciones de un territorio. La cohesión social "se refiere tanto a las disposiciones individuales como a la capacidad de la sociedad para integrar a los individuos en el progreso y el bienestar" (Hopenhayn, 2008, pág. 191). Es decir, la cohesión social implica la disposición de los habitantes a participar como ciudadanos y la disposición de las instituciones públicas y privadas para facilitar esta participación y concretar políticas públicas

que reduzcan las disparidades sociales, más sin embargo ¿la implicación de la institución es necesaria para el tejido social? Esta pregunta la genero ya que en la historia del muralismo la implicación de brindar mensajes de resistencia contra la institución abarca la intención de no utilizar la institución dentro del proceso, pero más allá de eso, sin la institución también se genera tejido social de hecho la ausencia de la institución a permitido que las personas se encuentren sin la dependencia de un recurso privado, sino más bien desde la autonomía permitiría encontrar soberanía en el marco de la construcción social popular desde sus contextos para emanciparse y reivindicar sus entornos re-significándolos para cuidarlos e implicar el cuidado del territorio.

Por un lado, la integración social se refiere al escenario cotidiano donde se desarrollan las subjetividades políticas y la socialización política, aunque de manera superficial en términos de reflexión crítica. Por otro lado, el sentido de pertenencia está estrechamente ligado al nivel de integración social, ya que solo es posible cuando se interactúa con los demás mediante el reconocimiento mutuo y la aceptación de la validez del otro. Estas características son fundamentales para promover la igualdad propia del muralismo colectivo.

Además, es importante considerar la cohesión social tanto como un fin en sí mismo como un medio para otros objetivos y potenciadora del tejido social de un territorio al combinar la integración social con el sentido de pertenencia. Como fin, permite "crear y garantizar el sentido de pertenencia e inclusión" (Hopenhayn, 2008, pág. 192), facilitando la creación de políticas y escenarios que fortalezcan el tejido social. Como medio, "permite avanzar en acuerdos entre diversos actores, que se sienten parte de una comunidad política, para respaldar políticas a largo plazo que buscan igualar oportunidades y dar mayor proyección al desarrollo" (Hopenhayn, 2008, pág. 192), lo que garantiza que el fortalecimiento del tejido social perdure en el tiempo. Si lo ponemos en contexto de la creación colectiva de un mural el tejido social que se da en la construcción colectiva posteriormente con un sentido de pertenencia permite el cuidado de la obra, y si la obra tiene un cuidado de la comunidad, brinda y salvaguarda un espacio que sigue siendo público pero con un sentido común de protección comunal dando paso al fortalecimiento de proyección defensora del territorio.

7.5 Hacia una investigación situada y transformadora: reconfiguraciones epistémicas desde el territorio

El horizonte teórico que sustenta esta investigación se inscribe en la crisis del paradigma moderno occidental y en la emergencia de racionalidades otras que cuestionan el

cientificismo cartesiano, positivista y determinista (Duquino Rojas & Vinasco Ñustes, 2018). Como señalan los autores, el modelo moderno produjo una homogeneización del conocimiento que invisibilizó saberes ancestrales y comunitarios, subordinándolos a una lógica de regulación científica funcional al orden colonial y capitalista (Duquino Rojas & Vinasco Ñustes, 2018, pp. 191–194). En este marco, la producción académica quedó desvinculada de las necesidades reales de las comunidades, consolidando lo que denominan una inequidad cognitiva.

Frente a esta crisis, los autores proponen la investigación-transformación como una alternativa epistemológica y política orientada a generar impactos reales en los procesos sociales, no desde la imposición externa de problemas investigativos, sino desde el “sentir de los grupos sociales involucrados” (Duquino Rojas & Vinasco Ñustes, 2018, p. 193). Esta perspectiva implica reconocer que el conocimiento no debe limitarse a la acumulación de resultados científicos, sino constituirse en una práctica vinculada con la vida, el territorio y la transformación social.

En diálogo con esta propuesta, la presente tesis no aborda el proceso comunitario Mhuyska como objeto de estudio externo, sino como escenario de co-construcción de sentido. El chunSua saiTigua, más que una edificación física, emerge como espacio epistémico donde se articulan memoria, espiritualidad, territorio y organización colectiva. Tal como lo evidencian los relatos recogidos en esta investigación, la minga no solo produce infraestructura comunitaria, sino que activa una pedagogía relacional donde el hacer material se entrelaza con la transformación interior y colectiva (Hernández Castrillón, 2025).

Desde esta perspectiva, el proceso comunitario puede comprenderse como una forma concreta de resistencia y re-existencia frente a la colonialidad del saber que históricamente ha subalternizado las cosmovisiones originarias (Quijano, 2000). En consonancia con lo planteado por Duquino Rojas y Vinasco Ñustes (2018), las comunidades latinoamericanas, y en especial los pueblos originarios, han construido cosmogonías de profundo valor que fueron sistemáticamente marginadas por la imposición eurocéntrica (pp. 194–195). Sin embargo, dichas epistemes no han desaparecido: persisten en prácticas territoriales, espirituales y organizativas que continúan produciendo conocimiento situado.

En este sentido, la experiencia de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa no representa únicamente un ejercicio cultural identitario, sino una práctica epistémica viva. La lógica del

“siembra, cuida y cosecha”, la palabra de los mayores y el trabajo en común-unidad constituyen formas propias de producción de saber que tensionan la racionalidad moderna y reafirman una ontología relacional donde la vida, el territorio y el conocimiento se comprenden como dimensiones inseparables.

De esta manera, la presente investigación se posiciona dentro de una ciencia latinoamericana inscrita en la epistemología del Sur, entendida no como simple reivindicación discursiva, sino como compromiso metodológico y ético. Investigar, en este contexto, implica caminar el territorio, escuchar la palabra comunitaria y asumir que el conocimiento académico debe estar “listo para la acción” (Duquino Rojas & Vinasco Ñustes, 2018, p. 227), es decir, vinculado a procesos reales de fortalecimiento organizativo y autonomía.

Así, el marco teórico no se agota en una revisión conceptual, sino que fundamenta una postura investigativa que reconoce la necesidad de transformar las estructuras institucionalizadas de producción del conocimiento (Duquino Rojas & Vinasco Ñustes, 2018, p. 187). En coherencia con ello, esta tesis asume que el pensamiento Mhuyska no es un objeto de traducción académica, sino un horizonte epistémico que interpela, desplaza y reconfigura las formas mismas de investigar desde el territorio.

8. METODOLOGÍA CO-LABOR³

Inspirada en los planteamientos de Adolfo Albán Achinte (2004) y Xóchitl Leyva Solano (2003), la metodología de co-labor que se adopta aquí implica un giro epistémico: del sujeto investigado al sujeto co-creador de conocimiento. No se trata de "investigar a" la comunidad, sino de "investigar con", desde una horizontalidad afectiva y política. El proceso investigativo incluye mingas de pensamiento, encuentros espirituales, creación de narrativas colectivas y construcción de un mural como ejercicio de memoria viva. Este mural, más que una obra visual, es un soporte de saberes, una geografía emocional y política de la resistencia.

³ Co-labor: del latín *collaboraborare* que según el diccionario de la lengua española significa: “trabajar con otra u otras personas en la realización de una obra.” Tomado de http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?TIPO_HTML=2&TIPO_BUS=3&LEMA=colaborar

Como afirma Boaventura de Sousa Santos (2009), "no hay justicia social global sin justicia cognitiva". En este sentido, la metodología utilizada rompe con las formas hegemónicas de producir conocimiento y valida otros modos de saber y existir.

Esta metodología propuesta busca emerger como metodología que posibilite encontrarse con diversos campos artísticos de abordar una investigación desde el cuidado del territorio y con la coherencia del respeto y la ética que se requiere en una labranza colectiva con el compromiso que hay con el territorio y con la comunidad sobre todo para dar la posibilidad de seguir alimentando las distintas formas en las que se puede investigar en co-labor, "conocer-haciendo" "hacer-conocer".

En este camino, vamos incorporando saberes que fortalecen la dimensión pedagógica del proceso, como el tejido, mediante el cual bordamos imágenes propias del Chunsua. Donde seleccionamos fotos del proceso y en círculo de palabra bordamos no solo las fotos sino los pensamientos que se fueron tejiendo en el contexto del territorio de Sumapaz contando experiencias de quienes como habitantes vivieron los momentos de conflicto armado llevando el diálogo a como este proceso de construcción del Chunsua permite un espacio seguro, Este acto simbólico y material activa reflexiones fundamentales sobre cómo hacemos comunidad y cómo habitamos la memoria. Estos insumos no solo narran el proceso, sino que se consolidan como metodologías pedagógicas que pueden proyectarse en otros espacios, tiempos y dinámicas por venir.

Este andar revela que el proceso mismo es un estantillo: una estaca sembrada en la tierra para sostener la labranza colectiva. Y en esa siembra hay compromiso profundo: sembramos pensamiento, sembramos palabra, sembramos espíritu.

8.1 Suna

En comunidad encontramos la Suna como método de investigación que abarca la metodología de co-labor. En muysccubun, la Suna no se entiende únicamente como un recorrido por el territorio. Es la labranza que abre camino, el acto de generar sendero con propósito, desde el corazón y el pensamiento comunitario. Es un andar que no se hace en soledad, sino en constante diálogo con el territorio, con los ancestros, con la madre tierra.

La Suna es una ordenanza espiritual, una guía que orienta la vida colectiva, nacida desde la memoria y la ley de origen.⁴ No es una regla impuesta, sino una pregunta viva que hacemos al territorio y a nosotros mismos:

¿Qué debe ser trabajado? ¿Qué palabra debemos mambear? ¿Qué parte de nosotros necesita ser sanada para que el territorio también sane?

Cada Suna es una consulta espiritual dirigida por los mayores espirituales, en el caso de nuestra comunidad Uquisuanapa es el Ade Ramón Gil⁵, y el Abuelo Gualcala Alava. Es un estantillo, una estaca sembrada en la tierra para sostener la labranza. Y en esa siembra hay compromiso: sembramos pensamiento, sembramos palabra, sembramos espíritu.

La Suna nace de la necesidad de organizar lo humano, de buscar equilibrio entre el adentro y el afuera. Por eso, pensar la construcción del Chunsua—el centro ceremonial, el espacio de lo sagrado— fue también pensarnos a nosotros mismos: para sanar y sanarnos, para así cuidar el territorio.

Porque cuando sanamos nuestra palabra y nuestro hacer, también limpiamos el camino. Y cuando limpiamos el camino, la madre tierra nos reconoce y nos permite seguir siendo y haciendo

8.1.1 La Suna como práctica viva de reciprocidad

La *Suna* es, en su sentido más profundo, reciprocidad viva: el arte de devolver a la Madre Tierra aquello que amorosamente nos entrega. No se trata únicamente de un camino que se transita, sino de uno que se cultiva colectivamente, enraizado en la memoria, el cuidado y la espiritualidad de los pueblos originarios.

Con base en esta comprensión, cada vez que organizamos una *minga* en el territorio de Sumapaz —como parte del proceso de vestir el *Chunsua* (Casa de Pensamiento)—, orientamos nuestras acciones a partir de la *palabra mayor*, compartida semanalmente por el Abuelo Taita y el grupo de maloquería de la comunidad Carare. Este mensaje, expresado en nuestras tertulias

⁴ La Ley de Origen para la cosmovisión Mhuyska es el principio fundamental que rige la vida, el territorio, el pensamiento y el espíritu del pueblo. Es la memoria ancestral donde están contenidos los acuerdos sagrados entre los seres humanos, la naturaleza y los seres espirituales que dieron forma al mundo. No es una ley escrita, sino vivida, contada, soñada y ritualizada.

⁵ «Ade» (*padre* en la lengua Damana). Es la persona más importante en la cultura Wiwa de la Sierra Nevada de Santa Marta.

semanales, se convierte en guía espiritual y reflexiva, tanto individual como colectiva. Por ello, se comparte de manera abierta con la comunidad Mhuyska Uquisuanapa, como una invitación a la interiorización y el pensamiento profundo.

Desde el momento en que la comitiva parte de la localidad de Usme hacia Sumapaz, el recorrido mismo se convierte en un rito. La primera parada se realiza en la laguna de Chisacá, espacio sagrado donde se realiza un saludo y una solicitud de permiso para el ingreso al territorio. Este gesto no es meramente simbólico: representa la apertura del espíritu para desprenderse de las cargas que la vida urbana impone —el afán, la angustia, la fragmentación, la competencia y el ego—, dando lugar a una disposición serena y respetuosa hacia el encuentro con lo sagrado.

La Suna, en este contexto, es también un tránsito desde la modernidad impuesta hacia una vivencia más armónica y comunitaria. Es la posibilidad de liberarnos de los malestares estructurales que genera la urbanización acelerada de Bogotá, y de reencontrarnos con los valores que sostienen la vida desde la cosmovisión Mhuyska.

Luego del saludo en la laguna, se continúa hacia el territorio de los Caquézas, donde se encuentra la casa sagrada del Chunsua. Allí, se realiza un espacio de alimentación y organización del día, según el momento de la llegada y las disposiciones del territorio. Cada jornada culmina en la noche, alrededor del fuego que da vida al Chunsua, donde se *palabrea* desde la reflexión compartida.

