

Miradas

Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica

MIRADAS 08 (2025)

Número monográfico: Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en América Latina

Número monográfico editado por: María Isabel Gaviria,
Almendra Espinoza Rivera

eISSN: 2363-8087

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/miradas>

Editado por: Miriam Oesterreich; Franziska Neff;
Institut für Europäische Kunstgeschichte, Universität Heidelberg

Hosted by: University Library Heidelberg

Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*

Fecha de recepción: 15.09.2023

Fecha de aceptación: 28.02.2024

DOI: doi.org/10.11588/mira.2025.1.109417

Licencia: CC BY NC ND

Autorx: Katia Sepúlveda

Correo: sepulvedakatia@gmail.com

Sugerencia de citación:

Sepúlveda, Katia. "Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*." Número monográfico Reclamar el cuerpo – Artivismo y Feminismo Decolonial en *América Latina*, editado por María Isabel Gaviria y Almendra Espinoza Rivera. *MIRADAS – Revista de Historia del Arte y la Cultura de las Américas y la Península Ibérica* 8 (2025): 175-190, doi.org/10.11588/mira.2025.1.109417.

Manifiesto: Hacia un video descolonial en *El bembé del amor*

*Katia Sepúlveda**

Dedicada a todxs mis ex

Abstract

La intención de este manifiesto es la de interrumpir el flujo histórico del régimen escópico, construido por los estudios estéticos del “sistema mundo moderno colonial” (Quijano 2000) en Europa alrededor del siglo XVIII. Desde ese momento se despliegan un sinfín de taxonomías y exclusiones en donde la experiencia de los “condenados de la tierra” (Fanon 1963) es silenciada por la supuesta erudición eurocéntrica. El cine y los estudios visuales han sido claves para la cooptación de la subjetividad de los sujetos. Es decir se volvió un dispositivo de producción de verdad. A partir de ello la labor del proceso político descolonial dentro de la trans-modernidad (Dussel 1994) desarrolla conjuntamente la visibilización de otros mundos existentes a raíz del giro ontológico y en resonancia con diálogos que poseen diferentes metodologías para abordar la crisis civilizatoria que occidente produjo, y que hoy está en serio riesgo nuestra propia existencia.

Palabras clave: Descolonización de la estética • Feminismo descolonial • régimen escópico • descolonialidad de la mirada • giro ontológico • estéticas descoloniales • ontologías relacionales • aesthesis descolonial

*Katia Sepúlveda estudió fotografía en el Instituto ARCOS de Artes y Comunicación en Santiago de Chile, seguido de un curso de postgrado en dirección cinematográfica en la Universidad de Chile. Al recibir una beca de artes DAAD, se mudó a Alemania en el 2004 para estudiar en la Academia de Artes y medios de Colonia, donde asistió a las clases de VALIE EXPORT, Jürgen Klauke, Matthias Müller, Julia Scher. El marco de sus de sus trabajos aborda los feminismos críticos y decoloniales. En el 2009 comenzó su maestría en la escuela de artes y medios de Colonia con la beca de la Rosa Luxemburg Stiftung. En la actualidad está llevando a cabo un doctorado en teoría crítica en el Instituto de Estudios Críticos en la Ciudad de México. Ha sido artista Seleccionada en la trigésimo segunda bienal de São Paulo y su obra se ha expuesto en MASP de esta misma ciudad y en otros países a nivel internacional. Ha sido curandera/curadora del proyecto investigativo y expositivo “El futuro ya fue: Anti-futurismo cimarrón” en La Virreina Centro de la Imagen/ Arts Santa Mónica, Barcelona en el 2023 y en Puerto Rico en Casa Escuté 2024. Vive y trabaja en Colonia, Alemania.

Manifiesto: hacia la realización de un Video Descolonial

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.

Luis Camnitzer¹

- 1.- El video descolonial es una práctica que se asemeja más a la artesanía que al cine, porque trabaja a nivel micro político en el mundo de los sentidos, es una herramienta asequible y sencilla de conocer, es decir desde su ejercicio sentesico nos permite re-mirar, re-escuchar y re-soñar nuestra existencia.
- 2.- Es la obra de un equipo, que nunca está solo, ni siquiera en la página en blanco.
- 3.- El guion nunca estará terminado, ni cuando entre al proceso de edición.
- 4.- No pretende entrar en la historia del arte, sino en nuestras propias historicidades.
- 5.- Está por fuera de la política del autor, pero no tacha al autor porque venimos a reivindicar a los silenciados.
- 6.- El concepto de director es reemplazado por la del realizador-sentesico.
- 7.- Los diálogos son escritos por los propios performers.
- 8.- No son actores.
- 9.- Los performers son activistas racializadxs.
- 10.- Su característica principal es la de visibilizar el pensamiento y agenciamiento borrado por la modernidad-colonial de los condenados de la tierra.
- 11.- Su temática es anti-racista, anti-moderno, anti-colonial, anti-futurista y anti-patriarcal.
- 12.- Su temporalidad no será lineal sino circular, proponiendo una edición espacial. El pasado estará al frente y el futuro nunca lo veremos.
- 13.- La espiritualidad ancestral será parte de algunos ejes temáticos y/o sentesicos, respetando el lugar que tienen las deidades en la realidad, sin usurpar sus roles.

1 Citado por Adolfo Albán Achinte, "Pedagogías de la re-existencia", 2013, 443.

14.- Apelaremos al corte invisible y al plano secuencia porque nos aleja de la idea de fragmento, que es constitutiva del pensamiento moderno.

