

ELOGIO PÉLVICO

Talma Salem*

Introducción

El presente trabajo es un experimento de reflexión-practica a través de un proceso a/r/tográfico. Dicho experimento parte de la puesta en relación de dos objetos de naturalezas distintas (un relato personal y una fotografía) seguida por su observación y relevamiento de cuestiones emergidas en este encuentro inusitado, conduciendo la reflexión junto a autores de diferentes disciplinas, en un proceso simultáneo de lecturas, escritura y producción de una breve pieza audiovisual.

Este escrito comparte la cocina del proceso mencionado¹, que consiste en una deriva asociativa desde lo personal hacia una reflexión de cómo en la danza, se presentan oportunidades de formación crítica y de movilización de las estructuras normativas que atraviesan nuestros cuerpos a través del baile.

En el artículo *La Práctica de la a/r/tografía* (2013), Rita L. Irwin define dicha práctica de la siguiente manera:

(...) una forma de investigación basada en la práctica, estrechamente relacionada con las artes y la educación. Junto con otras metodologías que se fundamentan en las artes, la a/r/tografía es una de las novedosas formas de investigación referidas a las artes como una manera de indagar en el mundo para mejorar nuestro conocimiento de él. (Irwin. 2013. p.106)

En continuación, la autora señala también que la práctica de la a/r/tografía abarca las prácticas de personas en el campo artístico, investigativo y educativo (docentes y estudiantes) concibiéndolas como lugares de investigación. Dicha práctica considera que los objetos artísticos son datos y que el proceso de investigación es el análisis de esos datos, reconociendo que los mismos no necesariamente atienden al entendimiento tradicional de datos como información verificable, organizada o simbólica. Se prefiere pensar en las prácticas artísticas y educativas como “ocasiones para la creación de conocimiento” (p.108).

Siendo éste el marco del trabajo, he considerado coherente explicitar el contexto pedagógico² en el cuál fue llevado a cabo, así como mantener las diferentes personas

* Facultad de Artes Universidad Nacional de Córdoba. contato.talsalem@gmail.com

¹ Las palabras en rosa invitan a navegar por algunos videos a través de hyperlinks.

² Es importante mencionar que este experimento tuvo lugar en el marco del Seminario “Cultura de las imágenes, género y sexualidades” dictado por Dra. Luciana Borre en el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), habiendo sido el proceso a/r/tográfico propuesto y guiado por la docente.

verbales utilizadas en la escritura con el fin de demostrar, a través de las formas de enunciación, los límites de distanciamiento en los asuntos abordados.



A mí siempre me gustó bailar, pero de chica no hice ninguna clase de ballet o algo así. Cuando tenía más o menos 9 años, en Brasil donde vivía, estaba de moda el Axé Music. Yo sabía todas las coreografías, me gustaba a veces vestirme como las bailarinas de axé, aún más en verano, cuando nos amontonábamos con mi mamá, tía y primas en el monoambiente de mi abuela en la playa de São Vicente.

Todas las noches se armaba en la calle de la playa una feria de artesanías, ¡me encantaba! Como era en frente de nuestro edificio, mi mamá me dejaba ir sola.

Una de estas veces, mientras yo miraba los productos de un puesto en la feria, un hombre vino por detrás e hizo una leve presión de su cuerpo contra el mío. Me sentí incómoda, pero pensé que debía ser un accidente y caminé hacia otro puesto.

Otra vez el hombre vino a ver los objetos del puesto en donde yo estaba y "encajó" su cuerpo con el mío, entendí entonces que no era un accidente.

Salí caminando rápido y me senté en una ronda de Capoeira de Angola que sucedía allí cerca. Lloré, y me dije a mí misma que mi llanto era por la música tan linda que cantaban, alguna conexión con mis ancestros...

De a poco empecé a pensar en que no debería salir a la calle vestida con un short tan corto y una remera mostrando la panza.

Entendí que "los hombres eran así", que era mi tarea aprender a estar despierta y atenta, a observar los movimientos de los hombres porque ellos podían tener deseo sobre mí, que era yo la responsable por este deseo y todo lo que podía desarrollar desde ahí. Debería entonces aprender a manejarlo.