Este espacio de palabra se abre con un saludo espiritual a los guardianes y guardianas del territorio sagrado de Sumapaz, a los espíritus protectores de la noche, a los abuelos y ancestros que acompañan el pensamiento, y a las plantas sagradas y medicinales que guían el sentir. El mayor Osman Díaz realiza este saludo inicial, que marca la apertura ceremonial. A partir de allí, se comparte la palabra orientadora de la comunidad Carare, que sirve como base para que cada participante exprese su sentir, su pensamiento y sus experiencias, fortaleciendo así el tejido espiritual y comunitario de la minga.

La Suna surge de la necesidad de ordenar lo humano, de buscar el equilibrio entre el adentro y el afuera, entre el cuerpo individual y el cuerpo-territorio. Así, pensar la construcción del Chunsua—centro ceremonial y espacio de lo sagrado— fue también una forma de pensarnos a nosotros mismos, de sanar nuestras palabras y nuestras acciones, como parte del cuidado integral del territorio.

Este proceso no se encuentra aislado, sino que se sitúa en constante diálogo con los debates contemporáneos sobre memoria histórica, reparación territorial, posacuerdo y protección de saberes ancestrales. En medio de un país que aún transita los caminos fragmentados del conflicto armado, el Chunsua emerge como una respuesta desde la espiritualidad y la comunalidad, ofreciendo una vía de sanación que no depende únicamente del marco institucional, sino del tejido vivo de las comunidades.

Siendo así un encuentro que ya tiene una orientación dirigida desde lo espiritual y en la medida en que nos situamos a construir comprendemos que el mural no es una decoración, ni una estética superpuesta: es la visibilización de una memoria colectiva que sólo puede emerger cuando hay una base viva, tejida y fortalecida. El mural inicia desde la primera minga que permitió poner la primera piedra del muro del Chunsua. Por eso decimos que no hay mural sin muro, así como no hay representación sin comunidad, ni palabra sin territorio, ni pensamiento sin cuerpo.

Con este enfoque buscamos mantener los mecanismos propios que están dentro de nuestra cosmovisión incorporando la idea circularidad reflejando la conexión entre comunidad, la tierra y el universo. Esto podría incluir la realización de círculos de palabra, rituales y ceremonias que alimentan y avivan el proceso investigativo, así mismo con el respeto y la reciprocidad hacia la comunidad y el territorio, donde las ofrendas, limpiezas espirituales y consultas espirituales previas, integrando el hacer, el sentir y el pensar para representar la cosmovisión de la comunidad.

La co-labor también se diferencia en sus formas de temporalidad. Mientras la investigación cualitativa convencional opera bajo cronogramas delimitados por las exigencias institucionales, la co-labor reconoce los ritmos propios de la comunidad, sus tiempos de siembra, minga, espiritualidad o asamblea. Tal como plantea Xóchitl Leyva (2016), “la co-labor no sigue los tiempos de la academia, sino los del caminar de los pueblos”, lo que implica una flexibilidad metodológica que permite a la investigación acoplarse a los procesos de vida y resistencia de la comunidad.

Finalmente, la co-labor supone una implicación ética distinta. No se trata solo de obtener consentimiento informado o garantizar anonimato —aspectos centrales en las metodologías cualitativas tradicionales—, sino de comprometer la propia vida y trayectoria del/la investigador/a en la defensa del territorio y la memoria colectiva. En palabras de Boaventura

de Sousa Santos (2010), es un ejercicio de “ecología de saberes”, donde el conocimiento académico no se coloca por encima del comunitario, sino que se teje con él para abrir posibilidades de re-existencia.

En suma, la co-labor se distancia de las metodologías cualitativas convencionales porque desplaza el eje de la investigación del análisis sobre la comunidad a la acción compartida con la comunidad, generando un espacio donde investigación, creación y lucha se entrelazan. De esta manera, más que una metodología, la co-labor se constituye en una práctica política, ética y espiritual que hace posible producir conocimientos útiles y significativos para los pueblos en resistencia, como es el caso de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa y el proceso de construcción del chunSua SaiTigua.

8.2 Común-unidad: palabra viva y decolonial en el Sumapaz

En el proceso investigativo desarrollado junto a la comunidad Mhuyska Uquisuanapa, emergió una noción que trasciende las categorías teóricas previamente trabajadas: la idea de común-unidad. Esta palabra, enunciada en los relatos de comuneros y comuneras, surge no como un concepto académico, sino como una experiencia vivida y compartida que condensa el sentido profundo de la vida comunitaria. Para Yerli Huertas, comunera de la comunidad “el trabajo en minga es todo.” (2025) Es la esencia de nuestra comunidad, porque está compuesta por muchas familias, y cada comunero y comunera tiene un rol vital. Cada quien aporta desde su saber y desde lo que siente, y eso es muy valioso”. Aquí, la comunidad no se entiende como una simple agregación de individuos, sino como una unidad en lo común, un tejido donde la diferencia se vuelve potencia y donde el hacer compartido produce vida, memoria y territorio.

Esta categoría propia se conecta con la noción de co-labor, entendida como práctica horizontal de construcción de conocimiento y acción conjunta. Mientras que la co-labor se presenta como un enfoque metodológico que cuestiona las jerarquías tradicionales de investigación y promueve la producción colectiva del saber (Fals Borda, 1987; Freire, 1970), la común-unidad es la expresión de esa co-labor en el hacer cotidiano de la comunidad. Ambas se encuentran y se refuerzan mutuamente: la co-labor abre la posibilidad de caminar juntos en igualdad, y la común-unidad materializa esa posibilidad en las mingas, en los cantos, en la construcción del chunSua SaiTigua y en los múltiples gestos de cuidado mutuo que sostienen a la colectividad.

En esta articulación, el concepto de común-unidad también puede ser leído como una forma de re-existencia. Frente a la colonialidad que fragmenta, invisibiliza y desarraiga (Quijano, 2000; Mignolo, 2007), la comunidad responde no solo resistiendo, sino recomponiendo la vida a partir del hacer compartido. Cada piedra colocada en el chunSua, cada semilla sembrada en minga, cada canto que recuerda el origen, se convierten en gestos de recomposición cultural y territorial. Como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2010), las comunidades indígenas generan en la práctica categorías que no pueden ser reducidas a los marcos coloniales del conocimiento, sino que expresan un horizonte propio de descolonización. La común-unidad es precisamente uno de esos horizontes: una epistemología viva que reconfigura la manera de pensar y practicar lo colectivo.

Asimismo, esta noción dialoga con las propuestas de Arturo Escobar (2014), quien plantea las ontologías relacionales como alternativas al paradigma moderno-occidental. En la visión de Yerli, cada estantillo del chunSua conecta con el universo y cada acción en comunidad sostiene el tejido espiritual y material de la vida (2025). Esta interdependencia entre lo humano, lo no humano y lo espiritual muestra que la común-unidad no se restringe a lo social, sino que abarca una red amplia de relaciones con el agua, el viento, las aves y las plantas medicinales, todas ellas participantes activas en el trabajo comunitario.

Por su parte, la idea de ecología de saberes de Boaventura de Sousa Santos (2010) encuentra eco en la apertura de la común-unidad. Yerli recuerda que al proceso de construcción del chunSua llegaron también vecinos, estudiantes, otras comunidades indígenas y personas no Mhuyskas. Este encuentro no diluye la identidad, sino que fortalece el sentido de humanidad compartida y el cuidado de la vida en común. La común-unidad, en ese sentido, se convierte en un espacio pedagógico y político que integra saberes diversos sin jerarquías, reconociendo que todos pueden aportar desde su lugar.

Finalmente, la categoría de común-unidad reafirma la vigencia de lo planteado por Paulo Freire (1970): el aprendizaje no se da en soledad, sino en diálogo y acción colectiva. La transmisión intergeneracional que Yerli describe “*cuando los niños y niñas participan en la construcción del chunSua y aprenden desde el hacer*” (Yerli Huertas, 2025) encarna esa pedagogía de la vida que enseña en la práctica, y que recuerda que la palabra y el conocimiento pertenecen a todos.

En síntesis, la común-unidad es una apuesta propia que surge en el desarrollo de la praxis de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa. Interioriza la co-labor y la proyecta en el hacer cotidiano,

constituyéndose como categoría política, espiritual y epistemológica. Su potencia radica en que no es un concepto impuesto desde afuera, sino una palabra que brota del territorio y que nombra lo que la comunidad ya vive: un horizonte de vida compartida, de cuidado y de creación que, en diálogo con los planteamientos de Cusicanqui, Escobar, Sousa Santos, Quijano, Mignolo, Fals Borda y Freire, enriquece y desborda los marcos teóricos disponibles, reafirmando que el conocimiento más profundo es aquel que se hace caminando juntos.

8.3 Común-Unidad: tensiones y posibilidades

Orlando Fals Borda, en el marco del Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA-2007), cerró su discurso de agradecimiento con una invitación a cuestionar los fundamentos de la academia tradicional:

“Recordemos que los paradigmas que han moldeado hasta ahora nuestra formación profesional han sido constructos socioculturales de origen europeo. Tratamos hoy de inspirarnos en nuestro propio entorno y construir paradigmas más flexibles de naturaleza holística y participativa. Para llegar a estas metas, la arrogancia académica es un obstáculo: debería archivarse” (Fals Borda, 2007, p. 21).

Siguiendo esta línea, la presente propuesta de investigación en co-labor busca responder en plural a las preguntas que plantea Escobar (2015) y desplazar el control de la investigación del poder unívoco del “yo pienso” del investigador hacia un sujeto cognoscente colectivo. Este sujeto se configura social y culturalmente a través de procesos de intersubjetividad que integran acción y reflexión, incidiendo tanto en la identidad de quienes participan como en la dinámica de la organización comunitaria. De este modo, se trascienden las prácticas extractivas que Hale (2015) denomina geopiratería, en las que el investigador define unilateralmente las preguntas, métodos y objetivos, subordinando a la comunidad a una función de “fuente de información”. Frente a ello, se apunta a la creación de metodologías colaborativas y no extractivas, basadas en la reciprocidad, en las cuales los procesos de indagación son concebidos, validados y recreados junto a las y los integrantes del colectivo.

La relevancia del diseño metodológico radica en la posibilidad de generar entornos que favorezcan el diálogo y la reflexión colectiva, indispensables para la sistematización de experiencias. Como plantea Escobar (2016), diseñar implica también diseñarnos a nosotros mismos: los procesos, contextos y herramientas que creamos configuran nuestras formas de ser y de relacionarnos. La co-labor, en este sentido, no se limita a la producción de conocimiento, sino que contribuye a moldear el propio colectivo en sus prácticas cotidianas, en los espacios de diálogo y en los modos de intercambio de saberes y afectos.

No obstante, la Común-Unidad no está exenta de tensiones. Estas emergen cuando las diferencias en posiciones, expectativas, tiempos y formas de participación desafían la horizontalidad del proceso. La diversidad puede convertirse tanto en fuente de enriquecimiento como en riesgo de fragmentación si no se sostienen dinámicas de escucha activa y cuidado mutuo. La tensión entre el deseo de construir en común y las inercias heredadas de metodologías extractivas obliga a un esfuerzo permanente por sostener la reciprocidad y por evitar que se reproduzcan jerarquías de saber o de poder dentro del proceso colaborativo.

En el caso Mhuyska, la co-labor parte de un primer momento de identificación: reconocernos como pueblo a través de nuestros usos, costumbres y saberes tradicionales. Este reconocimiento se enlaza con el territorio, con los sitios sagrados y con los espacios de memoria ancestral, pero también con los no-lugares de la modernidad. A partir de allí, se abre la posibilidad de articular lo individual y lo colectivo en un proceso que suma nodos de identificación y proyecta un trabajo común.

Definir medios, técnicas y herramientas metodológicas, entonces, no implica simplemente recolectar información, sino propiciar intercambios de perspectivas, experiencias e interpretaciones entre los integrantes del colectivo (Barragán & Torres, 2017). En esta línea, Leyva y Speed (2008) destacan que la co-labor requiere construir agendas compartidas, definir colectivamente objetivos y comprometerse con procesos de análisis y escritura conjunta. Estos escenarios, aunque demandan tiempos prolongados y una disposición a gestionar tensiones, abren la posibilidad de prácticas investigativas realmente recíprocas y transformadoras.

En ese sentido, el caminar en *común-unidad* está atravesada por tensiones y contradicciones que emergen en la práctica. Una de ellas es la diferencia en los niveles de participación y compromiso. Mientras algunos comuneros sostienen el proceso con constancia, otros no logran involucrarse con la misma intensidad debido a responsabilidades familiares, laborales o personales. Como recordó Yerli Barrera, “la minga nos enseña que todos los oficios son

importantes: quien cocina para que otros tengan fuerzas, quien levanta o talla la piedra, quien organiza la paja. Cada tarea nutre el espíritu colectivo. Cada piedra que se coloca también construye a quien la pone, porque ponemos en ella nuestro saber, nuestra historia, nuestra fuerza”. Esta palabra evidencia tanto la riqueza como la tensión de sostener el proceso comunitario en medio de desigualdades de tiempo y energía.

Otra contradicción aparece en la relación con la institucionalidad. El proceso busca visibilizar y defender el territorio, pero el riesgo de la folclorización y la burocratización es constante. Como señaló el abuelo Gualcala, la casa no es solo materialidad: “cada palito que sostiene la casa es más que un soporte material: es un trabajo, una memoria, una palabra, una tarea, un pensamiento”. Sin embargo, al enfrentarse a exigencias técnicas o normativas externas, ese sentido espiritual corre el riesgo de ser reducido a formatos de proyectos o informes institucionales.