15.- Siente la responsabilidad de colectivizar los conflictos dentro de la experiencia colonial y desde la genealogía reconfigura su propia historicidad.

16.- No es: nacionalista, chovinista, internacionalista y Plurinacionalista, rehúye cualquier indicio de la idea de estado nación.

17.- Cree en la transformación micro política de los territorios.

18.- Estos videos intentan dar un giro al régimen escópico que perpetua la colonialidad del ver con todos sus clichés.

19.- Cada video es un ejercicio político de la mirada descolonial. No ocularcéntrica sino expansiva hacia otros sentidos.

20.- Su finalidad no es concluir el video, sino darle continuidad a un proceso sentesico-político como parte de un proyecto político.

21.- El proceso creativo es colectivo e intuitivo, mezcla la metodología feminista y descolonial como acto de la autopoiesis relacional, que no viene a romper con el pasado ancestral, por el contrario restituye lo que nos robó el sistema mundo moderno colonial.

Katia Sepúlveda

Santo Domingo, 27 de diciembre del 2021.

El bembé del amor

Hoy me niego hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos.

Glauber Rocha, 2004

Este proyecto es la primera parte de una serie de videos que se desarrollan a raíz de un ejercicio sentesico² (en remplazo de estética y aesthesis) bajo el marco teórico-práctico de la “descolonización de la estética” (Albán Achinte 2015, citado por Mignolo 2015, 9). Ya que surge por la necesidad de significar procesos artísticos en sintonía con mundos que provienen de otra tradición. En el caso de *El bembé del amor*, la idea surge a raíz de mi tesis doctoral que trata la temática de los afectos dentro del trans-feminismo. Al encontrarme con el trabajo de Yuderkys Espinosa Miñoso, doy un giro epistémico, ya que me señala la importancia del giro ontológico para enfrentar la crisis civilizatoria de la modernidad por la que estamos atravesando. A partir de ahí y a través de Yuderkys se plantea trabajar con el grupo activista anti-racista y feminista descolonial Junta de Prietas³ originario de República Dominicana. Nos ocupamos durante tres meses en plena pandemia, de la realización de un guion literario a través de encuentros virtuales. Al principio trabajé individualmente con cada una de las performers y luego al final del proceso se colectivizó el trabajo del guion. Al mismo tiempo cuando estaba en pleno proceso de elaborar el guion técnico me surge la necesidad de escribir un manifiesto: “hacia un video descolonial”⁴ (2021) como respuesta a la razón occidental impregnada en los estudios audiovisuales. La intención era registrar a través del video experimental “otras concepciones de mundo” y otros mundos realmente existentes pero que siguen invisibilizados por la narrativa euro-centrada imperante. El eje central de esta serie de videos aborda la temática de los afectos y su capacidad de agenciamiento en estas otras onto-epistemologías.

En el video se intenta articular el agenciamiento político de la mujer afrocaribeña con la temática del amor, la sexualidad y la sensualidad en la vida cotidiana; el amor en sus diferentes manifestaciones hacia los seres sintientes y la madre tierra, así como el cuidado, el disfrute y la producción de memoria. A partir de la pregunta del porqué la “puta es negra”, en una comprensión descolonial, el trabajo explicita y busca representar la conexión entre

2 Sentesis: proveniente del verbo en latín “sentire” (sentir) y “sis” del griego (acción), a la que asociamos a una práctica algo más cercana a nuestra genealogía. Proponemos la idea de “artista sentesico” como aquel en capacidad de senti-pensar el mundo haciendo uso de la percepción gustativa, táctil, auditiva, visual, poética. El artista sentesico posee pensamiento oral, en conexión con el mundo espiritual así como con el lenguaje de las emociones, de la sensibilidad acompañada de una ética por la vida (Espinosa y Sepúlveda 2023, 18). Este concepto me surgió bajo la necesidad de nombrar el arte que se estaba produciendo en el contexto del seminario-laboratorio que dirigíamos con Yuderkys Espinosa Miñoso durante el año 2022, bajo el marco de la Exposición Anti-Futurismo Cimarrón donde ambas somos curanderas. Usamos el término de curandera para nombrar nuestro rol de conducción del proceso de investigación colectiva y creación artística (<https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/el-futuro-ya-fue-antifuturismo-cimarron>) siguiendo la idea de Gloria Anzaldúa (1987, 176) del artista racializado como chamán o curandera de la herida colonial. En prensa. Nota de las editoras: A petición de la autora dejamos el concepto “sentesico” sin el acento por motivos estéticos y creativos que obedecen al proceso mismo del video descolonial.

3 Sus integrantes son: Nicky González, Alicia Medina, Ruth Pion y Yuderkys Espinosa Miñoso. Al mismo tiempo trabajó la activista trans Agatha Brooks y Failin Arias.

4 Uso el termino descolonial para acentuar a partir de la lingüística una zona geopolítica como es el pensamiento desde “el sur g-local” (Sepúlveda/Valencia 2016, 75), ya que este prefijo “des” remarca según su significado en latín: privación u oposición (González Heredia 2001 en *Pedagogías vitales: cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos* en libro digital, PDF – Indisciplinas /1), es decir, se vinculan a conocimientos de nuestros territorios.

cimarronaje,⁵ la experiencia del amor en su multiplicidad relacional, ontológica y la espiritualidad Yoruba. La pieza termina siendo un ritual de profundo amor y agradecimiento a los ancestros, a los luases⁶ y al mar por constituirnos en lo que somos.