La asociación entre narrativa y fotografía, posibilita identificar distintas puertas de reflexión. Al iniciar el trabajo fue difícil abrir la mirada y traspasar las capas de dolor y culpa, para poder acceder a otros aspectos del material. He encontrado las herramientas para hacerlo en los escritos y prácticas de distintos teóricos y artistas. Para elegir un foco a desarrollar, fue necesario mapear los asuntos que atravesaban a este binomio (imagen y narrativa) y luego elegir un camino para realizar tal focalización.

En este proceso, la danza se mostró como eje central, posibilitador de una articulación entre dicho material y la bibliografía.

El presente escrito es el relato de un camino sinuoso de aproximación crítica a la narrativa personal presentada junto a la imagen en el intento de, a través de ella, visibilizar cuestiones socio-culturales que traspasan el territorio de lo privado.

Imagen y narrativa

La imagen elegida es una fotografía analógica, el registro de una presentación de danza realizada por mí, plasmada en soporte bidimensional, que nos ofrece una experiencia distinta a la de la expectación o realización escénica. Aquí se nos presenta una huella de aquella danza, podríamos decir, convertida en "obra derivada" producida por la mirada del fotógrafo³. Se desplaza así el interés por la experiencia del pasado hacia la composición de formas, líneas, colores y texturas, que se presentan frente a nuestra mirada.

Podemos observar un cuerpo sobre cuatro apoyos, que tiene su rostro y casi todo el torso escondido por la oscuridad, mientras que la parte inferior del cuerpo se encuentra iluminada, con la cadera como el punto de mayor concentración de luz. Las líneas que componen a la imagen conducen nuestra mirada hacia este punto, haciendo del glúteo el foco de atención principal. Podemos observar también que la textura del celuloide hace que el entorno oscuro y poco definido, pueda mostrarse como ambiguo y misterioso. Esta oscuridad indefinida nos convoca a fantasear sobre el contexto en el que está el cuerpo. El registro de una situación no estática nos trae lecturas y preguntas sobre el movimiento del cuerpo. Así, al observar la imagen, somos estimulados por una eroticidad del objeto inacabado que nos despierta al deseo de completarlo.

En la narrativa escrita, nos encontramos con un relato personal inserto en un determinado contexto socio-cultural. Su lectura nos interpela a preguntarnos sobre cuerpo, danza, sexualidad, cultura de masa, construcción de la subjetividad por los medios de comunicación, hipersexualización infantil, violencia sexual, machismo, patriarcado, el listado de asuntos posibles a desdoblar es extenso. Por lo tanto, se realizó, en primer lugar, un mapeo de las cuestiones identificadas en ambos materiales y luego un proceso de selección a través de "filtros" que se establecieron a partir del cruce y repetición entre ellos.

³ Fotografía de Fran Rúa

En el transcurso de este proceso la danza se destacó como vía posible para la articulación entre narrativa y fotografía. Principalmente por ser mi campo de actuación y, a la vez, por configurarse como el elemento común más aparente entre fotografía, narrativa y las referencias artísticas a las cuales fui arribando al adentrarme en las lecturas y en mis recuerdos.

El baile

"Cuando tenía más o menos 9 años, en Brasil donde vivía, estaba de moda el Axé Music. Yo sabía todas las coreografías, me gustaba a veces vestirme como las bailarinas de axé"

Axé music fue, según Ianá Souza Pereira (2010), un término peyorativo para referirse a la producción de música en Salvador de Bahía, Brasil en los años 80. Muchos artistas niegan este término justamente por ser una nomenclatura generalista y reductora de la música emergente en aquel momento en dicha localidad (Souza Pereira, 2010).

La industria fonográfica, bajo esta etiqueta, vendió una gran diversidad de éxitos con mayor o menor calidad a la mirada de especialistas del campo. No nos detendremos a profundizar la historia del *Axé music* pero es posible señalar, como se demuestra en el artículo de Ianá Souza Pereira, que se trata de una historia densa, atravesada por coyunturas ambiguas propias del sistema capitalista-neoliberal-colonial, como por ejemplo los procesos de blanquización.

Pues bien, viajemos a São Paulo, en el sudeste de Brasil... En los años 90, los programas de mayor audiencia en la televisión abierta brasileña solían invitar constantemente a grupos que se dedicaban a un formato específico de *axé music*, siempre acompañados por una danza coreografiada y realizada por bailarines.

Contextualizando la narrativa expuesta en la introducción, la televisión era la única forma por la cual una niña de nueve años, viviendo en la otra punta del país, podría tener contacto con esta danza.

