



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

*Pole dance*. Corporalidades, representaciones mediáticas y procesos de subjetivación  
Germán Hasicic y Nicolás Bernardo  
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 3, N.º 2, diciembre 2017  
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>  
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata  
La Plata | Buenos Aires | Argentina

## ***Pole dance*. Corporalidades, representaciones mediáticas y procesos de subjetivación**

**Germán Hasicic**

[germanhasicic@gmail.com](mailto:germanhasicic@gmail.com)

**Nicolás Bernardo**

[jnicobernardo@gmail.com](mailto:jnicobernardo@gmail.com)

---

Comisión de Investigaciones Científicas  
de la Provincia de Buenos Aires

Centro de Estudios Aplicados en Migraciones,  
Comunicación y Relaciones Interculturales  
Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### **Los primeros interrogantes**

Nuestro contacto inicial y aproximaciones al *pole dance*, parten de una doble causalidad, la cual ha sido una constante a lo largo de este trabajo: por un lado, el análisis de las representaciones mediáticas construidas en el programa televisivo “Bailando por un sueño” y, por otro, el trabajo de campo realizado en We Dance Studio (un estudio de pole en la ciudad de La Plata) en el marco del recorrido doctoral de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social.

Partimos de la premisa de que esta práctica carga con una serie de prejuicios sociales, culturales, éticos vinculados a lo inmoral, donde las subjetividades corporales son reducidas a un baile sensual y erótico realizado únicamente por mujeres que “se ofrecen” ante el género masculino como objetos de deseo. A priori, esta reflexión resulta sencilla o atada a cierto sentido común, sin embargo, nos ha permitido sostener diálogos con los entrevistados, los cuales han arrojado valiosos testimonios y han (re)orientado nuevos interrogantes: ¿Por qué el *pole dance* está intrínsecamente ligado a las mujeres? ¿Qué discursos mediáticos (i)legítimos se

(re)producen en torno a esta práctica? ¿Cuáles son las corporalidades y estéticas construidas en el programa de Marcelo Tinelli? ¿Qué incidencia tiene en los procesos de subjetivación?

Las preguntas requieren una mirada y análisis previos sobre los marcos culturales de producción y circulación, como también situar espacio-temporalmente al fenómeno en cuestión a partir de un abordaje que indague en los procesos de mundialización.

## **La cultura y los procesos de subjetivación**

En las sociedades contemporáneas, los medios de comunicación son un factor fundamental en los procesos de constitución de subjetividades. Esa afirmación deja traslucir, en primera instancia, la historicidad de aquel proceso a partir del cual los sujetos se constituyen como tales. La subjetividad se construye en las relaciones sociales, en el marco de la cultura. El proceso de subjetivación es un proceso pedagógico históricamente variable que supone, en principio y en tanto proceso social, la incorporación de normas y sentidos a lo largo de la trayectoria vital respecto de los modos de comportamiento que demanda el contexto histórico social.

La subjetividad comienza a constituirse en la infancia a partir de la incorporación del lenguaje, de las coacciones que reprimen los impulsos naturales, del reconocimiento y la adecuación a las normas compartidas que constituyen la cultura en la cual ese sujeto se inscribe. Es en esa relación con la cultura en la que se definen la estructura psíquica, las prácticas, los cuerpos y las trayectorias de los sujetos (Freud, 2001).

Esos modos de intervención sobre los cuerpos y las emociones, en tanto procesos histórico-sociales, varían de acuerdo al tiempo histórico y las sociedades en las cuales se desarrollan. De las características, se desprende el potencial dinámico de la subjetividad, la posibilidad inmanente de transformación constante. Tal como propone Elias:

De esta interdependencia de los seres humanos se deriva un orden de un tipo muy concreto, un orden que es más fuerte y más coactivo que la voluntad y la razón de los individuos que lo constituyen. Este orden de interdependencia es el que determina la marcha del cambio histórico, es el que se encuentra en el fundamento del proceso civilizatorio. [...] Precisamente lo característico de esta transformación del aparato psíquico en el proceso civilizatorio es que desde pequeños se va inculcando a los

individuos esta regulación cada vez más diferenciada y estable del comportamiento, como si fuera algo automático, como si fuera una auto coacción de la que no pueden librarse aunque lo quieran conscientemente. (1987:450-451)

Esta noción presentada por Elías del "proceso civilizatorio" como una serie de transformaciones en el comportamiento y la sensibilidad humana, es útil en la medida que revela la relación entre el proceso de construcción de la subjetividad con la cultura. Los cambios históricos en el orden de las relaciones intersubjetivas se corresponden con las transformaciones en la estructura psíquica, con los imaginarios, los modos de administrar el cuerpo y las prácticas.