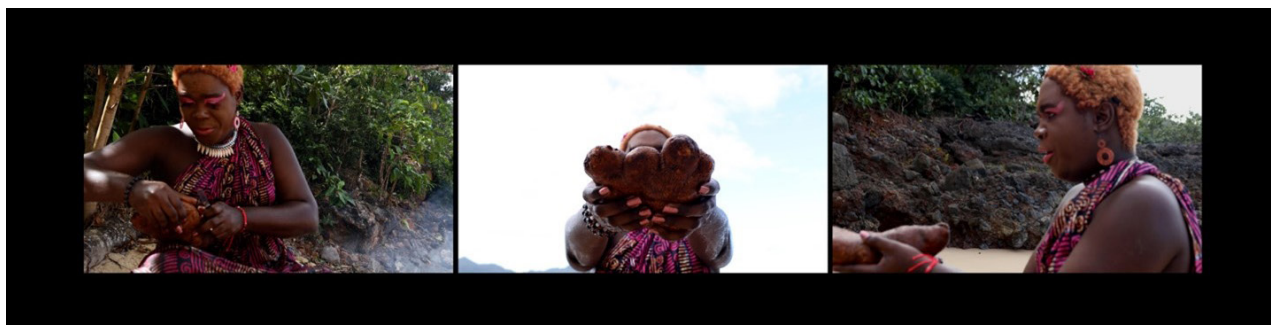


Fig. 1. Secuencia “Si hubiera nacido varón” (de la canción “Varón” de Tokischa), escena tres: hija de Erzulie Fredo/Danto (Agatha Brooks) Diosa del amor y la compasión, protectora de la disidencia sexual. Está al cuidado de todos. Es por eso que ella es la que cocina en este bembé (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La apuesta sentesica-conceptual implicó el desarrollo de una metodología participativa que confronta activamente las convenciones de la producción audiovisual. Con el fin de trabajar la problemática de la representación, se propuso un guion colaborativo con las propias performers. Cada una desarrolló un diálogo en relación a la deidad que le correspondía y que estaba en sintonía con su sentir/estar, dentro de las veintiún divisiones, provenientes del sincretismo católico y del panteón yoruba. Este proceso de escritura se propuso como un intento de evadir la representación característica del arte proveniente de Europa, en su relación con los pueblos colonizados.⁷ De esta forma nos distanciamos de esa incisión para dar paso a la auto-representación, que está inspirada por la idea que nos propone la filósofa caribeña Yuderkys Espinosa Miñoso en su “razón matatana”:

Ahora bien, me animo a agregar una razón matatana: ¿qué pasa cuando el colonizado no logra dominar el lenguaje del amo y lo habla incorrectamente? La colonialidad capitalista en su devenir produce unas subjetividades. La poscimarrona habla. Su razón es matatana. Es una racionalidad callejera, una que se enuncia en una jerga irreconocible, inadmisibles para las élites y hasta para el intelectual comprometido. La poscimarrona habla o mejor dicho: canta. Cuando lo hace el amo tiembla [...] No entiende su jerga, al escucharla todas sus lógicas son quebradas. Lo que dice es detestable. El

5 Se entiende como cimarrón a un grupo de personas afrodescendientes que trabajaban en las plantaciones de ingenios azucareros como esclavos y que escapaban de ahí. El cimarronaje se entiende como un tipo de agenciamiento político y de resistencia anti-colonial.

6 La palabra Loa viene del idioma Fon (Togo/Benín) que significa espíritu. Estos espíritus son parte de la genealogía ancestral de las 21 divisiones del panteón Yoruba. A diferencia del santo católico, este ser es portador de misterios y se puede manifestar a través de un médium. Cada uno tiene su propio rasgo característico como por ejemplo su color, comida y bebida.

7 En los comienzos de la modernidad, la imaginaria que se plasmó en los regímenes visuales, fue repetitivamente bajo la mirada colonialista, por ejemplo en los grabados de Theodor de Bry, en donde crea la narrativa del mito caníbal, aun cuando él nunca viajó a “América”. Sin embargo se basó en el relato del explorador Jean de Léry y desde esa fuente él re-crea esa ficción. En cambio, en este trabajo apelamos a la auto-representación como metodología para abordar los regímenes visuales que la modernidad implantó sobre corporalidades racializadas. En este caso las mismas protagonistas escriben el guion desde su experiencia de vida, así como desde su propia ancestralidad, al mismo tiempo que lo encarnan.

amo se retuerce. La poscimarrona crea pánico en la buena conciencia. Ella puede ser tu peor pesadilla (2021).

En este sentido la sentesis descolonial, es parte de una rama del senti-pensar y da origen al estudio del campo de la subjetividad según el estar/ser comunal, es por eso que puede expresar su propio mundo y su conocimiento. De esta forma la “poscimarrona,” que encarnan las performers en el video *El bembé del amor*, narra sus propias existencias revestida de las experiencias que brinda su vida, en el plano de los afectos y en el contexto caribeño. La “razón matatana” no pretende ser lícita en los circuitos “g-locales”⁸ de ningún campo en específico. Así la “sentesis matatana” (Sepúlveda 2022) en su en-actuar es liberadora del sentir y de su manera de llevar la vida, en respuesta a las múltiples injusticias sufridas dentro del marco de la modernidad/colonialidad. Se podría decir que se convierte al mismo tiempo en una “bomba sentesica” saturada para el gusto conservador. Por consiguiente en su “pulsión” nace su poder de agencia, para desafiar las estéticas-normalizantes, desde su “vitalidad radical” (Lao-Montes 2022) que caracteriza su resistencia creativa, parafraseando a María Lugones (2021) porque sus nuevos significados están por fuera de las reglas.