La dimensión intergeneracional también es fuente de tensiones. Mientras los mayores transmiten saberes espirituales y de cuidado, los jóvenes habitan contextos urbanos que muchas veces los alejan de esos referentes. En palabras de Osman, “despertar las culturas originarias es volver a comunicarnos con el territorio. No se trata de apropiarnos de la tierra, sino de entender que somos parte de ella”. Esa conciencia contrasta con la dificultad de sostener el interés de las nuevas generaciones en un mundo atravesado por la lógica digital y de consumo.

La participación de mujeres en el proceso es central, pero persisten prácticas patriarcales heredadas. Si bien el trabajo en minga reconoce a cada quien, todavía se lucha por una distribución más equitativa de la voz y las responsabilidades. Estas tensiones muestran que la *común-unidad* no es un espacio armónico acabado, sino un tejido que debe rehacerse constantemente.

Incluso quienes llegan desde afuera viven y nombran estas contradicciones. Andrés, participante externo, relató cómo la minga le permitió reconocerse a sí mismo, pero también enfrentar frustraciones: “el muro que estábamos levantando se cayó. Y ahí tenía dos caminos: quejarme o entender que, como en la vida, lo importante no es el error, sino cómo respondemos”. Su experiencia refleja la tensión entre expectativa y realidad, entre lo que se sueña y lo que se logra materializar en comunidad.

En síntesis, el proceso en *común-unidad* está lleno de desafíos: desigual participación, tensiones con la institucionalidad, choques generacionales, disputas de género y fricciones entre espiritualidad y materialidad. No obstante, lejos de debilitar el proceso, estas contradicciones lo hacen más real y potente. Como dicen los abuelos, “esto que estamos haciendo aquí, los abuelos primero lo soñaron”; por eso, cada dificultad es también una oportunidad para reconstruir el camino y seguir sembrando comunidad.

8.4 Muralismo en Común-Unidad

Para empezar, es importante indicar que el lugar donde el muralismo colectivo cobra sentido, en esta investigación se entiende como “un territorio, con todas sus connotaciones, que pertenece a la gente que lo habita y lo circula, es éste el que ubica también los sentidos de identidad y pertenencia de los pueblos, la memoria y hasta las tradiciones” (Castellanos, 2017, pág. 147).

Para comprender el concepto de muralismo colectivo, es necesario primero detenerse en el muralismo comunitario. Como su nombre indica, esta práctica se centra en las comunidades, desarrollándose en un entorno territorial específico y promoviendo la participación de sus miembros en el proceso de pintura mural (Híjar, 2007). La implicación comunitaria genera múltiples beneficios, entre ellos el fortalecimiento de la cohesión social y la recuperación del tejido comunitario en los lugares donde se realiza (Aguirre, 2015). En este sentido, el muralismo comunitario ha sido entendido como una herramienta política democratizadora, pues permite que las comunidades se apropien del espacio público a través del arte (Mandel, 2007).

No obstante, esta modalidad también presenta limitaciones. Diversos autores han señalado que, aunque democratiza la ejecución de la obra, tiende a excluir a las comunidades del proceso creativo, manteniendo privilegiados y exclusivos los discursos que se plasman en el mural (Castellanos, 2017; Hernández, 2015). En consecuencia, la comunidad termina amplificando el trabajo del artista, sin que se configure una verdadera co-creación. Esto impide que se genere una corresponsabilidad genuina entre el artista y la comunidad, dificultando que el proceso artístico logre reconfigurar de manera positiva la relación entre los actores y su entorno social (Rojas & Agudelo, 2016).

Así, el muralismo comunitario, en la mayoría de los casos, no logra trascender la mera intervención estética del espacio público ni garantizar que los participantes se identifiquen plenamente con la obra, dado que no han estado involucrados en su concepción (Walsh, 2010). Generalmente, la relación entre artista y comunidad se establece en tres escenarios: cuando la comunidad busca al artista, cuando el artista convoca a la comunidad con el objetivo principal de concretar la obra, o —como en el caso de este proceso de investigación— cuando el propio artista hace parte de la comunidad y logra entretejer una práctica de co-labor más horizontal.

El proceso de co-labor con la comunidad Mhuyzka Uquisuanapa se sitúa en una tensión particular frente a la propuesta metodológica de Hernández (2015). Mientras este autor reconoce las limitaciones del muralismo comunitario y plantea la necesidad de una alfabetización en artes plásticas inspirada en la pedagogía de Paulo Freire —con el fin de capacitar técnica y horizontalmente a las comunidades para que participen en el diseño y realización de la obra—, la experiencia de co-labor en el Chunsua problematiza el punto de partida de dicha alfabetización. En lugar de concebir a la comunidad como carente de herramientas expresivas que deban ser suplidas desde la técnica artística, la co-labor parte del reconocimiento de que la comunidad ya posee un acervo simbólico, estético y pedagógico propio, anclado en la palabra ritual, el tejido, el territorio y la espiritualidad.

La tensión, entonces, no radica únicamente en la transmisión de saberes técnicos de las artes plásticas, sino en cómo se establecen las condiciones de horizontalidad y reciprocidad en el proceso creativo. Si bien la metodología freireana propone una pedagogía liberadora frente a la lógica vertical del muralismo autoral, el riesgo es que la noción de “alfabetización” reproduzca implícitamente una jerarquía de saberes donde lo válido es aquello que proviene de la técnica artística occidental. La co-labor, en cambio, desplaza este énfasis hacia un diálogo de saberes que reconoce la potencia estética de lo ancestral y lo comunitario como punto de partida para la creación, situando al artista no como un facilitador que enseña técnicas, sino como un miembro más que aporta y aprende en el marco de una construcción colectiva.

9. CHUNSUA SAITIGUA

9.1 La Casa del Pensamiento

El chunSua SaiTigua, casa de pensamiento de la comunidad, constituye mucho más que una construcción física: es un espacio vivo en el que se entrelazan la memoria, la espiritualidad y la organización colectiva. Su edificación no responde únicamente a una necesidad material, sino al llamado profundo de mantener y proyectar la palabra ancestral en el presente. En ella confluyen los saberes de los mayores, la fuerza del trabajo comunitario en minga y la potencia creadora del arte, pues el mural colectivo que alberga en sus paredes materializa cantos, relatos y símbolos que dan forma al universo espiritual Mhuyska.

Nombrada como SaiTigua, esta casa encarna a la madre de la sangre, de los caminos y de las semillas, recordando que cada elemento de la vida tiene un vínculo con lo sagrado y con la tarea de cuidar la paz y el equilibrio. El chunSua se convierte así en un territorio pedagógico y espiritual, un lugar donde la comunidad se reconoce a sí misma, se proyecta hacia el futuro y dialoga con el mundo, reafirmando que la construcción de espacios colectivos es también una forma de construir conocimiento y de sostener la re-existencia cultural.

La casa del principio, la casa del hijo, la casa del bienvenido. Aquí también está SaiTigua, que es la madre de la sangre, la madre de los caminos, la madre de la justicia, la madre del rayo, la madre del canto, la madre de los acuerdos. Ella es la madre de todas las semillas, la que trae consigo la abundancia y la que convoca a cuidarlas, porque en ese cuidado se siembra la paz.

“Cuidar la sangre, cuidar la sexualidad, cuidar a los muertos, cuidar la justicia: cada una de estas tareas, nos dice el abuelo, abre caminos de paz. Desde esta casa podemos recorrer, purificar y limpiar las sangres, los muertos, las sexualidades, las oscuridades y los caminos, para que la comunidad se mantenga en equilibrio. El acto de cuidar se convierte en un principio organizador de la vida social, espiritual y política.

La madre que canta, llamada Madre Saiki, ordenó el mundo a través del canto. Todo lo hizo cantando: curó, purificó, amaneció, endulzó, pacificó.” (Abuelo Gualcalá Alava, 2025)

En la tradición oral, el canto es a la vez herramienta de sanación y dispositivo de memoria. Como recuerda Walsh (2013), la oralidad no solo transmite conocimiento, sino que lo

reactualiza en la práctica; el canto, en este sentido, es un acto de resistencia que vincula lo ancestral con lo contemporáneo. El abuelo enseña que cuando hay dificultad, se debe cantar; cuando hay tristeza, se debe cantar; cuando se quiere agradecer, se debe cantar. El canto se entiende aquí como una pedagogía de la vida, un principio de acción colectiva que mantiene viva la relación con lo sagrado y con la tierra.

“SaiTigua trae veinte cantos, y cada canto corresponde a un estantillo de la casa: un canto de creación, un canto de origen, un canto de la sangre, un canto de los muertos, un canto de las semillas, un canto del sol, un canto de la luna, un canto de la naturaleza, un canto del territorio, un canto del rayo, un canto del agua, un canto del camino, un canto del hogar, un canto de los mayores, un canto de las aseguranzas, un canto de las reliquias, un canto de los basurinos, un canto de los ancianos. Cada canto es memoria y consejo, pero también es poder que se actualiza en la práctica comunitaria.” (Abuelo Gualcalá Alava, 2025).

En la concepción del abuelo, cada palito que sostiene la casa es más que un soporte material: es un trabajo, una memoria, una palabra, una tarea, un pensamiento. La casa se convierte así en un dispositivo pedagógico y espiritual donde se guarda y se transmite el saber. Desde una lectura teórica, esta visión se conecta con lo que Quijano (2000) denomina una epistemología otra, en la medida en que cuestiona la división moderna entre lo material y lo espiritual. El saber no se separa de la vida, y la arquitectura misma deviene archivo vivo de la memoria.

En este sentido, la palabra del abuelo puede leerse como una invitación a comprender el espacio comunitario no solo como lugar físico, sino como territorio simbólico donde se entrelazan genealogías, memorias y aprendizajes. La noción de SaiTigua como madre de la sangre y de los cantos muestra cómo el conocimiento no se transmite en manuales escritos, sino en rituales, cantos y objetos que poseen agencia pedagógica. Como señala Rivera Cusicanqui (2010), estos soportes son también prácticas de descolonización, pues restituyen la potencia de las epistemologías indígenas frente a los intentos de homogeneización cultural.

Así, la palabra del abuelo Gualcalá se convierte en un nodo teórico y vital: nos recuerda que el canto, el cuidado y la memoria son principios que ordenan la vida colectiva, y que la casa no es únicamente un espacio material, sino un cosmos que guarda la posibilidad de re-existencia, justicia y paz.

*“Este caminar nace del amor, de los encuentros con los abuelos y abuelas del territorio, y de una historia familiar que viene desde mi abuela paterna, conocedora de plantas y curaciones. Aunque también tuve acercamientos a otros caminos espirituales, como la iglesia católica, la cristiana, y hasta los Hare Krishna, fue a partir de una experiencia en el colegio, en el año 2000, que sentí el primer llamado fuerte: organizar un encuentro de abuelos y abuelas del Sumapaz en Pandi. Allí se habló de la cueva de la Guacamaya, de petroglifos, pictogramas, y comprendí que el territorio guarda una memoria viva. Años después conocimos al abuelo Alcalá, y a través de él a otros sabedores del continente: de los pueblos Hopi, Maya, Aymara, Mapuche. Empezamos a caminar con otros abuelos como Víctor Martínez, Ramón Gil y el taita Orlando Gaitán. En esos encuentros se planteó que era necesario levantar una casa de pensamiento en el territorio. Iniciamos trabajos espirituales para pedir permiso, pero el lugar propuesto inicialmente no pudo consolidarse por temas de propiedad. En una visita a la Sierra Nevada, durante una consulta espiritual con el abuelo Escalab, se autorizó levantar la casa en el territorio ancestral de Sumapaz. Posteriormente, el abuelo Adela Moncilla hizo un trabajo espiritual en Chisacá y nos indicó que el lugar debía ser donde hoy se encuentra el Chunsua. Allí se entregó un nombre en la lengua damana del pueblo Wiwa: **Siki Chama.**”* (Mayor Osman Díaz, 2025).

El relato del mayor Osman, muestra cómo esta palabra espiritual encontró forma en la historia reciente del territorio. Osman narra un caminar tejido de agradecimientos, aprendizajes familiares y encuentros con abuelos y abuelas de distintas tradiciones que guiaron la construcción de la casa. Su testimonio sitúa la obra no como un proyecto arquitectónico aislado, sino como el resultado de consultas espirituales, trabajos colectivos y procesos de defensa territorial. La siembra de los estantillos en el equinoccio de primavera de 2023, acompañada por la comunidad en minga, se convirtió en un acto de siembra espiritual y política que recuerda que cada palito, como decía el abuelo Gualcala, guarda una memoria y un consejo.

De este modo, el chunSua SaiTigua encarna la continuidad entre la palabra ancestral y la práctica comunitaria contemporánea. En él se unen la espiritualidad, la memoria y la resistencia frente a las amenazas que han intentado despojar al territorio. La voz de Osman muestra cómo la construcción fue posible gracias al entrelazamiento de sueños, saberes tradicionales, estrategias legales y esfuerzos colectivos, reafirmando que la casa es, ante todo, un espacio abierto para la vida, la autonomía y la dignidad. En este sentido, el mural comunitario que allí se plasma no solo embellece el espacio, sino que se convierte en extensión visual de los cantos

y relatos que lo sostienen, reforzando la idea de que el arte, el territorio y la espiritualidad son caminos inseparables en la recomposición cultural del pueblo Mhuyska.