En este sentido, la cultura desarrolla su carácter performativo, organizando los territorios materiales y simbólicos en los que se inscriben los sujetos y que a la vez son reconfigurados por las prácticas:

En términos de la constitución de subjetividades, los mundos nombrados –representados, ordenados y pre-dispuestos brindan orientaciones pero "no obligan". Las culturas ofrecen modelos de cómo ser, cómo pensar, cómo actuar, qué desear. Estas orientaciones y pautas reclaman una apropiación, y este proceso no se efectúa en la forma de una interiorización simple sino que implica una refracción, esto es, desviaciones, desplazamientos, morigeraciones, acentuaciones. (Papalini, 2009: 11)

Es decir que no se trata de un proceso lineal sino que en el mismo momento en el que es incorporado es modificado. La estructura de la subjetividad está en relación directa con el proceso social completo, pero este no determina completamente a aquella, sino que se constituyen mutuamente. Existe una determinación dual entre los procesos culturales y de constitución de la subjetividad. Como señala Galende:

No existe una subjetividad que pueda aislarse de la cultura y la vida social, ni tampoco existe una cultura que pueda aislarse de la subjetividad que la sostiene. Esta determinación –en verdad, mutua producción- debe ser nuestro punto de arranque, ya que la subjetividad es la cultura singularizada tanto como la cultura es la subjetividad objetivada en productos [...] formas de intercambio y relaciones concretas que la sostienen, pero también en las significaciones y los sentidos que organizan la producción cultural. (1997: 75).

## Los medios de comunicación como constructores de subjetividad

En este proceso, los medios de comunicación cumplen un papel fundamental en nuestras sociedades contemporáneas fuertemente atravesadas por tecnologías mediáticas. Allí, es necesario observar los grados de mutua determinación e influencia entre los medios de comunicación y las subjetividades o, al menos, poner en tensión las nociones de correspondencia o de determinación de los dispositivos mediático culturales respecto de las subjetividades, teniendo en cuenta las consideraciones realizadas respecto de la relación entre la cultura y los procesos de constitución de los sujetos sociales.

En este sentido, las producciones culturales y, fundamentalmente, los medios masivos de comunicación que tienen una presencia central en la vida cotidiana de nuestras sociedades como responsables de la producción y circulación de significados accesibles y reconocidos masivamente, están en una mutua influencia con los sujetos que interpelan. Las discusiones teóricas en torno a esa relación entre medios y públicos han variado, tal como expusimos en la introducción, desde miradas extremas que la piensan en términos de sobre determinación y alienación, hasta aquellas que sostienen la inocuidad de los medios, pasando por perspectivas que la inscriben en el territorio de la cultura, observando la influencia de los medios en la producción de identidades, los gustos, lo deseable, las pasiones, etc., reconociendo las imposiciones a las que están sometidos los agentes sociales pero también el diálogo, la capacidad de agencia e incluso de réplica e impugnación.

Resulta más interesante reconocer la intervención de diversos factores culturales que operan como mediadores en el vínculo entre los sujetos y los medios, intentando no desposeer a éstos últimos de su espesor e influencia en los entramados culturales actuales. Es decir, proponer que si bien no se trata de una relación en términos de determinación, los medios establecen ciertos parámetros respecto de lo posible, lo no posible, lo deseable y lo no deseable, lo temido; contribuyen a la adopción de ciertos consumos, estéticas, prácticas; y aportan a la construcción de un "sentido común" o de una atmósfera sobre ciertos temas o problemas.

Esta recuperación teórico-conceptual nos ha brindado unos marcos en los cuales ubicamos este trabajo, enfatizando en las producciones sociales de sentidos y los procesos de subjetivación en torno al *pole dance* local.