Fig. 2. Secuencia “Hija de Yemayá” (Yuderkys Espinosa Miñoso), escena uno: tributo al mar y a la diosa de la fertilidad y madre de todos los Orishas (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

En el set de grabación se intentó desarrollar una metodología que he denominado “autopoiesis relacional”⁹ en donde se busca “trabajar con la mirada despercudiéndola de la tentación de dominar lo que miras, y más bien pensando en una mirada horizontal, la mirada de igual a igual.” (Rivera Cusicanqui 2015, 317). Como blanca-mestiza busco sanar las contradicciones que se han tejido entre la posición del video-artista y la comunidad que plasma su trabajo. Se trata de lograr un ir y venir relacional en donde ambos mundos se re-conocen entre sí, y el ejercicio del realizador en este caso concreto, es el de dejarse atravesar, como principio de cura y agradecimiento. Para que las memorias ancestrales resurjan y vuelvan habitar el presente, desconfigurando el habitar tecno-crático confeccionado por la necro-modernidad.¹⁰

8 Tanto locales como globales (Valencia 2015).

9 Este concepto, acuñado por Katia Sepúlveda dentro de las reflexiones generadas en el proceso del proyecto expositivo Anti-Futurismo Cimarrón y que introducimos aquí más desarrollado conjuntamente, amplía y extiende el concepto de autopoiesis de Maturana y Varela (1973). En la propuesta de estos autores la autopoiesis sirve para nombrar dentro del campo de la biología lo que consideran el sistema de organización circular propia de los seres vivos a nivel molecular y que implica las actividades químicas que realizan para mantenerse vivos. Aún y a pesar de la oposición de Maturana y Varela, autores como Niklas Luhman y Donna Haraway lo extienden al campo social. El primero usa el concepto para desarrollar una teoría sistemática de las sociedades humanas centrada en el desarrollo de una forma única y cerrada de comunicación. La segunda, rebatiendo las tesis original de Maturana y Valera, extiende la idea no solo para pensar el modo de co-creación humana, sino interespecie y a esto lo renombrará como simpoiesis. Siguiendo una genealogía comunal comunitaria, proponemos la idea de autopoiesis relacional como aquella que conecta todas las formas de existencias planetaria, tanto la de organismos vivos como no vivos, así como las formas materiales y no materiales de existencia, es decir, aquellas que no son corpóreas y que habitan el mundo desde una dimensión extraterrenal/espiritual, concepción presente en todas las ontologías relaciones. (Espinosa y Sepúlveda 2023, 20 en prensa).

10 Con necro-modernidad: me refiero a la implantación de un modelo civilizatorio que se centra en la muerte y no en la vida. Al respecto véase también “Necropolitics” de Achille Mbembe (2003).

En este primer acercamiento se buscaron herramientas epistémicas, sensibles, y espirituales que no provenían del amo, sino que resultan de la resistencia por la necesidad de hacer vida luego de la fuga de la plantación. Este ejercicio de memoria cimarrona quedó en evidencia en la realización del guion, porque los diálogos en primera persona derivan de la experiencia misma de la vida en la isla de Ayiti (República Dominicana/Haiti). Las performers trastocaron la clásica dialéctica que dividen realidad/ficción, mundo metafísico/mundo físico, presente/pasado, mujer racializada/puta, Odio/amor. Como también la idea de estado nación que divide el territorio mismo de Ayiti. La práctica del cimarronaje desafía con toda su potencia el mundo que arma el amo. Mientras huye, mientras corre, mientras busca un lugar, se activa su pasado que va al frente como guía de sus pasos. Por lo cual, los ancestros están vivos, son ellos los que guían el camino y transmiten el conocimiento desde una sentesis relacional, produciendo invariantes impensadas por el amo. Y es allí donde radica su belleza. En otras palabras, de esos impensados y rebalses nace su creación sentesica. A causa de esto, cambia el sentido de la razón del amo. Desde una abertura total con el todo, hacia la fusión con la totalidad de la vida.