Si en el carnaval de Salvador el [axé music y sus bailes](#) podían ser experimentados en su diversidad y complejidad, en el formato televisivo esta experiencia era "filtrada", recortada por la perspectiva que interesaba a las grandes empresas de la industria del entretenimiento de masa (emisoras de televisión y sellos fonográficos en este caso).

Al revisar algunos [videos](#) de aquella época podemos identificar cómo estas [danzas](#) se destacaban en las presentaciones, en donde los cantantes eran agentes secundarios, que hacían *playback* sin la presencia de ningún instrumento e instrumentista, mientras que los cuerpos de los bailarines eran los protagonistas en primer plano, siendo su performance el foco principal.

La puesta en escena de estas coreografías, en general, era simple, una formación de dos o tres bailarines en línea, en donde por momentos alguna de ellas se destacaba como figura, bailando más adelante, mientras las otras hacían fondo. La mayor parte de

los movimientos ilustraban la letra de las canciones y los vestuarios solían ser bastante ajustados al cuerpo, exponiendo las curvas y mostrando lo máximo de piel.

Cuando analizamos los videos, es notable la estrategia de **objetificación** de los cuerpos que bailan, generada por la junción de los movimientos de la coreografía, con las letras de las canciones, el vestuario y los encuadramientos de cámara que direccionan la mirada de los espectadores. Aún así, la inserción de estas coreografías en el cotidiano de todo el país, trajo a la generación de niños y adolescentes que las experienciaban, distintas posibilidades de relacionarse con su cuerpo y su sexualidad.

Por un lado, la imagen de las bailarinas (Débora Brasil y Carla Pérez) puede ser interpretada como imagen de cuerpos objetificados, expuestos para la venta de patrones de belleza, sensualidad y vitalidad. Siempre con una sonrisa en la cara, ellas se mueven sin pausa, sin señales de cansancio o de molestia, realizan con maestría las coreografías, se ven plenas y parecen disfrutar de la situación.

Por otro lado, podemos observar pequeños desvíos a esta lectura como, por ejemplo, el incuestionable dominio que tienen sobre su cadera. Aún si la coreografía ejecutada, en el modo en que está filmada y transmitida las objetifica, para poder realizar estos movimientos tienen que gozar de una relación con el cuerpo, que no encaja en los patrones conservadores que han categorizado a esta danza como "indecente", pervertida, impropia, etc.

También es interesante destacar la presencia de Jacaré (Edson Gomes Cardoso Santos), bailarín masculino, vestido con el mismo tipo de vestuario que las mujeres y realizando exactamente los mismos movimientos que ellas. A diferencia de los cantantes que hacen gestos comentando sobre el cuerpo de las bailarinas, Jacaré baila con ellas en una relación equitativa, su cuerpo es tan objetificado como los de ellas. Su baile no condice tampoco con los modos de moverse de los *hombres* instituidos por la heteronorma patriarcal blanca.

Siendo así, a su manera, el baile del *axé* creaba fisuras en estructuras conservadoras.

Estas danzas, al tratarse de coreografías simples y de fácil aprendizaje, rápidamente fueron incorporadas en gimnasios, en clases de "lambaerobica", en fiestas de cumpleaños, en bares, playas, piletas... Bastaba poner el disco ¡y se armaba la "coreo"! De este modo, la imagen de los cuerpos bailando quedaba internalizada y la experiencia de bailar adquiría mayor presencia.

Si bien esta experiencia estaba completamente vinculada a la imagen (porque, en general, la coreografía se aprende por un proceso de imitación de lo que se ve), se diferencia considerablemente de la experiencia televisiva, ya que la persona que antes miraba la televisión, en esta ocasión, mueve su cuerpo, promoviendo⁴ otras sensaciones y construyendo diferentes relaciones espaciales, temporales, corporales e interpersonales. Se tratan de distintos "puntos de experiencia" (Basbaum, 2005, p.8) que

⁴ Si bien en castellano no es recomendable el uso del gerundio, considero que es el único tiempo verbal que posibilita hablar de algo que es/sucede en movimiento y simultaneidad. Por esta razón decido usarlo.

nos informan de diferentes maneras sobre el fenómeno de esta danza y que están entrelazados, son simultáneos y coexistentes en la misma cosa.

Es sabido que la televisión abierta es un potente instrumento de formación de pensamiento (y dominación); sin herramientas de pensamiento crítico la información recibida es susceptible de ser incorporada como verdad, como hechos unidireccionales e incuestionables.