## Ayer, aquí y ahora

El *pole dance*, también coloquialmente conocido como “baile del caño”, ha convivido durante décadas con el rótulo de provocativo e inmoral, y cuyo hábitat social es el burdel. Sin embargo, es preciso remontarse a otro tiempo y espacio para comprender el doble proceso de desterritorialización y re-territorialización que ha experimentado, y a partir del cual ha sido resignificado en múltiples sentidos. El *pole dance* tiene una estrecha relación con el Mallakhamb. La actividad, se practica en la India y sus orígenes datan del 1135 d. C, aunque alcanzó cierta masividad recién a partir del siglo XVIII. En sus inicios era exclusivo para luchadores locales. De ahí su nombre y etimología: Malla significa “luchador” y Khamba que significa “poste”. Su finalidad era desarrollar más velocidad, mejores reflejos y un mayor grado de concentración y coordinación. Actualmente en este deporte, los gimnastas realizan distintas poses en un tubo vertical de madera, el cual es más grueso que el utilizado en el *pole dance* contemporáneo. En este sentido, ha adoptado una faceta deportiva en virtud de la cual, se celebran diversos campeonatos en estados de la India: la Federación Mallakhamb de la India es la institución a nivel nacional y federal que rige y organiza torneos a nivel nacional desde hace más de 25 años.

Aquí se observa un interesante proceso de resignificación: en lugar de un método de entrenamiento, el sentido de la práctica se ha concentrado en una disciplina deportiva y acción artística a la vez. Pero más llamativo aún, es que se trata de un deporte dominado por varones y en el que las mujeres no participan.

En China existe un deporte similar conocido popularmente como “Chinese Pole”, o palo chino. Su historia data de antes del siglo XII, cuando profesionales circenses utilizaban una barra que oscilaba entre los tres y nueve metros de altura, forrada con goma, con trajes que los cubrían completamente. Las actuaciones eran menos fluidas que las actuales (debido a la goma y los trajes), pero muchos de los trucos –como la bandera, por ejemplo– continúan realizándose. Los acróbatas chinos efectuaban trepadas, deslizamientos, elongaciones y posiciones sostenidas, que denotaban el desarrollo de diversas habilidades. Usualmente los practicantes de esta destreza lucían marcas de quemaduras en sus hombros por el entrenamiento y las actuaciones, lo que les permitía distinguirse y adquirir respeto entre ellos. Con los giros y saltos (a veces realizados entre dos o más artistas) y barras, se observa una correlación entre las actuaciones circenses chinas y el *Cirque du Soleil*. De esta manera, podemos afirmar que las estructuras del movimiento y las subjetividades se construyen y reconstruyen una y otra vez, demostrando la

dimensión inacabada de los cuerpos por las huellas y marcas que les imprimen las culturas:

En el marco de un mundo que despliega complejos procesos de globalización, de mundialización de las culturas, (...) las prácticas corporales de los sujetos se sumergen en una experiencia social que recibe las afluencias de distintos patrones de movimiento corporal para reformular la consistencia de los cuerpos y de los movimientos. (...) Se está generando un proceso de mundialización de las prácticas corporales que pone en circulación por todo el mundo los haceres del cuerpo en las distintas realidades culturales. (Cachorro y Díaz Larrañaga, 2004: 62)