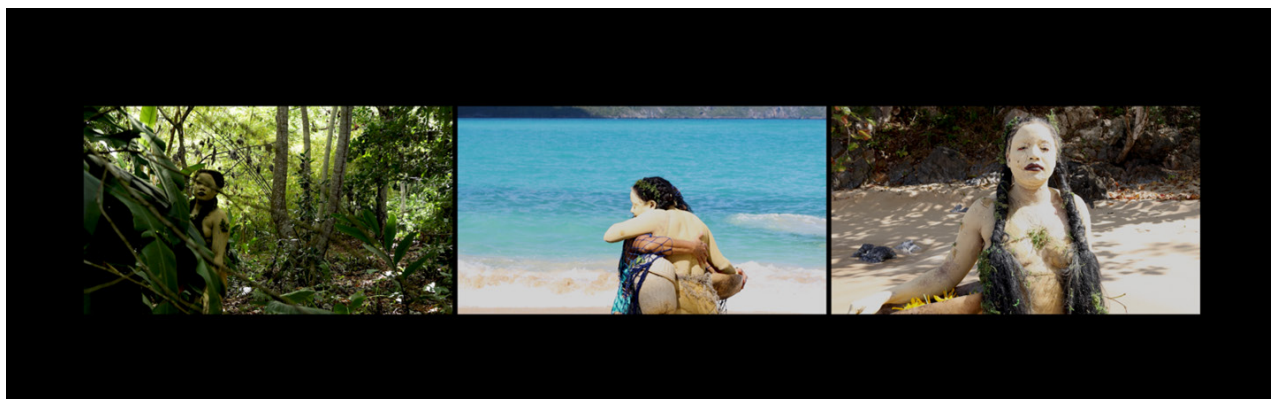


Fig. 3. Secuencia “Encuentro entre la hija de Yemayá (Yuderkys Espinosa Miñoso) con la Ciguapa (Ruth Pion)”, escena dos: La Ciguapa representa la temporalidad no lineal (Anti-futura) Taína. Ella camina con los pies hacia atrás. La hija de Yemayá llega a la isla en la diáspora africana (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La edición se trabajó de forma espacial y repetitiva, ayudada del “plano secuencia integral” (Sanjinés 1989), dejando fuera la regla clásica de los tres actos impuesta por la industria cultural. De este modo, la propuesta audiovisual que aquí se presenta procura romper con el pensamiento fragmentado y con el “plano detalle” que acentúa “la presencia del individuo” (Sanjinés 1989) reflejada en el “ego conquiro” (Dussel 2012, 50). Aquí se desborda el concepto de post dramaturgia planteado por Lehmann en donde la repetición es un acto de vaciamiento de lo antiguo. Por el contrario, este pasado se reitera en el presente y envés de tener un efecto de vaciado lo que logra es la de completar los “silencios del archivo” (Hartman 2012, 4). A esto le denomino “trans-dramaturgia” (Sepúlveda 2023) porque viene a resignificar los actos, los gestos, las palabras para intensificar la relación del estar desde una temporalidad circular. A fin de fabular críticamente nuestros sentires, nuestros saberes, y nuestro re-conocernos. Por consiguiente, tejer una posible “conciencia del nosotros que somos” (Quintero 2022, 9). Es decir, un conectar con tú estar/ser relacional con la tierra, con el cosmos, con los ancestros. Dejando afuera los esencialismos que nos fragmentan el estar/siendo. Porque son extremadamente absolutos y totalitarios. Responden solamente a las lógicas de poder.

A primera vista, *El bembé del amor* podría parecer simplemente un video centrado en el género, ya que retrata un *bembé* un banquete festivo en el idioma Lucumí, donde un grupo de “mujeres” de diferentes regiones de la isla de Ayiti se reúnen para celebrar y agradecer. Sin embargo, al analizar los constructos y las motivaciones detrás de esta realización, queda claro que nuestro interés radica en narrar los efectos de las proyecciones y prejuicios que han afectado a los cuerpos racializados del Caribe después de la violenta colonización. Por lo tanto, este trabajo no se limita únicamente al antropocentrismo; más bien, se entrelaza con diversos elementos, como el mito de la Ciguapa, que camina con los pies hacia atrás, simbolizando el pasado frente a nosotros. Asimismo, la presencia del mar como un actor vivo que es representada por la orisha Yemayá, es por eso que viste de azul y es considerada la madre de las madres. Esta deidad es fundamental, ya que forma parte constitutiva de la ontogénesis de la isla de Ayiti.

La tarea de descolonizar el feminismo implica un reconocimiento profundo de los mundos en relación, es decir, no hay una distancia entre el mundo metafísico y el físico. Entrelazada con las “opresiones como entrecruzadas” (Lugones 2021, 218) que principalmente están arraigadas en el racismo. En este contexto, la vida de la “poscimarrona” se entrelaza con el empoderamiento de “sacar provecho” (Espinosa 2021). “La putona” en el video esta vestida de amarillo, muestra la dulzura del sexo y la vida, en este caso maneja su sexualidad a su antojo, para vivir la vida que desea, sin ningún remordimiento moral. Puesto que la moral es el sustento de la supremacía. Un ejemplo destacado de esto se puede observar en las letras y canciones de Tokischa. En la tercera escena hemos incluido su canción “Varón” como un homenaje a su obra. La lírica de ese tema cuestiona la asignación del género y la sexualidad “correcta” que se espera del sujeto mujer.¹¹ Bajo este posicionamiento se puede percibir que el ritmo del “pensamiento salvaje” (entiéndase salvaje como injuria) sobrepasa los 110 beats por minuto. A partir de la temporalidad del ritmo del dembow. Un pulso que late desde las entrañas de la desobediencia. Con un patrón de recurrencia alrededor del tambor ancestral africano, que se conecta en la agitación de los latidos del corazón afro-diaspórico y vibra a tal magnitud, que exorciza al blanco dominador y la encarna Erzulie Fredo/Danto (Agatha Brooks) Diosa del amor.

11 El sujeto mujer también está asociado a un estatus de humanidad. Los cuerpos racializados del caribe no están dentro de esa condición en el sistema mundo moderno colonial (Quijano 2000) y en la isla de Ayiti se puede escuchar con más frecuencia el término “hembra” para referirse a una “mujer”. Con esto podemos constatar que la injuria como gesto de desacato se apropia del lenguaje de lxs cimarrones.