9.2 El trabajo en Comun-Unidad y el sueño del Chunsua

Comprender la minga como una categoría viva que atraviesa tanto lo material como lo espiritual, y que da sentido a la construcción colectiva del chunSua SaiTigua. Para Yerli, comunera de la comunidad Uquisuanapa *“el trabajo en minga es todo. Es la esencia de nuestra comunidad, porque está compuesta por muchas familias, y cada comunero y comunera tiene un rol vital. Cada quien aporta desde su saber y desde lo que siente, y eso es muy valioso”* (Yerli Huertas, 2025) . Esta afirmación revela la manera en que el trabajo comunitario se fundamenta en un principio de co-labor, donde la acción conjunta no se limita a la distribución de tareas, sino que produce vínculos afectivos, espirituales y políticos que sostienen la vida colectiva.

El paralelismo que Yerli traza entre los estantillos del chunSua y los miembros de la comunidad es particularmente significativo: *“así como el techo del Chunsua se sostiene por estantillos, cada uno con su función y su dirección hacia el centro, así mismo la comunidad se sostiene por cada uno de sus miembros”*. En esta metáfora se hace evidente que la casa de pensamiento no es únicamente un espacio arquitectónico, sino un reflejo de la organización social y espiritual. Cada estantillo, como cada comunero, conecta con el universo y encarna una fuerza que asegura la continuidad de la vida. Este modo de comprender el espacio construye lo que Arturo Escobar (2014) denomina una *“ontología relacional”*, en la que los seres humanos, los elementos de la naturaleza y los objetos materiales coexisten en redes de interdependencia y cuidado.

La minga, como práctica de co-labor, también es un ejercicio de re-existencia. Yerli lo expresa al afirmar que *“cada piedra que se coloca también construye a quien la pone, porque ponemos en ella nuestro saber, nuestra historia, nuestra fuerza”*. Aquí, la construcción del chunSua no es solo levantar muros y techos, sino producir sujetos, linajes y memorias. La acción de trabajar juntos permite resistir las dinámicas coloniales que han fragmentado la vida comunitaria, recuperando la tradición del hacer como forma de transmisión de conocimiento a los hijos e hijas. Como plantea Rivera Cusicanqui (2010), las prácticas colectivas y ancestrales tienen la capacidad de *“descolonizar el ser”* porque restituyen los vínculos con la tierra, con los ancestros y con los otros, articulando resistencia y creación.

Desde este lugar, el relato de Yerli muestra que la minga también es sanación. “Si alguien en la comunidad está mal, todos lo sentimos. Por eso es importante sanar desde lo personal, lo familiar, para que eso se irradie al colectivo”. En esta visión se observa que la minga no es únicamente trabajo físico, sino cuidado integral de la comunidad. Aníbal Quijano (2000) advierte que la colonialidad del poder opera fragmentando los lazos comunitarios y subordinando saberes, cuerpos y territorios. Sin embargo, prácticas como la minga contrarrestan esta dinámica al fortalecer la solidaridad, la reciprocidad y la interdependencia como principios de vida.

A su vez, Yerli señala que este tejido se amplía más allá de la comunidad: “han venido personas que no son Mhuyskas pero sienten el llamado a cuidar el territorio... caminar juntos como humanidad es una misión colectiva”. Este aspecto resuena con lo planteado por Boaventura de Sousa Santos (2010) en torno a la ecología de saberes, donde se reconoce que las luchas no son patrimonio exclusivo de un solo grupo, sino que se configuran en redes de solidaridades múltiples que desafían los modelos hegemónicos. El chunSua, en este sentido, se proyecta como una “antena que irradia” —en palabras de Yerli—, generando transformaciones en quienes participan de su construcción y ampliando el horizonte de la re-existencia territorial hacia lo urbano y lo global.

De esta manera, el trabajo colectivo relatado por Yerli se articula con una pedagogía decolonial que, como afirma Paulo Freire (1970), devuelve la palabra y la acción a los sujetos históricamente silenciados. La comunidad no es objeto pasivo de intervención, sino protagonista de su propio proceso de creación y aprendizaje. Así, la construcción del chunSua SaiTigua se convierte en un acto político y epistémico que desafía la colonialidad del saber y del poder (Mignolo, 2007; Quijano, 2000), al mismo tiempo que reconfigura la relación entre arte, territorio y espiritualidad.

En síntesis, el relato de Yerli muestra que el chunSua no es simplemente un espacio físico, sino la materialización de una apuesta de vida enraizada en el co-labor, la re-existencia y el pensamiento decolonial. Como recuerda Rivera Cusicanqui (2010), “las prácticas comunitarias son las semillas de un mundo otro”. La minga, al entrelazar la espiritualidad, el cuidado del

territorio y la creación colectiva, constituye precisamente ese horizonte: un acto de memoria y resistencia que irradia hacia el presente y el futuro, fortaleciendo la autonomía y la dignidad del pueblo Mhuyska.

9.3 "Piedra por piedra, también me construí": una experiencia desde la minga

La participación de Andrés, un compañero externo a la comunidad revela cómo la noción de común-unidad no se limita a quienes hacen parte de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa, sino que se abre a todo aquel que, desde el corazón y el hacer compartido, se suma al proceso. Él recuerda: *“Nunca imaginé que venir a este territorio y participar en una minga me llevaría a encontrarme conmigo mismo. No conocía este lugar ni a la comunidad, y no tenía una idea clara de lo que venía a hacer. Llegué con una mente abierta, dispuesto a aprender”*(2025).

En un inicio, levantar muros y picar piedra era para él un acto sin mayor sentido. Sin embargo, en el hacer colectivo comprendió que cada acción material estaba profundamente conectada con lo espiritual y con lo interior: *“La construcción del Chunsua no es solo una obra física, es un proceso espiritual, una forma de trabajar el interior. Cada piedra colocada me confronta con mis propios muros internos”*(2025). Su experiencia evidencia cómo el trabajo en minga trasciende lo material y se convierte en una pedagogía viva de la común-unidad, donde el cuidado del territorio se entrelaza con el cuidado de sí mismo.

El aprendizaje de Andrés está atravesado por la lógica del *“siembra, cuida y cosecha”* (2025), principio reiterado por los comuneros y que sintetiza la praxis del territorio. Él mismo señala: *“Aquí entendí de verdad que no solo se siembra la tierra, se siembra el pensamiento, la palabra, el cuidado”*. Esta visión dialoga con lo planteado por Silvia Rivera Cusicanqui (2010), quien afirma que los pueblos generan categorías propias que desbordan los marcos coloniales y construyen horizontes de vida desde el hacer comunitario. La experiencia de Andrés confirma que la minga no es un espacio cerrado, sino una apertura que permite a otros transformarse en el encuentro, asumiendo también una praxis de re-existencia.

Incluso en las dificultades se hizo evidente el sentido pedagógico de la común-unidad. Cuando el muro en el que trabajaba se vino abajo, Andrés reflexionó que lo importante no era el error,

sino la manera de levantarse nuevamente, con más intención y conciencia. Así, la práctica comunitaria se convierte en una metáfora de la vida misma, donde los tropiezos se transforman en oportunidades de recomposición. Este aprendizaje se enlaza con lo que Paulo Freire (1970) planteó sobre la pedagogía de la esperanza: aprender desde la acción y el error compartido, como ejercicio colectivo de crecimiento.

La palabra de los mayores, que Andrés describe como *“una voz que llega directo al corazón”* (2025), refuerza esa dimensión espiritual de la experiencia. Aquí, la común-unidad no es solo un vínculo humano, sino también un entramado con la memoria, el canto, la tierra, el agua y el fuego. En palabras de Arturo Escobar (2014), se trata de una ontología relacional que reconoce a todos los seres como parte de un mismo tejido. Andrés, al integrarse en esta red, también se transforma y se reconoce como parte del proceso: *“Aquí no solo se construye una casa de pensamiento; también se siembra una forma distinta de estar en el mundo. “Piedra por piedra, palabra por palabra, corazón con corazón”* (2025).

De este modo, el testimonio de Andrés refuerza que la común-unidad es una apuesta viva y expansiva. No se trata únicamente de la construcción del Chunsua como espacio material, sino de una praxis de co-labor que articula saberes, espiritualidades y afectos en un horizonte decolonial. En este encuentro, la investigación se vuelve también acto de resistencia y afirmación cultural, donde la experiencia de quienes llegan desde fuera, como Andrés, confirma que el territorio y la minga tienen la fuerza de sembrar semillas que trascienden fronteras comunitarias y se irradian hacia la vida cotidiana de cada participante.

10. CUIDAR COMO RE-EXISTIR: PASO DE UNA COMÚN-UNIDAD VIVA

La propuesta metodológica aquí desarrollada parte de un compromiso profundo con la co-labor como principio ético, político y espiritual. Más que una estrategia investigativa, se trata de un camino compartido que reconoce la palabra y la acción de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa como fuente de conocimiento y como horizonte de transformación. En este sentido, la metodología no se limita a producir información para el ámbito académico, sino que se orienta a fortalecer el tejido comunitario, visibilizar sus apuestas y contribuir a la construcción de futuros más justos, dignos y plurales.

El proceso de co-labor se nutrió de los encuentros, diálogos y prácticas que emergieron en el territorio, donde cada paso fue guiado por la memoria y la espiritualidad que sostienen la vida colectiva. La creación compartida permitió no solo abrir espacios de reflexión, sino también entretejer formas de hacer y pensar que desbordan los marcos convencionales de investigación, situando al cuidado como centro metodológico y político. Así, cuidar se entiende como una práctica de re-existencia: una manera de sostener la vida, recomponer los vínculos y sembrar horizontes colectivos frente a las lógicas de despojo.

10.1 Primer encuentro: La primera pisada en la Suna

Este proceso de co-labor se inicia estableciendo como primer paso metodológico la exploración de nuevos caminos que posibiliten la labranza y sistematización de los saberes propios, entendidos como aportes tanto teóricos como prácticos. Este ejercicio, sin embargo, no estuvo exento de tensiones ni contradicciones.

En el marco de esta investigación, el primer encuentro comunitario tuvo como propósito el abordaje colectivo de los conceptos fundamentales que permitirían articular la intención investigativa. En este diálogo, emergieron categorías como las prácticas de re-existencia, la decolonialidad y la co-labor. Uno de los primeros acuerdos conceptuales consistió en cuestionar el uso del término “defensa del territorio”. Como comunidad, reconocemos que nuestra relación con el territorio no se sitúa exclusivamente en el plano de la defensa, sino, ante todo, en el del cuidado.

Inicialmente, la investigación se orientaba hacia una comprensión de las prácticas de re-existencia y la co-labor como formas de defensa territorial. No obstante, a partir del diálogo comunitario surgió una reflexión crítica: *“hablar de defensa implica necesariamente la existencia de una amenaza, de un agresor, y por tanto, de una respuesta.”* (Diego Amezquita, 2025) Varias compañeras y compañeros insistieron en que “la Madre Tierra se defiende sola” y que más que defenderla, lo que hacemos es cuidarla. Este giro conceptual permitió resignificar la relación entre cuerpo y territorio: cuidar el territorio no es una acción externa o separada de nosotras y nosotros, sino que comienza por el cuidado del propio cuerpo como primer territorio. Desde esta perspectiva, el cuidado se constituye como una práctica vital de re-existencia, y la labranza, como metáfora y acción concreta, se convierte en el hilo conductor de este proceso investigativo.

Otra de las tensiones metodológicas que enfrentamos estuvo relacionada con la mirada hacia lo propio. Esta autorreflexión, que en ocasiones fue percibida como un ejercicio de "*mirarse el ombligo*" (Diego Amezcuita, 2025), despertó cuestionamientos sobre el alcance de la investigación más allá de narrar lo que hacemos como comunidad. No obstante, esta introspección se reveló como una vía legítima y necesaria para reconocer los espacios donde nos sentimos seguros y para identificar las formas en que tejemos comunidad. Estos modos de habitar y hacer, si bien nacen de lo cotidiano, pueden convertirse en ejemplo y fuente de inspiración para otras personas y procesos que, sin pertenecer directamente a nuestra comunidad, se sienten convocadas a caminar junto a nosotras y nosotros.

Lejos de constituirse en un ejercicio complaciente, esta mirada introspectiva nos permitió también visibilizar nuestras contradicciones. Puso en evidencia las tensiones entre lo que decimos hacer y lo que efectivamente realizamos, generando un espacio para la revisión crítica y la identificación de dinámicas coloniales persistentes. De este modo, el proceso investigativo se inscribe en un horizonte que busca desentrañar las lógicas de la modernidad/desarrollo, no desde una exterioridad analítica, sino desde el hacer, el sentir y el pensar comunitario.