Esto último resulta clave para reflexionar acerca del proceso desterritorialización/re-territorialización (Ortiz) de la práctica de Oriente a Occidente. ¿Cuáles son los sentidos que han sido resignificados? ¿Cómo explicar la aparición de la mujer como protagonista en una práctica que histórica, social y culturalmente le ha sido vedada? Son algunos interrogantes que hemos advertido al indagar y rastrear los orígenes del *pole dance* y los modos en que se concibe. Siguiendo a Renato Ortiz, dicho proceso nos sirve para observar a las prácticas corporales y sus condiciones multiculturales de realización: "las prácticas corporales no son de nadie en especial, son patrimonio de toda la humanidad para que las diversas culturas se las apropien con sus modalidades subjetivas, imprimiéndoles diversas formas o figuraciones" (Cachorro y Díaz Larrañaga, 2004: 63). Ahora bien, resulta clave profundizar en las construcciones que todavía circunscriben al *pole dance* y a sus protagonistas, únicamente a una performance erótica, inherente a prostíbulos o rutinas de striptease en clubes nocturnos. Pese a que han transcurrido varias décadas del emblemático Moulin Rouge<sup>1</sup> (que posteriormente tuvo su aparición como argumento de 9 producciones cinematográficas y varios espectáculos teatrales), estos discursos poseen una pregnancia y vigencia ineludible. La figura de Fawnia Dietrich es un ícono insoslayable, ya que en 1994 fue la primera mujer en dar clases de *pole dance* y en crear su propia escuela en los Estados Unidos. Este fue el primer gran paso hacia una institucionalización de la práctica en Occidente. De allí en adelante la proliferación de academias y estudios no ha cesado.

Un mapeo de la ciudad de La Plata nos brindó nuevos interrogantes y algunas certezas: en primer lugar, la diseminación de espacios donde se practica *pole dance* creció exponencialmente de 2009 a la fecha, contabilizándose 8 escuelas/academias/estudios (de acuerdo a la jerarquía) especializadas; en segundo lugar, una breve búsqueda en la web arrojó un cúmulo de artículos y notas

periodísticas relacionadas al “boom” mediático que provocaron las emisiones del programa de Marcelo Tinelli por el “novedoso y polémico baile del caño”. Esto último fue la punta de lanza que nos ha motivado a formular la pregunta central del presente trabajo: ¿Qué vinculaciones pueden establecerse entre las representaciones mediáticas construidas sobre el *pole dance* en el programa, y los procesos de subjetivación de los *pole dancers* del estudio We Dance?

## El rey Midas

Esa fue la metáfora utilizada por una periodista Julieta Mondet para referirse al conductor Marcelo Tinelli y sus emisiones relacionadas al *pole dance*: “ De la mano de Tinelli, poco a poco el baile del caño está dejando atrás su asociación con la prostitución a medida que se legitima socialmente como un deporte. Gracias a él, el pecado se hizo deporte y ahora tiene su propio lugar en ese mundo. No obstante, todavía existen prejuicios a vencer”<sup>2</sup>. No es el propósito de este trabajo subrayar la adulación de esta colega que no escatima en calificaciones para endilgarle tamaño milagro sociocultural al afamado conductor. Sin embargo, esta afirmación contribuyó a indagar en estos (pre)juicios y representaciones con los protagonistas, es decir, profesores, alumnos y sujetos ajenos al *pole dance*. Aquí aparecen algunos aspectos clave: las valoraciones sociales entorno a esta práctica, el velo del prejuicio que la asocia a connotaciones netamente sexuales, impúdicas.

Durante nuestras visitas y estadía en We Dance, tuvimos la posibilidad de mantener diversos diálogos. Entre ellos, con Mercedes *Bubu* Alegre, directora y creadora del espacio en 2010, quien a su vez estuvo a cargo de muchas de las coreografías de *pole dance* del ciclo “Bailando por un sueño” entre 2007 y 2009. Su testimonio resultó fundamental a la hora de elaborar algunas preguntas y afirmaciones vinculadas a las subjetividades de la práctica y las representaciones mediáticas: “cuando abrí la escuela, mucha gente preguntaba ¿qué es *pole dance*? Y ahí les decía “baile del caño” y lo relacionaban directamente con el programa de Tinelli. No te voy a negar que hay una cuota que juega con la sensualidad y repercute en la autoestima, que hay un par de coreografías que son bastante *sexies*, pero es un arte que va más allá, que no puede encasillarse. Hay capacidades acrobáticas puestas en juego y la expresión de quien lo practica que no se ve. No es una exhibición de carne”.