Fig. 4. Secuencia “La putona”, escena doce: La hija de Oshun (Nicky) es la más sensual del bembé, muestra la dulzura del sexo y la vida. Predomina el amarillo en su vestimenta (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La idea del manifiesto

La voluntad de “Viajar a mundos” (Lugones 2021, 20) es el de “co-razonar” (Guerrero 2010, 10), para continuar la línea del senti-pensar que apuesta por el sueño despierto y situado de las ontologías relacionales. Ya que el sueño se presenta como una práctica del día a día y no se ubica dentro de la utopía. Dado que esta proyecta una idea de futuro que va hacia adelante como la linealidad temporal del colono. Este sueño en cambio cohabita la realidad. Desde una poética en sincronía con la tierra como inteligencia viva. En donde muchos mundos son capaces de convivir a la vez. A partir de esta acción varios acontecimientos se conjugan al mismo tiempo, para encontrarse en un punto o en varios. De esta forma el primer acercamiento hacia estos mundos lo debemos dar los “occidentalizados del mundo”, como yo lo llamo, y no los “condenados de la tierra” (Fanon 1963). En virtud de poder cruzar los portales del tiempo. Un retorno en clave anti-futura. Para esto debemos tener el deseo de abandonar el proyecto llamado Europa. Y con esa responsabilidad podemos ir hacia el sueño según una sentesis política. Los condenados del mundo nos esperan esta vez no con los brazos abiertos, nos observan con la sospecha de la traición, ocasionada por la sistemática violencia que nuestros ancestros produjeron en sus vidas. Bajo esta afectación me pregunto ¿Cómo en este caso podemos reparar la herida colonial desde la descolonización de la estética? ¿De qué manera podemos acercarnos a reparar tal aberración que hicieron una parte de nuestros ancestros? ¿Cómo nos hacemos cargo de ello? Es por eso que el manifiesto se

puede traducir como una metodología, que nos mantenga alertas a tales cuestiones. Puesto que desde este horizonte la “aesthesis” no puede simplemente venir a liberar a la estética sino que debemos cambiar el rumbo de ella en clave anti-futura. Porque no podemos habitar la herida *per se*. Dado que debemos apuntar hacia el peregrinaje de la cicatrización. Es decir, estar al cuidado de la herida para que se cierre/sane. Y cuando acariciemos la huella que nos dejó tal acontecimiento, podamos dar paso a un re-nacer. De esta forma se puede sustentar el proyecto sentesico-político. Y este modo de habitar es el de viajar-“mundos” en palabra de María Lugones:

Una deja de tener expectativas, deseos y creencias, que le permitan encajar en una vida leal a la opresión. El trabajo que hice fue una exploración de muchas maneras diferentes de acceder al significado que se construye a contra trama de la opresión. Viajar-“mundos” es una de las maneras de mantenerte enfocada en la resistencia, lo que nos habilita a ejercitar las múltiples visiones, múltiples sentires y múltiples generaciones de sentido que persigo en este libro (2021, 38).

Los mundos en relación tienen la respuesta para el cuidado de la vida, ya que sus propias herramientas no son completamente las del amo. Esta actitud es necesaria para residir el proceso de la trans-modernidad (Dussel 1994), es decir, el modo de morar el estar/siendo, activa la capacidad receptiva de re-aprender y re-conocer que estos mundos son los únicos que contienen el secreto de una vida ética. De esta manera se puede recuperar la memoria del sentir de los territorios que han sufrido el despojo epistémico. Aunque a veces me siento distante a mis raíces, puedo intuir desde el senti-pensar. Es la única manera de restablecer el sistema mundo moderno colonial.

A través del manifiesto se creó una contra-narrativa consciente de la carga ocular-céntrica que contiene el hecho mismo de hacer video. Es por eso que se intentó confrontar la “colonialidad del ver” (Barriandos 2011) como también la mirada antropológica que produce relatos de inferiorización de los pueblos de otras ontologías. Simulando la mirada de dios como sujeto observador omnipresente que todo lo subordina. Según Barriandos:

La fuerza de este tipo de violencia o protoracismo epistemológico — constitutivo de la colonialidad del ver— consiste, por lo tanto, en una doble estrategia visual/ontológica: el hacer aparecer al objeto salvaje (el no-ser caníbal) y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como sujeto de la observación, como orden o ley de las cosas, y como principio incuestionable de la racialización epistémica (2011, 12).

A raíz de esto apelo, debido a mi condición racial (blanca-mestiza), a no ser una simple observadora a la distancia, para comprobar mi superioridad moral frente al “buen salvaje” (Barriandos 2011, 17), sino que en esta vuelta del tiempo, la mirada es dialogante y trans-epistémica ya que en este acto-relacional se produce lo que Quintero llama el “cortar/compartir”:

Es el cortar/compartir la principal enseñanza que la Tierra nos entrega con su hacer, que no es otro que el de hacer el tiempo. La Tierra en su caminar, corta el tiempo en día y noche para así poder compartirlo con todas las comunidades de plantas, insectos, animales y comunidades humanas. Así todas ellas en sus respectivos lugares, tienen la oportunidad de desplegar su propio hacer en función de sus vidas y comunidades (2021, 38).