A partir de este primer encuentro, profundamente nutritivo y reflexivo, se abrió la posibilidad de avanzar en otros componentes clave del proceso investigativo. Uno de ellos fue la revisión y consulta colectiva de los objetivos y las rutas metodológicas de la investigación, procurando que estos se mantuvieran en coherencia con las dinámicas, los tiempos y las formas propias de la comunidad. De igual manera, se reafirmó el compromiso con una práctica metodológica sustentada en la consulta permanente de los hallazgos emergentes, guiada por un principio ético de co-autoría. Esta elección metodológica surgió, en parte, como respuesta a una tensión evidenciada en este primer momento del proceso: la percepción del investigador como una figura directiva, con autoridad para tomar decisiones unilaterales sobre la comunidad, o como un "artista" que debe indicar qué hacer y cómo hacerlo. Esta visión, que reproduce jerarquías coloniales en la producción del conocimiento, hizo visible la necesidad de descentrar el lugar del investigador y abrir el camino hacia una práctica investigativa más horizontal y corresponsable, pues si bien eso fue un aprendizaje que se fue abarcando en el camino porque en los encuentros posteriores fue importante para cambiar esta percepción. Por ello, más allá de garantizar la participación activa de todas y todos, esta decisión buscó reconocer y valorar la agencia epistémica de la comunidad como sujeto colectivo de conocimiento, con voz propia, con saberes situados y con capacidad para orientar el rumbo de la investigación. En

consecuencia, el proceso metodológico se configuró como una co-labor viva: un entramado dialógico y relacional donde los saberes, las experiencias y los afectos compartidos guiaron cada paso desde la escucha activa, la reciprocidad y la reflexión crítica constante.

Este primer encuentro concluyó con un ejercicio simbólico y afectivo: se invitó a las y los participantes a plasmar en pequeños papeles (post-it) sus pensamientos y sentires frente a esta experiencia inicial de trabajo colectivo. Las palabras que emergieron —como “Renacer el sentido cultural”, “Rescate, identidad, comunidad” y “Fortalecer el interior de la comunidad Mhuyska desde el diálogo para la transformación social”— no solo dieron cierre al encuentro, sino que comenzaron a trazar el horizonte simbólico y político de esta investigación. Estas expresiones, cargadas de sentido y memoria, abrieron el camino para comprender que la labranza que emprendemos en esta apuesta investigativa en co-labor es también una siembra de sentido, una forma de re-existir y de construir comunidad desde el hacer compartido.



Figura 1. Primer encuentro comunitario en la Suna, donde comuneros y comuneras dialogan en torno a las categorías de re-existencia, decolonialidad y co-labor, 2024. foto tomada por Osman Díaz, 2024



Figura 2. Espacio de palabra colectiva durante el primer encuentro, en el que se cuestionó la noción de “defensa del territorio” y se acordó situar el cuidado como principio central. foto tomada por Julián Hernández, 2024



Figura 3. Detalle del círculo de palabra y reflexión colectiva, donde la comunidad Mhuyska Uquisuanapa aportó pa la construcción conceptual del proceso investigativo. Fotografía de Julian Hernandez, 2024.

10.2 Segundo encuentro: reflexiones en torno al concepto de comunidad

Durante el segundo encuentro del proceso investigativo, la comunidad manifestó la necesidad de profundizar en el significado y sentido del concepto de “comunidad”. Surgieron preguntas fundamentales que guiaron la reflexión colectiva: ¿cómo hacer comunidad?, ¿para qué hacemos comunidad?, ¿por qué consideramos importante caminar en comunidad? Estas inquietudes dieron lugar a la planificación de una jornada en territorio, específicamente en la vereda de Cáqueza, con el propósito de generar un espacio de diálogo que nos permitiera compartir la palabra en torno a dichas preguntas.

La comunidad expresó con claridad que, si bien constantemente se alude al concepto de comunidad —“de para arriba y de para abajo” como se mencionó en la conversación—, muchas veces no se tiene claridad sobre su construcción práctica ni sobre los sentidos que orientan dicha construcción. Por esta razón, se consideró fundamental abrir un espacio que posibilita una reflexión más profunda y situada sobre lo que entendemos, sentimos y vivimos como comunidad.

El encuentro tuvo lugar en la casa Ñeta Wé⁶, ubicada a pocos metros del Chunsua (casa de pensamiento), y contó con la participación de tres núcleos familiares: la familia Moreno Caranguay, la familia Díaz Barrera y la familia Hernández Perdomo. Osman Díaz abrió la conversación con una intervención de carácter ritual y simbólico, agradeciendo a los mayores, mayores, custodios y custodias del territorio, así como a los espíritus y plantas sagradas. En un gesto de armonización colectiva, se compartieron el *ayu*⁷ y el *ambil*⁸, como elementos que permiten la conexión espiritual y el enraizamiento en la palabra. Este acto marcó el inicio de un diálogo profundo, desde el sentir y el pensamiento, que buscó colectivizar la comprensión de lo que significa habitar y construir comunidad desde una perspectiva ancestral, territorial y viva.



Figura 4, Canto en armonización para círculo de palabra. Foto tomada por Catalina Caranguay, 2024.

Para facilitar este ejercicio introspectivo y colectivo, se propuso comenzar el diálogo eligiendo una canción que, desde la emoción y el recuerdo, ayudará a abrir la palabra. La primera intervención partió de la canción “**Vida**” de Rubén Blades. Jhon Moreno la compartió y explicó

⁶ Ñeta Wé es casa del vientre, allí se gesta la vida, los procesos y propósito de cuidado del territorio es una casa del encuentro, de la educación propia y del compartir.

⁷ El ayu es una planta sagrada que fortalece la palabra, el pensamiento y la conexión espiritual con el territorio. Su uso ceremonial, especialmente en el mambeo, posibilita el diálogo profundo, el tejido comunitario y el equilibrio entre cuerpo, mente y corazón. Más que una planta, la coca es una abuela sabia que acompaña los procesos de cuidado, memoria y re-existencia desde tiempos ancestrales.

⁸ El Ambil es una sustancia pastosa o líquida, aplicada sublingualmente, que se usa para conectar el pensamiento, limpiar la palabra y guiar procesos espirituales y comunitarios. Ambas medicinas son consideradas sagradas y fundamentales en el tejido de la vida, la memoria y el cuidado territorial en distintas comunidades del Aby Yala.

que eligió esta canción porque evoca elementos profundamente ligados a la experiencia comunitaria: el tránsito por la vida, los vínculos que se tejen más allá de la familia de sangre, y la esperanza de construir territorios donde el amor y la tranquilidad prevalezcan. La canción fue leída como una invitación a soñar con otros mundos posibles, donde el vivir en comunidad se fundamenta en el cuidado, el respeto y la dignidad mutua.



Figura 5, Entre risas Osman Diaz y Yerli Barrera comparten en círculo de palabra, foto tomada 2024

Desde esta perspectiva, se afirmó que la comunidad es ese *andar con una mano amiga*, con una palabra sabia, con la posibilidad de errar y también de aprender. Es un espacio de reflexión constante, donde el tiempo, el contexto y la relación con los demás configuran su existencia. Se enfatizó que todo tiene su momento y su ritmo, y que comunidad también es saber habitar esos ritmos colectivos.

Una de las participantes señaló que la canción compartida la había conmovido, ya que retrata una visión del mundo soñada y utópica, pero que encuentra sentido en los actos cotidianos, en las formas concretas de vivir y construir comunidad. Se mencionó, por ejemplo, el proyecto de *Sunapa ie iaska*⁹, presentado el día anterior, como una experiencia transformadora que resignifica la partería tradicional y ancestral dentro de los contextos actuales. A diferencia de los modelos institucionalizados de salud, este proyecto retoma prácticas ancestrales, adaptándolas a realidades contemporáneas sin perder su sentido espiritual y comunitario. Para ella, este tipo de acciones representan una revolución viva y coherente, una revolución

⁹ proyecto de la comunidad Uquisuanapa que abordó la riqueza de la partería en Sumapaz, el cual se recogió en un documental.

caminada —no sólo hablada— que encarna en lo cotidiano la posibilidad de transformar desde lo propio.



Figura 6. Diálogo en la ñeta We (casa del vientre), foto tomada por Julian Hernandez, 2024

En el desarrollo del encuentro emergieron en el plano del sentir, la memoria y la construcción afectiva de lo comunitario. Una de las voces que emergió con fuerza fue la de una compañera Jasblaidy Perdomo que, desde su experiencia vital, compartió una perspectiva profunda sobre el valor del campo, la medicina ancestral y la memoria familiar como fuentes de sentido en la vida colectiva. Sus palabras no solo expresan un anhelo de reconexión con los saberes de los mayores y las mayores, sino también una crítica sensible a los procesos de olvido y reemplazo de los saberes tradicionales por lógicas externas a la comunidad

“Pero yo amo mucho el campo, me encanta el campo, porque es ahí donde nos reunimos. Donde estamos nosotros, donde compartimos, donde nos vemos. Cuando vengo acá al Chunsua, es una memoria que fuimos y compartimos, en el río. Y nos olvidamos de nosotros, de los demás, ¿sí? Y nos volvemos a acordar cuando venimos otra vez acá, compartimos, damos la palabra. Y eso para mí tiene mucho valor. Y hay muchas historias que mi mamá me cuenta, como qué lindo no poder vivir en esa época de ellos, y poder tener todo ese conocimiento y todo lo que es de vivir y sentir de ellos. Hoy en día. Por eso decía yo que me gustaría abarcar las plantas medicinales, porque en ese tiempo se utilizaban mucho. Y ya hoy día, pues en muchas partes, en muchas familias como que se ha perdido, como la tradición. Eso también es doloroso, porque pues igual los estamos

reemplazando por una pastilla, por un jarabe, que ni siquiera sabemos si de verdad hacen una función en nuestro cuerpo. Y sabiendo que nuestra propia medicina natural la tenemos y no la usamos.”(Jasbleidy Perdomo, 2024)

Este relato pone en evidencia no solo el valor espiritual y cultural del territorio, sino también la importancia de recuperar las prácticas medicinales tradicionales como parte del cuidado colectivo, el arraigo identitario y la soberanía ancestral sobre el cuerpo y la salud. Así comenzaron una serie de reflexiones que permiten comprender la comunidad no sólo como un espacio de encuentro físico, sino como una vivencia espiritual, política y afectiva. En palabras de Yerli Barrera, una de las participantes del encuentro, se trata de una construcción que reconoce la diferencia y la pluralidad como base del tejido común:

“Podemos estar en comunidad, pero eso no significa que seamos iguales, sino que, muy por el contrario, [...] el conjunto es la suma de muchas unidades. Entonces, eso nos hace no solo ser diversos, sino que a través de nuestras virtudes, todos aportemos. Y creo que eso me parece muy bonito” (Yerli Barrera, comunicación personal, 2024).

Este reconocimiento de la diferencia no se vive como un obstáculo, sino como una posibilidad de transformación. La comunidad es entendida como un proceso que articula la individualidad y la colectividad, donde cada quien aporta desde su camino, su palabra y su medicina. En ese sentido, Osman Diaz enfatiza que la comunidad no es un estado estático, sino un devenir compartido: “Cuando nos transformamos, nos transformamos también en comunidad, pero también en unidad” (comunicación personal, 2024).

Esta visión se profundiza al situar la comunidad como una forma de resistencia y de continuidad de las luchas históricas, especialmente aquellas protagonizadas por los abuelos y abuelas. Como señala:

“El fin de la comunidad va un poquito más trascendental [...]. Es poder consolidar muchas luchas y resistencias. Y resistencias que nuestros abuelos y nuestras abuelas han tenido por años, y que nosotros tenemos el legado de esas luchas. [...] El honrar de eso es también un nacimiento, una semilla que uno le impulsa a los hijos, para las luchas que se vengan y que ellos también comienzan a conformar” (Osman Diaz, comunicación personal, 2024).

En este proceso, la espiritualidad, el uso de las plantas medicinales y la palabra son elementos fundamentales para la sanación personal y colectiva. Frente a la saturación que produce la ciudad y la vida moderna, la comunidad se presenta como un espacio de armonización con el entorno y con otros seres:

“Yo he entendido que la comunidad también es el simple hecho de uno poder comenzar a armonizarse con nuestro entorno. Entonces, de poder entender que con las plantas uno puede ser mejor persona, y poder compartir medicina con el otro y la otra me permite ser mejor persona” (Catalina Caranguay, comunicación personal, 2024).



Figura 7. catalina Caranguay compartiendo su palabra, foto tomada por Julian Hernandez, 2024

Finalmente, Jhon Moreno sintetiza la experiencia del encuentro con una afirmación que da cuenta del sentido profundo de la vida en común: “Aquí estamos entre todos y todas, coincidiendo la existencia colectivamente. Y pues para eso estamos. Y para eso construimos esto” (comunicación personal, 2025).

De esta manera, el encuentro permitió reconocer la comunidad como un entramado dinámico de afectos, memorias, luchas y aprendizajes compartidos. La comunidad no solo se nombra, se habita; no solo se teoriza, se camina. Y en esa caminata, la palabra, la música y la escucha atenta se constituyeron como herramientas vivas para nombrarla, sentirla y seguirla construyendo colectivamente.

10.3 Tercer encuentro: comenzamos nuestra construcción de muro en piedra.

Este encuentro surge a partir de una conversación con el Abuelo Gualcala, quien nos compartió la importancia de que el proceso investigativo se desarrollará en el Chunsua. Hasta ese momento, no teníamos claridad sobre el lugar específico en el que se llevaría a cabo nuestro ejercicio de co-labor a través de un mural. Fue gracias a su orientación que comprendimos que el Chunsua—espacio que condensa y materializa muchos de los conceptos que hemos venido abordando—era el lugar idóneo para realizar esta acción colectiva.

El Chunsua, que lleva seis años en permanente construcción a través de mingas, representa un ejercicio vivo de trabajo comunitario, de construcción en común-unidad. En este sentido, el mural se proyecta no sólo como un medio artístico, sino como una herramienta de pedagogía y memoria al servicio del proceso comunitario.