La crítica es una puerta de entrada para tomas de conciencia sobre el fenómeno de la dominación social, a través del entendimiento de la praxis y el orden social instituido y la posibilidad de no reproducir dicho fenómeno (Tourinho y Martins. 2012. p.28). Siendo así, una aproximación crítica al material presentado anteriormente ¿podría comenzar por reconocer las estructuras sociales dominantes que lo atraviesan? ¿Cuáles serían?

El ejemplo trabajado por Suely Rolnik (2018) sobre la obra "Caminando" de la artista brasileña Lygia Clark, puede ayudarnos a entender la crítica propuesta por Tourinho y Martins. La obra consiste en la realización de una cinta de Moebius que es cortada continuamente:

se ofrecen al público tiras de papel, tijeras y pegamento, junto con breves y simples instrucciones de uso, y con una sola condición: cada vez que se reencuentre un punto que elegido anteriormente para recortar la superficie, este debe ser evitado para continuar cortando. (Rolnik. 2018. p.42)⁵

Si decidiéramos no seguir las recomendaciones de la artista, la acción se encierra en el mismo punto inicio, transformando el espacio tridimensional ambiguo (si dentro/fuera, con frente/detrás indiscernibles de la cinta de Moebius), en una tira bidimensional que se encierra en sí misma. Si, por el contrario, se aceptara la propuesta de la obra, en cada desvío realizado para seguir cortando se produciría la creación de un nuevo espacio tridimensional, fruto de la diferencia del punto de recorte en la repetición. Una acción simple que depende de la decisión de quien la vivencie a cada vuelta de tijera.

Este ejemplo nos presenta dos posibilidades que se enfrentan, pero claramente son dos extremos de un infinito de posibilidades en la tensión entre la "conservación de las formas en que la vida se encuentra materializada" y la "conservación de la vida en su potencia de germinación" (Rolnik, 2018, p.56). Cada vez que el deseo es convocado a accionar, como propone Rolnik "se definirán sus políticas y aquello que las distingue" ((Rolnik, 2018, p.58).

La crítica es lo que nos posibilita reconocer este punto de toma de decisión en donde podemos continuar en "lo mismo" o crear "desvíos".

Habitar este punto de inestabilidad/interrogación en el cual se nos convoca a una toma de decisión, es lo que nos posibilita ser conscientes de las políticas que se dibujan en dichas decisiones conformando así una aproximación crítica a los fenómenos.

⁵ Traducción propia.

Si pensamos en la danza a la cual hacemos referencia, ¿cuáles son las fuerzas de conservación de las formas y cuáles las fuerzas de conservación de la vida en su potencia que tensionan la experiencia del fenómeno?

La cadera

Así como en la heterogeneidad de la producción musical agrupada bajo el etiqueta del *Axé music* podemos observar la presencia de ritmos e instrumentos heredados de culturas africanas (Souza Pereira. 2010. p.4), quizás también podamos reconocer a sus danzas como parte del movimiento de dicha diáspora.

Considerando la movilidad de la cadera como un trazo común en las danzas afro-orientadas (Da Silva, 2017, p.132), ¿podríamos afirmar, al observar el protagonismo de la región pélvica en las coreografías a las cuales hacemos referencia, la posible herencia de danzas de matrices africanas en las cuales existe una relación bastante fluida y maleable entre cabeza, columna y cadera?

Siendo la danza una práctica social constructora de corporeidad y subjetividad, agente activo del tramado del imaginario social sobre cuerpo, ¿cómo la experiencia de movilidad de la pelvis, atraviesa las imágenes y percepciones que tenemos del cuerpo propio y, en consecuencia, nuestra sexualidad?

Da Silva nombra a estas construcciones como "escrituras de sí" y apunta: "Vemos que la rigidez provocada por las formas eurocéntricas de escrituras de sí reverberan tanto en el significado más general del cuerpo cuanto en el distanciamiento con determinadas motricidades, como la de la región pélvica" (Da Silva, 2017, p.103)

Este distanciamiento citado por la autora, se presenta como un aprendizaje del cuerpo que podemos observar en técnicas de danza específicas, como el ballet clásico, pero también en la relación cotidiana con la pelvis más allá de la danza, que durante los últimos siglos fue receptora de tabúes sexuales y opresiones en las culturas blancas occidentales/eurocéntricas, heteropatriarcales y colonizadoras. Esto puede ser atribuido a que la pelvis está asociada directamente con partes del sistema reproductivo establecidas por la heteronorma en dichas culturas como las principales zonas de placer (vagina, pene).