Dado que el gesto occidental es el del cortar/para sí, este no da pie para una retroalimentación en función de gestionar una vida digna. La propuesta aquí entonces es desarmar la dialéctica del 'otro' como objeto de estudio, sin alma y sin conocimiento. Es por eso que el video tiene la intención de re-afirmar el territorio en cuestión, enfatizando en su geo-sentesis que inunda su locus de enunciación. Esto lo hace permeando en los sentidos y quebrantando el gusto de la matriz colonial que impera en el arte contemporáneo. Es decir *El bembé del amor* logra conjugar cuatro elementos que, para el arte occidental, basado en su "ego conquiro" (Dussel 2012, 50), no son trascendentales, estos son: espiritualidad, sentesis, ética y anti-racismo.

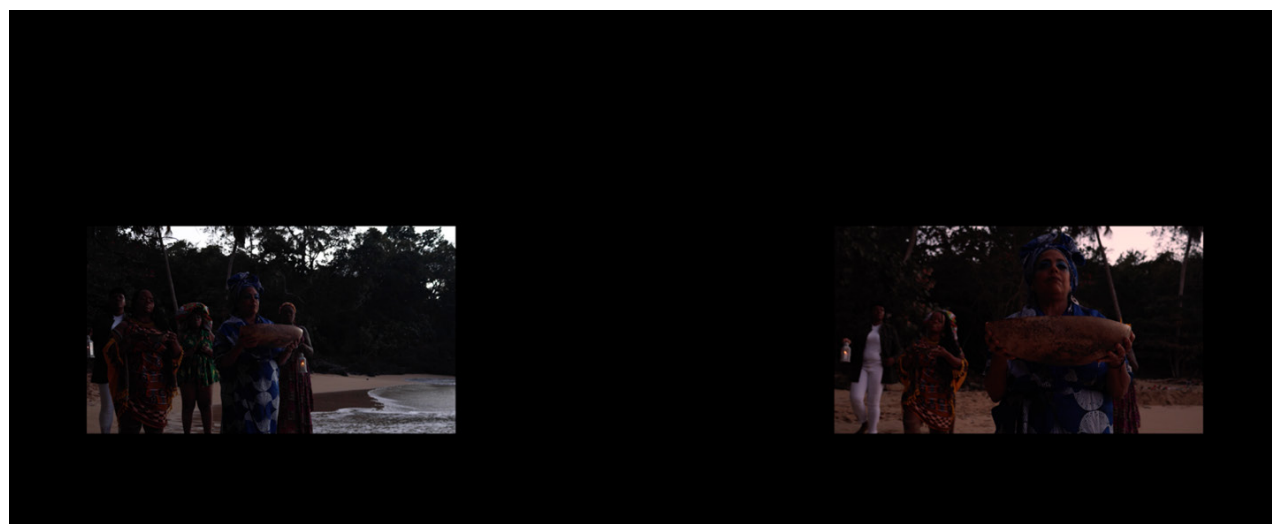


Fig. 5. Secuencia "Rito de agradecimiento a Yemayá," escena final: Invocando a todas la fuerzas metafísicas para el momento de la ofrenda a la madre de las madres (Film stills de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).

La importancia de la escritura de este manifiesto radica en la toma de conciencia de estos cuatro elementos. La praxis de este proceso la llamo *work in progress* descolonial. Ya que el tiempo de la tierra en su hacer está intervenido por la máquina colonial de poder. Es por eso que la crisis que tenemos hoy en día es la falta de ética en nuestra vida cotidiana. Esto se debe a que nuestra memoria ancestral ha sido vaciada y la han rellenado de barbarie. Como nos explica Quintero (2021) "todo hacer requiere un saber y, por eso mismo, toda cultura se erige sobre los saberes que construye mediante un proceso de conocer para resolver problemas materiales y simbólicos de existencias en un espacio territorial determinado" (90). De esta forma bajo el ejercicio de mi quehacer, intento explicar mi existencia en la praxis misma del video-experimental, mostrando el proceso de una posible re-existencia en mi labor como realizadora-sentesica. En otras palabras, desaprendo aprendiendo de otras ontologías para re-existir en el hacer de la praxis de mi oficio.

Para concluir debo decir que estas aproximaciones e intuiciones sentesicas del abordar el *work in progress* descolonial responden a una inquietud que me surgió hacia el año 2018 a raíz de la exposición “Giro Panfronterizo” en la Galería Gabriela Mistral (Santiago de Chile). Luego gracias a la invitación de Iris Hernández (feminista descolonial), di un primer taller en el espacio activista Lelapp (Santiago de Chile, 2021) que se llamó *work in progress* descolonial. Al mismo tiempo por el trabajo en conjunto que venimos desarrollando con Yuderkys Espinosa Miñoso en nuestro seminario-laboratorio (2022) y proyecto expositivo “Anti-Futurismo Cimarrón” que se exhibió en el espacio de La Virreina y Santa Mónica en Barcelona como también en el museo Casa Escuté Santa Carolina de Puerto Rico. Prontamente saldrá publicado un libro tematizando tales problemáticas metodológicas que se desarrollaron en este seminario-laboratorio.

Para cerrar y redondear en el sentido de la sentesis como experiencia, es necesario comprender que no es una calología que se remite solo a la belleza, o a una simple filocalía, un amor hacia a la belleza. En otras palabras: no es dialéctico, es relacional. En este aspecto, la belleza radica en el profundo agradecimiento hacia el conjunto de la vida y, en esa correspondencia el arte cumpliría su función ética. Frente al respeto del significado real de la existencia misma y del tránsito por ella. Es por eso que en *el bembé del amor* se come para sanar, se habla para recordar a las ancestras, se brinda para compartir experiencias. Pero su fin es la retribución de abrazar la herida colonial y agradecer toda existencia de la tierra. En este caso desde una ontología relacional del caribe. Hacia la madre de las madres Yemayá. Porque a mi entender y, en este caso en particular, es ahí donde radica el origen del amor en ese eterno dar-vida. Axe!