El Abuelo también nos expresó que sería significativo representar gráficamente la Ley de Origen, ya que este acto visual permitiría fortalecer los círculos de palabra en torno a ella, facilitando una comprensión más dinámica de los procesos de recomposición cultural. Esta propuesta adquiere una especial relevancia frente al impacto que ha tenido el modelo de “desarrollo” —marcado por el colonialismo— en las comunidades originarias.



Figura 8. Siu, niña de la comunidad nutriendo el muro poniendo una piedra para el chunsua, foto tomada por Yerli Barrera, 2025

Pintar la Ley de Origen no solo clarifica el camino espiritual y organizativo de la comunidad, sino que también se constituye en una forma de sanación colectiva.

Desde esta perspectiva, el mural se plantea como una expresión concreta de re-existencia, un posicionamiento simbólico y político que evidencia cómo las prácticas artísticas y comunitarias pueden convertirse en una estrategia del cuidado del territorio ancestral de los Caquezas, en el Sumapaz.

Con esta claridad conceptual y espiritual, llevamos a cabo un tercer encuentro comunitario, en el que se integraron de manera simbólica y práctica los elementos materiales del territorio. Utilizamos las piedras extraídas durante la apertura del camino de acceso al Chunsua para construir una parte del muro de la casa de pensamiento. Este acto no solo tuvo una función estructural, sino también una profunda carga simbólica: transformar los residuos de la intervención en el territorio en base para levantar colectivamente un espacio de pensamiento y espiritualidad.

Durante esta jornada, el compañero Fredy Pedroza —ingeniero civil y miembro activo del proceso— compartió generosamente sus conocimientos técnicos con la comunidad. Nos explicó que, al mezclar material mixto con cemento, se puede lograr una mayor adherencia y solidez al ensamblar las piedras. Propuso seleccionar cuidadosamente cada piedra según su forma y dimensión, para asegurar su adecuado encaje y cohesión en el muro. Esta metodología, que conjuga técnica, observación y sensibilidad, nos permitió levantar —piedra sobre piedra— una estructura sólida, tanto en lo físico como en lo colectivo.

Gracias a este esfuerzo conjunto, en este primer ejercicio de construcción comunitaria logramos edificar los dos primeros muros del Chunsua, reafirmando así que la labor manual, acompañada

por una palabra espiritual como la metodología de la comunidad plantea, también es una vía de expresión del pensamiento comunitario y del cuidado territorial.



Figura 9. foto al final de la jornada de minga construyendo nuestros primeros muros en piedra. Asistieron 4 familias, foto tomada por Julian Hernandez, 2025.

10.4 Cuarto encuentro: Avanzamos en Común-Unidad

El cuarto encuentro de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa estuvo marcado por la presencia de tres familias que, con esfuerzo, paciencia y alegría, se reunieron para continuar la construcción del chunSua SaiTigua. En esta jornada, el trabajo colectivo se centró en levantar las paredes de piedra, una tarea que exigió fuerza física, coordinación y, sobre todo, el espíritu de unidad que caracteriza las mingas comunitarias.

Desde temprano, las familias se dispusieron a cargar, organizar y colocar las piedras que darían forma a los muros de la casa de pensamiento. Cada piedra, antes de ser ubicada, era observada y acomodada con cuidado, como si dialoga con el resto de la estructura. Este acto de levantar muros no se entendía como un simple ejercicio de construcción, sino como un gesto de memoria y continuidad: así como las abuelas y abuelos edificaron sus casas con barro, madera y piedra, ahora la comunidad repetía y resignificaba ese legado en el presente.



Figura 10 Foto despues de circulo de palabra, luego de terminar una jornada más de minga para construir el muro del chunsua. asistieron 3 familias, foto tomada por Yerli Barrera, 2025

La participación de las familias fue esencial. Mientras algunos tallaban y ubicaban las piedras, otros se encargaban de sostener el ánimo a través de la palabra, el acompañamiento y el compartir de los alimentos. Niños y niñas también se hicieron presentes, aprendiendo desde la práctica que la casa que se levantaba era de todos y para todos. Este encuentro mostró, una vez más, que la minga no solo construye estructuras físicas, sino que fortalece los lazos familiares y comunitarios, transmitiendo valores de solidaridad y cuidado a las nuevas generaciones.

Figura 11. Trabajo en minga en la huerta ubicada al lado del chunsua, para la alimentación, foto tomada por Julian Hernandez, 2025.

El avance en la construcción de las paredes fue leído como un símbolo del propio crecimiento de la comunidad. Así como las piedras iban encontrando su lugar unas junto a otras, también los comuneros y comuneras reafirmaban su lugar en el tejido colectivo. Cada gesto, cada esfuerzo, cada palabra compartida, se convirtió en parte del muro espiritual que sostiene la vida comunitaria.

Al finalizar la jornada, aunque el cansancio era evidente, lo que predominaba era una sensación de satisfacción y gratitud. El chunSua iba tomando forma no solo en su dimensión material, sino en el corazón de quienes participaron. El cuarto encuentro fue así un recordatorio de que la construcción del pensamiento y la espiritualidad va de la mano con la construcción del

territorio, y que en cada piedra colocada se siembra también un compromiso con la memoria, la vida y el futuro de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa.

10.5. El quinto encuentro: bordar la memoria del chunSua

El quinto encuentro de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa se desarrolló en torno a una práctica distinta a las anteriores jornadas de minga física: el bordado de fotografías que



documentaban el proceso de construcción del chunSua SaiTigua. Esta actividad, realizada de manera colectiva por varias familias, se constituyó en un ejercicio de memoria viva, donde las imágenes dejaron de ser simples registros para transformarse en soportes de resignificación comunitaria.

Figura 12. bordado de una fotografía trabajada por Osman Díaz, foto tomada por Julián Hernández, 2025.

El acto de bordar sobre las fotografías implicó, al mismo tiempo, una operación estética, espiritual y política. Cada puntada era comprendida como una manera de activar la memoria y de prolongar la palabra, en consonancia con lo planteado por Silvia Rivera Cusicanqui (2010), quien señala que las prácticas comunitarias no solo registran la historia, sino que la producen y reescriben desde el hacer colectivo. En este sentido, el bordado se convirtió en un acto de re-existencia, en la medida en que permite sostener y proyectar las narrativas propias frente a la colonialidad de la memoria y el olvido impuesto (Quijano, 2000; Mignolo, 2007).

Mientras las manos tejían hilos de colores sobre las imágenes, las voces compartían reflexiones sobre el camino recorrido. Osman, mayor de la comunidad, recordó: “Despertar las culturas originarias es volver a comunicarnos con el territorio. No se trata de apropiarnos de la tierra, sino de entender que somos parte de ella”. Sus palabras resuenan con las propuestas de Arturo Escobar (2014), quien plantea que las ontologías relacionales invitan a reconocer la interdependencia entre lo humano, lo no humano y lo espiritual. Así, el bordado no fue solo una técnica, sino un acto de comun-unidad: cada hilo unió personas, memorias y territorios en un mismo tejido.



Figura 13. bordado trabajado por Julian Hernandez, fotografía tomada por Yerli Barrera, 2025.

El carácter pedagógico de la práctica también fue evidente. Niños y niñas participaron eligiendo colores, trazando símbolos y preguntando por los significados, lo que encarna la pedagogía freireana (Freire, 1970), donde el aprendizaje surge del hacer colectivo y del diálogo intergeneracional. Este ejercicio permitió, además, que la comunidad resignificara la transmisión de saberes como un acto de vida y continuidad, reafirmando que “la palabra y el conocimiento pertenecen a todos” (Fals Borda, 1987).

De este modo, el bordado de fotografías se consolidó como una forma de ecología de saberes (De Sousa Santos, 2010), pues permitió integrar memorias locales, experiencias espirituales y prácticas artísticas en un mismo gesto colectivo. La memoria no quedó atrapada en una imagen fija, sino que fue intervenida, enriquecida y proyectada hacia el futuro. Como concluyó Osman



al final de la jornada: “Cuando uno camina con conciencia, con claridad, las cosas se hacen para siempre. Y eso es lo que hemos sembrado aquí”. Figura 14. Fotografía trabajada en bordado por Yira Díaz, foto tomada por Julián Hernández, 2025.

El quinto encuentro mostró que la construcción del chunSua no se limita a lo material, sino que se expande hacia el plano simbólico y pedagógico. Al bordar las fotografías, la comunidad reafirmó que su historia no es objeto de contemplación, sino un proceso vivo en permanente recomposición. El chunSua, entonces, se entiende no solo como una casa de pensamiento, sino como un tejido de memorias, símbolos y aprendizajes que materializan la apuesta de comunidad y la praxis decolonial de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa.

10.6 El sexto encuentro: levantar el muro para sembrar el mural

El sexto encuentro de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa estuvo dedicado a continuar con la construcción de las paredes del chunSua SaiTigua, en esta ocasión colocando la esterilla que serviría como base y sostén del muro. La jornada estuvo marcada por una reflexión profunda: no puede haber mural sin muro. Esta afirmación, nacida del diálogo comunitario, permitió comprender que el mural, como expresión artística y política, necesita primero del soporte físico y espiritual que lo sostenga. De la misma manera, la vida comunitaria requiere cimentar sus bases antes de proyectar sus horizontes.

Mientras se acomodaban las esterillas, se discutía cómo este acto material simbolizaba la importancia de construir primero el fundamento colectivo para luego sembrar las expresiones estéticas. El muro no era solo una estructura física, sino la metáfora de la común-unidad: aquello que se levanta piedra por piedra, acción por acción, hasta poder sostener lo que vendrá después. En palabras de Andrés, compañero externo a la comunidad que participó en el proceso: “La construcción del Chunsua no es solo una obra física, es un proceso espiritual, una forma de trabajar el interior. Cada piedra colocada me confronta con mis propios muros internos. Entendí que el esfuerzo físico también estaba ordenando algo dentro de mí”.

Este testimonio ilustra cómo la construcción del muro se convierte también en un ejercicio de autoconstrucción. Tal como señala Fals Borda (1987), en los procesos de co-labor los sujetos no solo producen conocimiento colectivo, sino que se transforman en la acción misma. Andrés comprendió que levantar un muro es también levantar-se, que cada caída y reconstrucción, como sucedió en jornadas anteriores, refleja el modo en que la comunidad y cada persona aprenden de los tropiezos y se fortalecen en la recomposición.

La esterilla, como material flexible que sostiene y ordena, encarna también la lógica de la re-existencia (Rivera Cusicanqui, 2010): no se trata de replicar formas rígidas heredadas, sino de crear soluciones situadas, que dialogan con lo ancestral y lo contemporáneo. Así, el muro se entiende como una práctica de resistencia y cuidado, que protege al chunSua de la intemperie pero también resguarda las memorias y los símbolos que luego se pintarán sobre él.



Figura 15. colocando la guadua para el mural del chunsua, foto tomada por Julián Hernández, 2025.

En esta jornada, la comunidad reconoció que el mural que se proyecta no puede verse como un adorno final, sino como la continuación de un proceso de siembra que inicia desde los cimientos. Sin muro no hay mural, y sin común-unidad no hay arte comunitario. La pared de esterilla, entonces, no es solo un soporte técnico, sino un recordatorio de que toda creación requiere de bases sólidas en el territorio, en la memoria y en la vida compartida.

Como plantea Paulo Freire (1970), no es posible construir aprendizajes significativos sin partir de la realidad concreta de los sujetos, de sus condiciones históricas y de los cimientos que sostienen su existencia. El muro de esterilla, en este sentido, se convierte en una metáfora pedagógica: es el soporte que posibilita el mural, así como la praxis colectiva posibilita el conocimiento. El mural que vendrá no será simplemente una obra artística, sino la expresión visible de un proceso educativo donde la comunidad aprendió haciendo, reflexionando y transformándose en conjunto.

El sexto encuentro, por tanto, no solo avanzó en la construcción material del chunSua, sino que reafirmó la metodología viva de la co-labor. La esterilla se convirtió en un símbolo de sostén y de tejido, recordando que lo que permite que exista un mural no es la individualidad del artista, sino el muro levantado en comunidad, piedra sobre piedra, mano junto a mano.



Figura 16. fotografía después de labranza en minga donde asistieron 5 familias para seguir contribuyendo a las paredes del chunsua, foto tomada por Julián Hernández, 2025

10.7 El séptimo encuentro: despertar la ancestralidad en el chunSua

El séptimo encuentro de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa estuvo dedicado a reflexionar sobre el sentido profundo del chunSua SaiTigua, no solo como una construcción material, sino como un lugar espiritual y político de reencuentro con la ancestralidad. En este espacio se compartió el testimonio de Diego Amézquita, quien señaló:

“La construcción de un Chunsua, la casa espiritual del territorio, representa el lugar de encuentro comunitario, una cuenta infinita de crecimiento para todo lo que nos rodea y para todo lo que hemos vivido. La importancia de tener un espacio así en los territorios es despertar la ancestralidad, el despertar de nuestros abuelos y abuelas, en donde, a partir de la compañía del abuelo fuego, la fuerza viva de las plantas medicinales y de cada comunero y comunera, construimos y entretejemos ese rescate de la cultura. El chunSua nos permite cuidar el territorio porque cada vez que lo calentamos estamos trayendo y despertando esos espíritus tutelares en los cuales se encuentra la garantía de la vida”. (Diego Amezquita, 2025)

La reflexión colectiva giró en torno a cómo el chunSua se convierte en un espacio donde se reactiva la memoria espiritual del territorio, al mismo tiempo que se afirma la continuidad de la vida. Cada encuentro no es únicamente una reunión social, sino un acto ritual donde, como explica Diego, se limpian, se despiertan y se reactivan los espíritus tutelares que sostienen el equilibrio. En este sentido, la construcción del chunSua es inseparable de la construcción de la comunidad, pues ambos procesos implican la recomposición de la memoria, el cuidado del territorio y la transmisión de los saberes ancestrales.