Las performances eran despojadas de todo acto virtuoso y artístico. El foco estaba puesto en los cuerpos, el morbo y la venta de los mismos: Adabel Guerrero, Valeria Archimó, Rocío Guirao Díaz, Jessica Cirio, entre otras, eran reducidas a cuerpos deseados; objetos de placer de los cuales los televidentes y programas de

chimentos se alimentaban y servían para satisfacerse. Planos cortos y en detalle cuyo grado de jerarquización descansaba en un glúteo, una pierna o un seno más pegado al caño. Entonces los modelos y representaciones del *pole dance* se simplifican brutal y mediáticamente a un montón de mujeres/objeto que muestran sus cuerpos y se aferran a un caño metálico con fin de saciar el morbo de burdel; cuerpos que se exhiben y ofrecen a través de una pantalla, desprovistos de toda subjetividad y expresión en su performance.

La sensualidad es una característica de esta disciplina, pero su simplificación es falaz. La propia *Bubu* enfatizó al respecto sobre este problema: "Tinelli hizo conocido al pole de una manera increíble. El rebote mediático fue impresionante. Pero te muestra una parte; la que vende y con la que todavía seguimos y seguiremos luchando: chicas ligeras de ropa, que es una parte pero no el todo. No es a lo que apuntamos. Hay destrezas, trucos y figuras donde la bailarina se expresa. Mucha gente dice baile de caño: mujeres rapiditas o inmorales. Entonces ahí el sentido toma un rumbo que no queremos".

Entre las alumnas y profesoras de We Dance, los testimonios tienen un tono similar, enfatizando en la arista artística y una marcada búsqueda de ruptura con la carga de una suerte de estigmatización sociocultural original ligada al *pole dance*: "el comienzo fue difícil, porque tus familiares, amigos o parejas te señalan o dicen 'eso es de trola'. Ahí aparece el primer obstáculo, porque tu propio entorno juzga desde el desconocimiento. Asocia pole con prostíbulo. Las sensaciones que genera y el espíritu que uno le pone a esto es invisible a la ignorancia". Aquí surge otro aspecto que ameritaría otro trabajo: los sujetos que practican *pole dance* son socialmente clasificados entre "trolas" (mujeres) y "trolos" (varones), igualmente inmorales.

## Algunas reflexiones y preguntas finales

En principio, podemos afirmar el rol sustancial de los medios de comunicación en los procesos de constitución de subjetividades de las sociedades contemporáneas. La subjetividad se construye en las relaciones sociales, en el marco de la cultura, y es aquí donde los sentidos refractarios del producto mediático "Bailando por un sueño" asumen una legitimidad primaria. Los marcos socioculturales actuales y locales han habilitado unas representaciones que reducen al *pole dance* y a sus protagonistas, a un fenómeno que oscila entre la sensualidad – mejor dicho, sexualización– de quienes lo practican. A su vez, son definidos y percibidos como objetos eróticos e inmorales que disfrutan de su posición subordinada al

entretenimiento y al goce o placer ajeno. Su función es simple: "calentar la pantalla" (y a los televidentes).

Las corporalidades y subjetividades de los *pole dancers* aquí no importan. El espectáculo televisivo no desea ni pretende recuperar estos aspectos. Las manos del rey Midas solamente transforman en oro cuerpos siliconados y semidesnudos que sacian su sed de rating y que poco tienen que decir o hacer respecto a la expresión artística. Estereotipos corpóreos que distan de las estéticas acrobáticas y deportivas de las alumnas y profesoras de We Dance: una fantasía construida mediáticamente que contrasta con los cuerpos y subjetividades del *pole dance*. Desde inicios del nuevo milenio, que organizadores de competencias del llamado "*Pole Dance Fitness*" u otros cuya impronta está ligada a lo artístico-deportivo como el Buenos Aires Pole Championship que cuentan con el respaldo de la Asociación Argentina de Pole Sport, continúan batallando y buscan desarticular la percepción que se ha construido mediáticamente. Los protagonistas (no televisivos) intentan diferenciar(se) el arte de "hacer caño"; de los bailes que se han limitado a una mera expresión de connotación sexual y que han sido empleados al servicio del espectáculo.

Es innegable que la exposición mediática ha contribuido a la expansión de escuelas, estudios y academias de *pole dance*. Entre 2007 y 2011 en La Plata se abrieron ocho establecimientos que, hasta 2007 (año en que se realiza la primera performance de *pole dance* en el programa de Marcelo Tinelli), la ciudad desconocía. El interrogante aquí es a qué precio.