Fig. 6. Secuencia final, escena diecinueve: La Hija de Yemayá, La Ciguapa y la hija de Erzulie Fredo/Danto se acercan lentamente hacia su madre, rindiéndole culto y agradecimiento por toda la existencia en la tierra (Film still de Katia Sepúlveda (realizadora sentesica), *El Bembé del amor*, 2022, video 4K, 26min, República Dominicana/Alemania. Cortesía de la realizadora sentesica).



Fig. 7. Making off de la escena final de la grabación. Camarógrafa Marlene Garó junto a la hacedora-sentesica Katia Sepúlveda Foto: Marisol Peláez, Playa de los enamorados, República Dominicana, 2022.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. Aunt lute books: San Francisco.
- Albán Achinte, Adolfo. 2013. "Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos." En *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir*, editado por Catherine Walsh, 443-467. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.
- Barriendos, Joaquín. 2011. "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual inter-epistémico en Regímenes de visualidad: emancipación y otredad desde América Latina." *Revista Nómadas* 35: 13-29.
- Dussel, Enrique. 1994. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*. La Paz: Plural editores y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.
- . 2012. Meditaciones anticartesianas: sobre el origen del antidiscurso filosófico de la modernidad. En *Lugares descoloniales*, editado por Ramón Grosfoguel y Roberto Almanza. 11-58. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Espinosa, Yuderlys. 2021. *Burlar la dominación: cimarronaje y expresión creativa en el Caribe*. Conferencia dictada en el MAC Puerto. <https://vimeo.com/657603829>.
- . 2019. "Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina." *Direito & Práxis* 10, n.º 3 (september): 207-232.
- y Katia Sepúlveda. 2023. *Introducción Anti-Futurimo Cimarrón: arte chamánico para exorcizar la colonialidad*. En prensa.
- Fanon, Frantz 1963. *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México.
- Gómez Moreno, Pedro Pablo. 2015. *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética descolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guerrero, Patricio. 2010. *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*. Quito: Abya Yala, Universidad Politécnica Salesiana.
- Hartman, Saidiya. 2012. "Venus en Dos Actos." *E-misférica* 9, no. 1-2. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-91/9-1-essays/venus-en-dos-actos.html>.

Indigenous Action. 2020. *Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto*. <https://www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/>

Lao-Montes, Agustín. 2022. "Ubuntu en Clave de Racionalidades Cimarronas de de Exu-Legba: Soy Porque Somos, espiritualidades Afrodiaspóricas, reconfigurar el Poder." Conferencia 1-2.07.2022. In the *Workshop Racionalidad, espiritualidad y temporalidad afrodiaspórica*. CAPAS: Heidelberg. <https://www.youtube.com/watch?v=4nNRMaHdfoQ>.

Lugones, María. 2021. *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo.

Maturana, Humberto; Varela, Francisco. 1973. *De máquinas y seres vivos*. Santiago: Editorial Universitaria.

Porta, Luis and María Marta Yedaide. 2020. *Pedagogías vitales: cartografías del pensamiento y gestos ético-políticos en perspectiva descolonial*. Mar del Plata: EUEM.

Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina." En *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, editado por Edgardo Lander, 201-246. Buenos Aires: FACES-UCV.

Quintero, José. 2021. *Conocer desde el sentipensar indígena, teoría y práctica del conocimiento para la vida*. Guadalajara: Universidad Autónoma indígena y cooperativa Yocoyani.

Rivera Cusicanqui, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rocha Glauber. 2004. *Del hambre al sueño. Obra política y pensamiento*. Buenos Aires: MALBA, Colección Costantini.

Sanjinés, Jorge. 1989. "El plano secuencia integral," *Cine cubano* 125: 65-71.

Sepúlveda, Katia y Nina Hoechtl. 2015. "To Think with the Whole Body. Katia Sepúlveda in Conversation with Nina Hoechtl." En *Pink Labour on Golden Streets. Queer Art Practices*, editado por Christiane Erharter, Hans Scheirl, Dietmar Schwärzler, Ruby Sircar, 69-81. Berlin: Academy of Fine Arts Vienna, Stenberg Press.

——— y Sayak Valencia. 2016. "Del fascinante fascismo a la fascinante violencia Psico/bio/necro/política y mercado gore." *Mitologías hoy* 14: 75-91. <https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/315891>.

- . 2019. *Giro Panfronterizo*, catálogo de exposición, Galería Gabriela Mistral, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Santiago de Chile. https://galeriagm.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/10/2019_01-Giro-Panfroterizo.pdf
- . 2022. „Manifiesto: Feminismo de la Vibración,“ *N-1 edições*, Brasil. <http://feminismossulsur.n-1edicoes.org/manifesto-feminismo-da-vibracao/>. In Spanish: <https://www.katiasepulveda.com/>
- Valencia, Sayak. 2015. “Del queer al cuir: ostranénie geopolítica y epistémica desde el sur glocal”. *Queer & Cuir. Políticas de lo irreal*, compilado por Fernando R. Lanuza y Raúl M. Carrasco, 19-37. México D.F.: Fontamara.