Desde una perspectiva teórica, esta experiencia se conecta con lo planteado por Catherine Walsh (2009), quien propone pensar las pedagogías decoloniales como espacios de creación de mundos, donde el aprendizaje se da en la práctica ritual, en la colectividad y en el cuidado mutuo. El chunSua, en tanto casa espiritual, no es un lugar de contemplación pasiva, sino un escenario pedagógico en el que los comuneros y comuneras aprenden a vivir de otra manera, en diálogo con la naturaleza y con la memoria de sus ancestros.

Asimismo, el testimonio de Diego permite vincular esta práctica con lo señalado por Eduardo Gudynas (2011) sobre el Buen Vivir como horizonte civilizatorio alternativo. El cuidado del territorio, la reactivación de los espíritus y la ritualidad que sostiene la vida son expresiones de una ética que trasciende la lógica utilitaria moderna, y que ubica el bienestar colectivo en relación con el agua, las plantas, los fuegos y los abuelos espirituales. La noción de Buen Vivir ilumina cómo el chunSua se convierte en un nodo que articula dimensiones materiales, espirituales y comunitarias en un mismo proceso de vida.

Por otra parte, el acto de “calentar” el espacio, como lo menciona Diego, puede ser leído a la luz de Marisol de la Cadena (2015) y su planteamiento sobre lo “indígena cosmopolítico”. Para de la Cadena, los rituales que involucran entidades no humanas montañas, ríos, fuegos, plantas cuestionan la ontología moderna que separa naturaleza y cultura, mostrando que las prácticas indígenas son, al mismo tiempo, espirituales y políticas. En el caso del chunSua, cada fogón encendido, cada planta que acompaña la minga, cada espíritu despertado, constituye también un acto de gobernanza territorial, donde se actualizan las relaciones con aquello que sostiene la vida.

El séptimo encuentro, entonces, no se limitó a un avance en la construcción física del chunSua, sino que reafirmó su carácter como espacio de memoria y cuidado. A través de la palabra de Diego y de la experiencia compartida, la comunidad reconoció que la verdadera fuerza del chunSua radica en que allí reposan las memorias ocultas del territorio, listas para ser despertadas en la medida en que se mantenga vivo el fuego, la minga y el cuidado colectivo.

En este encuentro no nos permitimos registrar fotografías ya que fue en el marco de una ceremonia medicinal y por respeto no se realizó registro fotográfico.

En síntesis, el chunSua se reafirmó como un lugar de re-existencia en el que se entrelazan lo espiritual, lo político y lo pedagógico. Siguiendo a Walsh (2009), Gudynas (2011) y de la Cadena (2015), este espacio puede ser entendido como un laboratorio de mundos, donde se siembran alternativas de vida frente a la colonialidad. La palabra de Diego lo expresa con claridad: al despertar a los abuelos y abuelas, al reactivar los espíritus tutelares, el chunSua devuelve al territorio la memoria y la posibilidad de recrear la vida desde el cuidado.

10.8 El Octavo encuentro: Tejer el Boceto del Mural y la Palabra de la Ley de Origen

El octavo encuentro de nuestro proceso de investigación-creación se realizó en la casa de la familia de José y Jenny, un espacio cálido y familiar que se convirtió, por un día, en una

pequeña escuela de pensamiento. Hasta allí llegaron seis familias de la comunidad, convocadas por la intención de dar el siguiente paso en la construcción espiritual y estética del mural que nacerá en el Chunsua SaiTigua. Este encuentro estuvo dedicado a la creación del *boceto*, esa primera siembra visual —en tela— que guía el camino del mural y armoniza la intención colectiva antes de llevarla al muro.



Figura 17. Pintada en comunidad de tela para plasmar los sentires que nacen de la palabreada, foto tomada por Osman Díaz, 2025.

Desde el inicio, la reunión tuvo el carácter íntimo y profundo de quienes se encuentran para recordar. La tela extendida sobre la mesa se volvió un territorio simbólico, una superficie donde cada familia podía poner color, trazo y pensamiento. Pero antes de pintar, como es costumbre en nuestro caminar, nos sentamos a conversar: ¿qué es la ley de origen para cada uno y cada una?, ¿cómo la sentimos?, ¿cómo se manifiesta en nuestro día a día, en nuestro linaje, en nuestra relación con el territorio?

La palabra fue fluyendo de manera circular. Algunas personas compartieron que la ley de origen es la memoria que nos sostiene, la que nos recuerda de dónde venimos y hacia dónde

caminamos. Otros hablaron de ella como el orden espiritual que guía los actos cotidianos: sembrar, cantar, sanar, respetar la vida. También surgieron relatos sobre el cuidado de la familia, la relación con las plantas, el significado del agua y del sol en la vida de la comunidad. El encuentro se volvió una conversación intergeneracional: niñas, niños, madres, padres y mayores expresando, desde su propia experiencia, el sentido de lo sagrado en lo cotidiano.

Solo después de esa palabra colectiva comenzamos a pintar el boceto. Cada familia aportó un fragmento, un color, una forma. Aunque las manos eran distintas, el trazo se fue hilando como si respondiera a un mismo pulso: el pulso del territorio. Sobre la tela fueron apareciendo símbolos que más tarde estarán en el mural —figuras del origen, semillas, astros, formas naturales— pero aún sin la precisión de un diseño acabado. Este primer ejercicio buscaba algo distinto: sembrar intención, dejar que la tela recogiera el pensamiento profundo de la comunidad antes de fijarlo en la pared del Chunsua.



Figura 18. Detalle de algunos elementos plasmados en la tela, foto tomada por Yerli Barrera, 2025.

Mientras pintábamos, la conversación sobre la ley de origen continuaba. No había división entre palabra y trazo; todo se mezclaba como parte de un mismo acto creativo. Pintar se convirtió en una forma de sentir lo que estábamos diciendo. La tela se volvió un espacio de escucha: recogía silencios, reflexiones, intuiciones. El boceto quedó impregnado de esa fuerza colectiva.

Este octavo encuentro no produjo todavía un mural visible en el territorio, pero sí un avance esencial: sembramos el fundamento espiritual del diseño. Comprendimos que antes de pintar la casa, era necesario afinar la memoria; antes de proyectar el color sobre la piedra, había que ordenar el pensamiento y la intención; antes de crear una imagen comunitaria, era necesario recordar que somos una comunidad que crea.



Figura 19. Detalle de algunos elementos plasmados en la tela, foto tomada por Yerli Barrera, 2025.

Así, en la casa de José y Jenny, entre palabra, pintura y familiaridad, se tejió el boceto que hoy guía el mural del Chunsua SaiTigua. Fue un encuentro de raíz, un momento para recordar que la ley de origen no se aprende: se vive, se siente, se comparte y se pinta en común-unidad.

10.9 Noveno encuentro: la última piel de Saitigua, la pintura.

El noveno encuentro de nuestro proceso de investigación-creación fue un momento especialmente significativo: la primera jornada de pintura del mural en común-unidad, un trabajo que convocó la palabra, la memoria y la fuerza de cinco familias de la comunidad Mhuyska Uquisuanapa. Este encuentro no fue solo una actividad artística; fue un acto espiritual y político, un paso más en el despertar del Chunsua SaiTigua como corazón vivo de nuestra ley de origen.

Antes de tomar los pinceles, realizamos una sentada comunitaria. Allí, alrededor del fuego y la palabra, conversamos sobre la importancia de este mural para la casa y para el territorio. Los mayores recordaron que pintar no es simplemente colorear un muro: es sembrar memoria, es fijar en la piedra la enseñanza de nuestros abuelos y abuelas, es dejar que la ley de origen vuelva a hablar. Se compartió que el mural narrará visualmente los principios que sostienen la cosmovivencia Mhuyska: la noche primordial, la semilla como origen de todo crecimiento, el tijiki —la flor del borrachero— como puente entre mundos, el vuelo de los cóndores que custodian los rumbos, y el sol como orden y renacimiento.



Figura 20. Imagen de la primera jornada de pinta del mural, foto tomada por Yerli Barrera, 2025.

Esa palabra inicial permitió alinear nuestras intenciones. Pintar en común-unidad es también una forma de armonizar la energía del territorio, de conectar el pensamiento con la acción. Desde allí comenzamos la minga: niñas, niños, jóvenes, madres, padres y mayores aportaron su mano, su pulso y su sentir. En esta primera jornada logramos sembrar la mitad del mural del Chunsua, dejando en el muro no solo figuras y colores, sino una vibración colectiva.

La noche fue la primera en aparecer sobre el muro. Con trazos amplios y profundos, fuimos dando forma al manto oscuro que representa el origen, el vientre donde todo se gesta. Después pintamos la semilla, símbolo de vida nueva, de proceso, de continuidad. Cada familia aportó un color, una línea, un gesto, como si esa semilla reuniera las historias y los linajes de todos.

Luego apareció el tijiki, la flor del borrachero, planta de los sueños y de la visión. Su presencia en el mural honra su papel como guía espiritual en la tradición Mhuyska, recordando que la casa de pensamiento también es un lugar para la claridad, la introspección y el consejo.



Figura 21. Foto de niño con una semilla y espiral, el origen, foto tomada por Yerli Barrera, 2025.

Finalmente, pintamos cuatro cóndores, guardianes de los rumbos, mensajeros entre lo terrenal y lo sagrado. Su vuelo quedó representado sobre el muro como un abrazo al Chunsua y a quienes lo habitan. Cerramos la jornada con el sol, padre y maestro, iluminando el proceso y marcando el camino hacia las siguientes fases del mural.

Así, entre palabra, color y minga, el mural comenzó a nacer. La mitad quedó sembrada, pero lo más importante ya estaba ahí: el pensamiento colectivo, la energía de las familias, la memoria que vuelve a hablar y la reafirmación de que nuestra ley de origen no solo se cuenta, sino que se pinta y se vive.



Figura 22. imagen de cuatro condores, foto tomada por, Yerli Barrera, 2025.

10.10 Décimo encuentro: Saitigua.

El décimo encuentro marcó un momento profundo dentro del proceso de investigación-creación: la finalización del mural del Chunsua SaiTigua. Después de varios meses de caminar la palabra, de pintar el boceto colectivo y de sembrar la primera mitad del mural en la jornada anterior, esta reunión estuvo dedicada a culminar la obra que hoy guarda la memoria espiritual, territorial y comunitaria de Uquisuanapa.

La jornada inició con un pequeño círculo de armonización, reconociendo que no solo íbamos a terminar un mural, sino a terminar de tejer un pensamiento. El Chunsua —casa de



pensamiento, casa de vida— se preparó para recibir las últimas figuras que completarían su relato: las plantas medicinales que acompañan y sostienen el camino de la comunidad Mhuyska.

Figura 23. imagen de inicio y apertura de círculo 2026, foto tomada por Julián Hernández.

Entre todas las familias se decidió que era necesario pintar las plantas que, en la cotidianidad, en la medicina y en la espiritualidad, han guiado a los mayores y a quienes hoy continúan el linaje. Así, en el muro fueron apareciendo el ayu, el ámbito, el tabaco y la hosca. Cada una fue pintada con respeto y precisión, comprendiendo que no son simples figuras, sino presencias. El ayu, con su fuerza sanadora; el ámbito, protector y equilibrante; el tabaco, planta mayor que abre y limpia la palabra; y la hosca, con su medicina femenina y su relación con la vida que se renueva.



Figura 24. Imagen el canto del tambor de la madre para materializar la humanidad 2026, foto tomada por Julián Hernández.

Mientras se pintaban estas figuras, la conversación giró nuevamente hacia la ley de origen y hacia los caminos que han sostenido la vida en el territorio. Fue entonces cuando recordamos las palabras del abuelo Gualcala, quien ha insistido en que el mural debía reconocer no solo lo espiritual, sino también lo histórico, lo humano, lo que hoy somos como comunidad del Sumapaz. En una de sus enseñanzas, compartió que la memoria de los pueblos no solo está en

los rituales o en los cantos, sino en las luchas territoriales que han permitido que aún exista comunidad, montaña y proceso. Como él señaló, “muchos y muchas somos hoy frutos de la resistencia campesina que ha cuidado este territorio cuando otros intentaron arrebatárselo” (Gualcala, comunicación personal, 2024).

Por ello, el mural concluyó con la presencia de personajes vestidos con ruana y sombrero, figuras que representan a los campesinos y campesinas que han sido guardianes de las montañas, del agua, de la semilla y de la dignidad. Plasmar estas figuras no fue un acto decorativo, sino un reconocimiento explícito de que el Sumapaz no puede contarse sin quienes lo han habitado, sembrado y defendido.