Otras reflexiones posibles se hallan vinculadas a la práctica y las valoraciones de género. ¿Quiénes deben o deberían realizar *pole dance*? ¿Quiénes son sujetos (i)legítimos de práctica? ¿Por qué? A su vez, resultaría apropiado indagar en las solidaridades y disputas que se construyen intersubjetivamente hacia adentro del espacio (en nuestro caso, We Dance), como también el uso y apropiación del espacio, las jerarquías y relaciones de poder subyacentes.

## Bibliografía

Díaz Larrañaga, N.; Cachorro, G. (2004). "El abordaje de las prácticas corporales". En *Tram(p)as*. La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.

Elias, N. (1987). *El proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Freud, S. (2001). *El malestar en la cultura*. En: *Obras completas* Vol. 8. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. [1928-1930].

Galende, E. (1997). *De un horizonte incierto. Psicoanálisis y Salud Mental en la sociedad actual*. Buenos Aires: Paidós.

Papalini, V. (2006). "Para una discusión sobre la tecnología". En *Revista Astrolabio*, N°4. Córdoba: Centro de estudios avanzados. Universidad Nacional de Córdoba.

---(2009) "La moral de Dorian Gray. Discusiones en torno a la autorreferencialidad y el narcisismo contemporáneo". En: Remondino, G. (editora) *Los anclajes del Yo: Expresiones del "sí mismo" y transformaciones culturales contemporáneas*. La Plata: Al Margen.

## Notas

---

<sup>1</sup>En español "Molino Rojo", es un cabaret parisino construido en 1889 por el español Josep Oller. Fue inaugurado durante lo que se conoce como la *Belle Époque*, (período histórico comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y la primera guerra mundial). El cabaret, es por definición, el espectáculo de variedades que combina diversos números independientes, baile, magia, canto, con presencia importante del contenido erótico, representado, por lo general, en un local de pequeñas dimensiones para permitir un contacto muy directo entre el público y el artista. Esta variedad de revista es derivada del Music Hall británico y se consolidó como género en París. La inauguración del Moulin Rouge coincidió con una época de grandes cambios en el ámbito social, cultural y económico a nivel de toda Europa. En 1874 había empezado la corriente artística conocida como "Impresionismo" y muchos de sus exponentes fueron asiduos asistentes a este tipo de espectáculos. En la siguiente década se realizarían eventos de gran importancia como la construcción de la Torre Eiffel en el marco de la Exposición Universal de 1889. Durante este tiempo París atrajo a más de cuarenta millones de visitantes de todo el mundo. Es imposible desligar el Moulin Rouge de la figura de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), extraordinario exponente del arte francés quien dominaba todas las técnicas pictóricas pero se convirtió en uno de los más grandes cartelistas de su era. Él inmortalizó en su obra al Moulin Rouge y este lo inmortalizó a él creando la simbiosis perfecta entre el artista y el tema. Toulouse-Lautrec a pesar de provenir de una de las más importantes familias de la aristocracia francesa se sentía más a gusto en los burdeles y con las coristas que fueron sus musas y su perdición. Otros grandes exponentes del intelecto europeo también sucumbieron al encanto del ambiente festivo de esta época, entre ellos se pueden contar al escritor irlandés Oscar Wilde y el pintor holandés Vincent van Gogh amigos de Lautrec. A lo largo de más de 127 años y sobreviviendo a dos guerras mundiales, han desfilado por su escenario artistas de la talla de Edith Piaf, Yves Montand, Charles Aznavour, Mistinguett, Frank Sinatra, Liza Minelli y Dean Martin, entre otros. Fuente: <[www.viveparis.es/moulin-rouge](http://www.viveparis.es/moulin-rouge)>. Consultado el 20 de septiembre de 2017.

<sup>2</sup> Publicada en *Minuto 1* 13 de febrero de 2008. En línea: <[www.minutouno.com/notas/69034-el-baile-del-cano-marcelo-tinelli-al-gimnasio-y-ahi-al-mundial](http://www.minutouno.com/notas/69034-el-baile-del-cano-marcelo-tinelli-al-gimnasio-y-ahi-al-mundial)>. Consultado el 21 de septiembre de 2017.