Paul B. Preciado define al sexo como una "tecnología de dominación heterosocial que reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas" (Preciado. 2002. p.22) ¿No es, entonces, la región pélvica un lugar central para generar fricciones con dicha dominación?

En este sentido, ¿podríamos identificar prácticas sensibles que habilitan la movilidad de la pelvis y proporcionan otras posibilidades de relacionarse con esta región como decoloniales y feministas? Si es el caso, ¿este status se aplicaría a las coreografías referenciadas anteriormente?

Si bien, todas las danzas están en constante transformación, lo cual las aparta de posibles esencialismos, podemos observar distintos gestos de apropiación por parte de la

industria del entretenimiento, que al des/re-contextualizar y mezclar determinados movimientos vacían sus sentidos para atender a los fines de la sociedad de consumo.

Enmarcadas como un producto de esta industria, las coreografías de *axé* a las cuales nos referimos vienen cargadas de ambigüedad. Al mismo tiempo que dan lugar a las fuerzas de objetificación e hipersexualización de los cuerpos de adultos y niños, alimentando un mercado que sirve al sistema capitalista-colonial-patriarcal-cis, también posibilita experiencias en donde las mismas estructuras de este sistema pueden verse fisuradas.

Sin embargo, si no contamos con una formación que nos habilite como agentes críticos en la sociedad, no podremos reconocer dichas fisuras, ni tampoco experimentar esta danza en su contradicción. La recibiremos como un producto acabado y plano diseñado para achatar nuestra subjetividad.

El meneo

En *Manifiesto Contrasexual*, Paul B. Preciado nos presenta un recorrido iniciado en el reconocimiento de las estructuras dominantes que atraviesan a las construcciones socio-culturales de género y sexualidad en el contexto occidental, desarrollando en un marco crítico nuevas políticas del cuerpo, lo que luego posibilita, en el capítulo titulado *Prácticas de inversión contrasexuales*, ofrecer directamente algunos ejemplos de prácticas que, a su mirada, aportarían experiencias basadas en la *Dildotectonica* (Preciado, 2002, p.41), desestabilizadoras de tales estructuras.

Si hacemos foco en la relación con la región pélvica, podemos encontrar en la actualidad, prácticas en donde las estructuras dominantes que moldean esta relación están puestas en cuestión, los proyectos [Pelvika](#) de Thiane Nascimento, [Raba Power](#) de Flora Mariah y Luiza Cascón, [Viva Pelve](#) de Dora Selva son algunos ejemplos, entre muchos otros.

En el proyecto *Pelvika* de Thiane Nascimento, la artista propone cuatro diferentes formas de abordaje de la pelvis: *Estudo Pélvico*, *Aulão Estudo Pélvico*, *Preparação Pélvica* y *Atendimento Pélvico*, todas éstas tienen como punto de partida el reconocimiento, concientización y despertar de la región pélvica. La primera, está direccionada a los cuerpos que se autoperceben como "mujer" (cis o trans) trabajando singularidades de este género. La segunda, es una clase abierta a cualquier persona, en donde se trabaja de forma lúdica la performatividad de los cuerpos, a través del placer de moverse juntas, dibujar en el espacio etc. La *Preparação Pélvica* es direccionada a proyectos artísticos, a la preparación corporal de actores/bailarines y finalmente, el *Atendimento Pélvico* se trata de un espacio terapéutico a través de sesiones individuales.

En esta diversidad de aproximaciones se utilizan continuamente estrategias para, lo que la artista nombra como, "resignificación del meneo". Nascimento invita la experimentación de este movimiento como una vía de conocimiento del cuerpo y empoderamiento, creando distintos contextos para habitarlo. Un proceso que permite

disfrutar del baile con autonomía y placer, sin tener que necesariamente atender a patrones y/o normas preestablecidas.

En *Práctica II - Masturbar un brazo*, en el capítulo citado anteriormente, Preciado explicita:

La meta de esta práctica contra-sexual consiste en aprender a subvertir los órganos sexuales y sus reacciones biopolíticas. Este ejercicio se basa en la re-denominación de ciertas partes del cuerpo {en este caso, se tratará de un antebrazo} gracias a una operación de citación que llamo inversión-investidura (Preciado, 2002, p.49).