Figura 25. Imagen flor del tijiki (borrachero) planta que ilumina la vida en el mito de origen, 2026, foto tomada por Yerli Barrera

Con estos elementos —las plantas mayores y las figuras campesinas— el mural del Chunsua SaiTigua llegó a su cierre. La pared, que al inicio era solo un lienzo en blanco, terminó convertida en un mapa espiritual y territorial que narra la ley de origen, la medicina, la lucha y la memoria colectiva. Al finalizar, las familias se reunieron frente al mural en silencio, reconociendo que lo pintado no era solo arte, sino un acto de afirmación comunitaria.

El décimo encuentro cerró así una etapa, dejando en el Chunsua una imagen viva que seguirá enseñando a quienes entren allí. El mural quedó como una extensión de la palabra de los mayores y como un recordatorio de que la memoria se siembra, se pinta y se camina en comunidad.



Figura 26. Imagen comunidad participante de la minga 2026.

CONCLUSIONES

La presente investigación-creación permitió comprender que las prácticas comunitarias, espirituales y artísticas de la comunidad Mhuyska Campesina Uquisuanapa constituyen formas vivas de re-existencia frente a los dispositivos de la modernidad/colonialidad que históricamente han fragmentado sus territorialidades, sus pedagogías propias y sus formas de organización. El proceso desarrollado en torno a la co-creación del mural en el chunSua SaiTigua evidenció que el arte, cuando se hace en común-unidad, no es únicamente una herramienta estética, sino un dispositivo político, pedagógico y espiritual que sostiene la vida y el territorio.

En primer lugar, la investigación mostró que la modernidad ha operado como un régimen de verdad que ha buscado borrar o deslegitimar las formas de conocimiento, espiritualidad y organización ancestral del pueblo Mhuyska. Sin embargo, la comunidad Uquisuanapa demuestra que, pese a estas imposiciones, persiste una memoria activa que se reactualiza en la minga, la palabra, las casas de pensamiento, la espiritualidad de cuidado y las acciones colectivas orientadas al equilibrio. El mural no es, por tanto, una representación simbólica de esa memoria, sino una expresión viva de su continuidad.

En segundo lugar, se evidenció que la co-labor en común-unidad es una metodología que desborda los límites de la investigación académica tradicional. La construcción del mural permitió ratificar que el conocimiento se produce desde el hacer colectivo, desde la escucha, desde la palabra que fluye entre generaciones y desde el tejido que se fortalece al trabajar juntos

sobre un mismo propósito. La co-creación no solo integró saberes artísticos, sino también saberes espirituales, territoriales y comunitarios que reconfiguraron la relación entre investigador, comunidad y territorio.

Asimismo, el proceso permitió comprender que el muralismo colectivo, cuando se articula con la espiritualidad y la organización ancestral, se convierte en una herramienta de decolonialidad. El mural no es solamente una imagen: es un acto que devuelve la palabra al territorio, que dignifica las memorias negadas por la modernidad, que reactiva vínculos espirituales con el chunSua y que proyecta futuros posibles desde la reciprocidad y el cuidado. En este sentido, el mural se afirmó como un acto político de re-existencia, una forma de insurgencia simbólica que confronta las narrativas hegemónicas sobre el territorio de Sumapaz y sobre la identidad Mhuyska.

Por otra parte, la experiencia evidenció que el territorio no puede entenderse únicamente desde categorías técnico-administrativas modernas. Para la comunidad, el Sumapaz es un cuerpo vivo, un espacio donde habitan fuerzas, memorias y presencias ancestrales. Trabajar el mural en el chunSua permitió re-conectar esta comprensión espiritual con el acto creativo, mostrando que el arte puede ser un puente para recuperar y mantener el diálogo entre las personas, la casa y el territorio.

Finalmente, la investigación confirma que las prácticas artísticas en común-unidad pueden convertirse en un horizonte pedagógico transformador para las escuelas, las instituciones y los procesos comunitarios. La experiencia del mural demostró que las pedagogías ancestrales — basadas en el ejemplo, la minga, el canto, la palabra y la presencia de los abuelos y abuelas— no solo se contraponen a la educación moderna fragmentada, sino que ofrecen alternativas de aprendizaje profundamente vinculadas con la vida, el territorio y la colectividad. La co-labor permitió ver que el arte, cuando nace desde lo propio, puede fortalecer el tejido social, avivar la memoria y proyectar caminos éticos y espirituales para el cuidado de la vida.

En suma, esta tesis muestra que la comunidad Mhuyska Uquisuanapa no solo existe: **re-existe**, recreando y haciendo vibrar su memoria, su espiritualidad y su forma de mundo en medio de un sistema que históricamente ha intentado negarla. El mural en el chunSua SaiTigua se convierte, así, en un símbolo y una práctica de esa re-existencia: una casa que canta, una casa que siembra, una casa que recuerda, una casa que proyecta y una casa que sigue enseñando que la vida solo puede sostenerse desde el amor, la confianza, la minga y el cuidado.

A partir de los procesos desarrollados en esta investigación-creación, no solo se fortaleció la comprensión sobre las prácticas de re-existencia de la comunidad Mhuyska Campesina Uquisuanapa, sino que también se abrió un horizonte de acción concreta que trascendió el marco académico. Como proyección y continuidad de este camino, fue posible gestionar y materializar el proyecto Sunapa Obasuka —memoria de Sumapaz—, una iniciativa que amplió la reflexión sobre territorio, memoria y arte hacia el conjunto del corregimiento.

Sunapa Obasuka se consolidó como un proceso de documentalización audiovisual de la memoria del corregimiento de Sumapaz, en el que se recogieron las voces de lideresas y líderes campesinos del corregimiento de Nazareth. A través de un documental, se tejieron relatos sobre la historia organizativa, las luchas territoriales, las transformaciones del paisaje y las resistencias comunitarias de los últimos años. Este ejercicio no se limitó a registrar



testimonios, sino que configuró un espacio de escucha activa y reconocimiento colectivo de la memoria viva del territorio.

Figura 27. Mural Yuyo Tautiva, Casa Tautiva, Sumapaz, pintado por Germán Sánchez 2025.
Fotografía: Julián Hernández

El proyecto se desplegó mediante encuentros realizados en cada vereda, donde se convocó a las y los habitantes a compartir sus memorias territoriales, ancestrales y de lucha. Estos espacios de palabra permitieron identificar elementos identitarios propios de cada lugar y, a partir de allí, construir de manera conjunta bocetos para murales comunitarios. De este proceso emergieron las llamadas “Estaciones de la Memoria”, intervenciones artísticas ubicadas en cada vereda que plasman la esencia de sus habitantes: el tejido, la escuela, la siembra, la música, las tradiciones, las costumbres y los procesos organizativos.



Figura 28. Estación de la memoria, vereda las sopas y animas, Sumapaz, pintado por Ivonne Cárdenas. Fotografía: Julián Hernández, 2025.

Las Estaciones de la Memoria no solo constituyen piezas visuales; se configuraron como dispositivos pedagógicos y políticos que fortalecen el arraigo y el espíritu sumapaceño. Así como el mural en el chunSua SaiTigua evidenció la potencia del arte en común-unidad dentro de la comunidad Mhuyska, Sunapa Obasuka demostró que el muralismo colectivo puede expandirse como herramienta de memoria y defensa territorial en un horizonte más amplio. La apropiación comunitaria no se expresó únicamente en la creación de las obras, sino en el compromiso con su cuidado y con la preservación de las historias que representan.

De este modo, la investigación no culmina en el mural ni en la reflexión teórica, sino que se proyecta como práctica viva que continúa sembrando procesos de memoria, identidad y defensa del territorio. Sunapa Obasuka confirma que cuando el arte se articula con la escucha, la palabra y la organización comunitaria, se convierte en una fuerza capaz de arraigar la historia, fortalecer el tejido social y sostener la lucha por la vida y el territorio en Sumapaz.



Figura 29. Estación de la memoria vereda Peñalisa, Sumapaz, pintado por Julián Hernández, Fotografía Julián Hernández, 2026.

BIBLIOGRAFÍA

Albán Achinte, A. (2009). Arte, colonialidad y resistencia: estéticas de re-existencia en el Abya Yala. Popayán: Universidad del Cauca.

Albán Achinte, A. (2015). Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? Popayán: Universidad del Cauca 2009

Albán Achinte, A. (2017). Prácticas creativas de re-existencia. El Desprendimiento.

Alfonso, K., & Alfonso, J. (2017). Paredes que hablan de nuestra identidad: creación de un mural ambiental en la localidad quinta de Usme. Bogotá D.C.: Repositorio Digital Universidad Distrital.

Alvarado, L., & García, M. (2008). Características más relevantes del paradigma socio-crítico: su aplicación en investigaciones en educación ambiental y enseñanzas de las ciencias realizadas en el Doctorado en Educación del Instituto Pedagógico de Caracas. *Sapiens*, 187–202.

Arias Sánchez, M., & Sastre Ardila, J. J. (2014). El desarrollo local vs. las prácticas de vida rural: la experiencia de la localidad de Usme, Bogotá-Colombia.

Banco de la República. (2019). Taller de mural otras comunidades imaginadas 2019. Bogotá: Subgerencia Cultural del Banco de la República.

Castellanos Ramírez, L. (2019). Imaginarios territoriales desde la identidad campesina: turismo rural en Usme y defensa del territorio.

Carrasco-Bahamonde, D. (2021). Arte, Memoria y Territorio. Estudio de caso del proyecto “muralismo en mi barrio” en Huechuraba, Chile. *On the W@terfront*, 63(10), 36–59.

Contreras, A., & Marileo, A. (2018). Territorio, arte y lucha: prácticas visuales del pueblo mapuche. *Revista de Estudios Visuales*, 5(2), 85–99.

Duquino Rojas, L. G., & Vinasco Ñustes, F. A. (2018). Investigación y transformación: Por una ciencia latinoamericana inscrita en la epistemología del sur. En E. A. Sandoval Forero, F.

Electrobudista. (2023). *Street art bogotano: tres obras vitales desde una perspectiva narrativa* (1st ed.). Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.

Ganz, N., Manco, T., Pérez Mata, E., & Tarancón, S. (2010). *Graffiti: arte urbano en los cinco continentes* (2a ed. ampliada). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

García Martínez, O. A. (2019). *La gráfica urbana entre lo público y lo privado: expresión, cultura e imagen en seis localidades de Bogotá*. Bogotá: Editorial Universitaria San Mateo.

Hernández, L. (2015). *El muralismo mexicano actual y los imaginarios sociales en la construcción de identidad nacional*. México D.F.: Repositorio Digital UNAM.

Hernández, R., Fernández, C., & Batista, M. P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill.

Híjar, C. (2007). El mural comunitario participativo en territorio zapatista: Arte para la autonomía y la re-existencia. En C. Híjar (Ed.), *Arte y política en América Latina* (pp. 145-168). Universidad Nacional Autónoma de México.

Hopenhayn, M. (2008). Cohesión social: entre inclusión social y sentido de pertenencia. En FLACSO & Ministerio de Desarrollo Social de Ecuador, *Pobreza, exclusión y desigualdad* (pp. 189–203). Quito: Crearimagen.

Lamphere, L. (2009). David Maybury-Lewis y la supervivencia cultural: un modelo para la antropología pública, la defensa y la colaboración. *Anthropological Quarterly*, 82(4), 1049–1054.

Mandel, C. (2007). Muralismo mexicano: Arte público, identidad y memoria colectiva. *Revista Iberoamericana de Educación Superior*, 38(2), 33–48.

Marileo, A., & Pichún, E. (2021). Muralismo mapuche y disputa territorial: el arte como lenguaje político desde las comunidades. *Revista Culturas*, 28(1), 66–80.

Moreno Marín, D. A., Molano, K., & Saks. (2019). Cartilla de ejercicios para nuev_s muralistas. Bogotá: Tyrannus Melancholicus.

Morales Vargas, M. de L. (2020). Relatos a la espera. Muralismo urbano en los espacios públicos de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. *Liminar*, 18(1), 61–81.

Parra, C. (2023). OBCECADA “PRESENCIA”: Visualidad y agotamiento del muralismo latinoamericano. *Revista chilena de literatura*, 107(107), 161–182.

Proto Gutiérrez & J. J. Capera Figueroa (Coords.), *Pensamiento crítico latinoamericano. Discusiones, problemáticas y sentípensar latinoamericano* (Tomo I, pp. 186–227). Ediciones Arkho.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research*, 6(2), 342–386.

Quintero Ordóñez, B., González López, I., Reche Urbano, E., & de León Huertas, C. (2023). Desarrollo de los ODS en Educación Social: del mural colectivo a la investigación en el aula. En *Investigación en la educación formal: metodologías innovadoras para docentes* (pp. 77–).

Reyes Mate, M. (2020). *La herencia del olvido: ensayo sobre la razón compasiva*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Rodríguez Alarcón, J. A. (2021). El contexto de Usme. En *Lyrical School* (pp. 19–). Universidad Pedagógica Nacional.

Walsh, C. (2010). *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Abya-Yala.

Wappenstein Deller, S. P. (Dir.), & Correa Bohórquez, T. (2012). *El espacio del arte y la violencia. Procesos de arte comunitario en Soacha, Colombia*. Quito, Ecuador: Flacso Ecuador.

Wiesner, H., Piñero, L., Padilla, C., Piñero, L., & Bautista, C. (2023). *Si los muros hablaran: arte mural de Bogotá en cincuenta obras (1930–1999)*. Bogotá: Books Art Utopia.