La *inversión-investidura* propuesta por el autor provoca una “per-versión, un giro en la producción habitual de los efectos de la actividad sexual” (Preciado, 2002, p.49); este movimiento biopolítico conlleva consigo un proceso de re-significación, tal como investiga Nascimento.

A la luz de este pensamiento, traigo a colación un procedimiento llevado a cabo en el marco del "proyecto negro" del colectivo [Mamba](#) en Córdoba (del cual participo), en donde se propone investigar el meneo como un movimiento posible de habitar en distintas regiones del cuerpo.

El desplazamiento del movimiento atribuido a la cadera hacia otras partes del cuerpo provoca una desestabilización, tanto en las estructuras de sentido dominantes del acto de menear, como en las relaciones y sensaciones pre-establecidas/atribuidas a dichas partes. El meneo, viajando por el cuerpo, lleva consigo sensaciones propias de él a otros territorios y, al mismo tiempo, deforma el cuerpo cambiando su escala, distribución del peso, equilibrio, así como la jerarquía de la organización corporal dada/esperada, produciendo cierta "monstruosidad" o "torpeza". Y éste fue el punto de inflexión para la creación del video al cual arribó este proceso.

¿Podríamos llevar este procedimiento corporal a un formato audiovisual, generando una pieza que pueda dialogar con el producto coreográfico televisivo mencionado anteriormente? ¿Cómo?

El [video](#)

Pudimos observar que, para trabajar el procedimiento anteriormente descrito en forma de danza presencial, es necesario habitarlo durante un tiempo continuo de experimentación (aproximadamente una hora). Realizarlo para la cámara implicó fragmentarlo, realizar pausas y repetirlo diversas veces. Lo que en vivo podría apreciarse como un tránsito continuo en el cuerpo, permitiendo atestiguar los cambios generados gradualmente y acompañar la construcción de una dramaturgia de estados corporales, en vídeo se presenta completamente distinto.

Tanto los encuadres como la edición seleccionan, recortan y reorganizan las formas y los movimientos, dirigen la mirada, prolongan, reducen y fraccionan los

tiempos, construyendo una narrativa propia del lenguaje de este medio. Consecuentemente, el cuerpo aparece fragmentado.

Desde las primeras tomas reconocemos el meneo, enfatizado por planos cercanos que, junto al efecto de cámara lenta, hacen referencias al lenguaje televisivo del videoclip y de los programas anteriormente mencionados. Así como el meneo va migrando de un lugar a otro del cuerpo, la cámara propone también un desplazamiento de la misma mirada que potencializaba la sensualidad de la cadera a otras partes del cuerpo. Esta sensualidad se ve desplazada hacia la materialidad de la camisa, por ejemplo, en donde ocurren aproximaciones y distanciamientos entre sus pliegues, despertando sensaciones táctiles.

A medida que el video avanza, aparece el rostro "personificando" o "humanizando" la cola mostrada al principio. Sin embargo, esta persona se parece, a veces, a un robot o una muñeca rota, tensionando la organicidad, levedad y fluidez que se instalan en otros momentos y/o que se esperan de la danza.

Por momentos se reconoce una música "funk", que no termina de desarrollarse e identificarse; ésta es interrumpida repetidamente por el sonido grave, producto del proceso de distorsión del audio.

El uso de la camisa blanca transparente con un pequeño short negro realiza un corte en el cuerpo, dividiéndolo en dos partes. El vestuario de la parte inferior del cuerpo hace mención al de las coreografías de *axé*, mostrando el máximo posible de piel, mientras que la parte superior, cubierta por la camisa, esconde, pero también gracias a la discreta transparencia, sugiere el "contenido" que está por debajo. Podríamos aquí hacer una conexión entre esta sugerencia de la transparencia con la imaginación despertada por el entorno oscuro en la fotografía del inicio.

Podemos observar, entonces, que el [video](#) presenta elementos de la emisión televisiva (focos que fragmentan el cuerpo, meneo, piel a vista, minishort) y de la fotografía (presencia pregnante de la cadera, eroticidad) con pequeños desplazamientos o alteraciones que ayudan a abrir sus sentidos.

Conclusión

Si en un primer momento, el contacto con el material (imagen y narrativa) se vio reducido a una mirada acotada y permeada de juicios de valor, al adentrarme en las lecturas y memorias personales, y al formular preguntas que permitieron despegar del contenido personal, se fue construyendo una aproximación crítica al mismo. Emergió entonces la cuestión sobre si las violencias, antes asociadas a dichas "influencias" del baile, no debieran ser atribuidas a las estructuras que enmarcan a esta práctica social, siendo éstas identificadas como productos históricos del patriarcado (machismo/heteronorma/misoginia) y de la colonización.

La focalización en el meneo permitió la aproximación a algunos aspectos sobre la construcción de nuestra relación con la pelvis, atravesada por tales estructuras, y dejó

preguntas abiertas para que cada una pueda indagar y revisar cómo opera esta relación en su ser social.

En el *recorrido deriva* de este trabajo fueron relacionados diferentes objetos, entre los cuales podemos observar distintos niveles de desplazamientos. Primeramente, el desplazamiento de la mirada sobre la narrativa, que al principio del proceso se presentó con cierto juicio de valor sobre el baile *axé* y fue, de a poco, a través de las lecturas, entendiendo otras capas que componen su complejidad, entre ellas, la potencia de deconstrucción de encorsetamientos relacionales con la región pélvica.

Para ello, observamos el desplazamiento del *axé* de su contexto local para la televisión nacional, el desplazamiento del punto de experiencia de expectación del baile por medio televisivo hacia la experiencia de realización propia del baile. En este último, aparecieron diferencias importantes en los modos de relacionarse con la región pélvica revelando una ambigüedad en la tensión entre los dos puntos de experiencia.

Identificando la potencia de dicha ambigüedad, direccionamos la mirada hacia prácticas artísticas brasileñas focalizadas en el estudio de la pelvis a través de la apropiación de bailes como el *axé* y otras que buscan resignificar el meneo, asociándolas a las "Prácticas de Inversión Contrasexual" presentadas por Paul B. Preciado en el Manifiesto Contrasexual (2002).

Conectamos esta resignificación del meneo con un procedimiento coreográfico realizado por el grupo Mamba en Córdoba, y lo identificamos como material potente para concluir el trabajo.

El video se presenta como obra derivada de la aproximación crítica a los materiales brutos que lo antecedieron, realizando cruces de elementos y aspectos de dichos materiales para la producción de una poética que articule cuestiones surgidas en el transcurso del proceso.

Podemos concluir en que, algo que nos señalan el arte y las teorías críticas es el reconocimiento de la ambigüedad de los fenómenos. No existen experiencias "puras" y/o unilaterales, existe una simultaneidad de aspectos que imposibilitan proposiciones dicotómicas sobre las prácticas sociales, al mismo tiempo que nos conducen a posicionarnos.

Claramente, nadie vive en un eterno punto de inflexión; así, al decidir por una dirección, elegir visibilizar y/o potencializar determinados aspectos de una práctica social, estamos posicionándonos políticamente.

Estas decisiones, en el marco del proceso artístico, construyen la política-poética de la obra y, en el marco de la apreciación de la misma, abrirá el camino para interrogantes que puedan emerger en la relación con quien la experiencia, siendo parte así en su formación como agente crítico.

Referencias

- Basbaum, Sérgio. 2005. Do ponto de vista ao ponto de experiência. Recuperado de https://www.academia.edu/3839220/Basbaum_Do_ponto_de_vista_ao_ponto_de_experiencia
- Da Silva, Luciane. 2017. Corpo em diáspora: Colonialidade, pedagogia de dança e técnica Germaine Acogny (tesisdoctoral). Campinas. UNICAMP Programa de Pós-graduação em Artes da Cena. Instituto de Artes.
- Nascimento, Thiane. Thiane Nascimento. Recuperado el día 10 de mayo de 2020 de <https://thianef.wordpress.com/pelvika/>
- Preciado, Paul B. 2002. Manifiesto Contrasexual. Madrid. Editorial Opera Prima.
- Rolnik, Suely. 2018. Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo. N-1 edições.
- Souza Pereira, Ianá. Axé-Axé: o megafenômeno baiano. Revista África e Africanidades - Ano 2 - n. 8, fev. 2010 - ISSN 1983-2354
- Tourinho, Irene; Martins, Raimundo. Circunstancias y injerencias de la cultura visual. In: Martins, Raimundo; Tourinho, Irene (et al). Educación de la Cultura Visual: conceptos y contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2012.

