



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

No soy una stripper, hago *pole dance*  
Germán Hasicic  
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 4, N.º 1, mayo 2018  
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>  
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata  
La Plata | Buenos Aires | Argentina

## No soy una stripper, hago *pole dance*

**Lic. Germán Hasicic**

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

---

Facultad de Periodismo y Comunicación Social  
Universidad Nacional de La Plata  
Argentina

### Resumen

Este trabajo aborda las corporalidades y subjetividades construidas en torno al *pole dance*, analizando las representaciones mediáticas locales que emergieron en relación a la práctica. Para ello, se ha tomado como referente empírico a *We Dance*, una escuela pionera de la ciudad de La Plata, y un corpus de notas periodísticas, el cual tiene una estrecha vinculación con el programa televisivo "Bailando por un sueño". Esto no ha sido un hecho azaroso, sino que a partir de los testimonios de un conjunto de entrevistados –profesores y alumnos– el ciclo conducido por Marcelo Tinelli es señalado como un producto mediático clave e ineludible a la hora de (re)pensar los procesos de subjetivación. El análisis plantea la necesidad de reconstruir el devenir histórico de la práctica y rastrear allí los sentidos construidos en la(s) cultura(s).

### Palabras clave

*Pole dance*, cultura, corporalidades, subjetividades, representaciones mediáticas.

### Introducción

La decisión de trabajar con *pole dance* –popularmente conocido como "baile del caño"– ha sido madurada paulatinamente a partir de una serie de hechos. El primero de ellos, y tal vez el más fortuito, la llegada a mis manos de un artículo

publicado por Silvia Elizalde y Karina Felitti a comienzos de año. Su título sugerente resultaba prometedor: *Vení a sacar la perra que hay en vos: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos*. Si bien dicha investigación no aborda aspectos relacionados directamente al *pole dance*, fue un disparador para pensar categorías y actores: danzas y género, representaciones de la seducción, corporalidades y subjetividades, procesos de subjetivación y sentidos. En función de ello, se planteaba el desafío de iniciar una investigación que, a priori, se encontraba salpicada de prejuicios de índole académicos: ¿es un tema/problema asible por las ciencias de la comunicación? ¿no se trata de un tema superficial? Pero también interpersonales, ya que algunos colegas y compañeros lo subestimaban de raíz. Es decir, estaba atrapado en la banalidad.

En virtud de este panorama poco afable, mantuve una serie de diálogos con mis directores, Sergio Caggiano y Román César, los cuales resultaron provechosos. Inicialmente, el desafío transitaba por conocer el estado de la cuestión. Las exploraciones arrojaron un resultado llamativo: la existencia de una vacancia de producción académica y una catarata de notas periodísticas vinculadas a "Bailando por un sueño", el ciclo televisivo conducido por Marcelo Tinelli. A priori, este hecho podría interpretarse como una debilidad o desventaja.

En contrapartida, estimuló la realización de búsquedas diversas que ayudaron a conformar un estado del arte embrionario. Paralelamente, confeccioné un "mapa local" de los lugares (estudios, escuelas y academias –en función de su jerarquía–) donde se realiza *pole dance* en la ciudad de La Plata, a la vez que rastree sus antecedentes históricos y otras prácticas con las cuales se halla familiarizada. Esto último implicó una inmersión y recorrido por prácticas orientales como el mallakhamb en la India, las danzas del palo chino y las acrobacias del palo coreano; y a su vez, observar el fenómeno en clave occidental, donde los sentidos contrastan y su concepción, valoraciones y subjetividades corporales han estado más cerca de las representaciones mediáticas.

## La cultura, siempre

Cultura es siempre historia, agencia y poder, disputa y alteración. La vida social es una condición procesual, no una causa automática, de los modos de pensar y de actuar. Cultura, como sostiene Ortner, es tanto la base de la acción como aquello que la acción arriesga. Hay sujetos, hay agencia, hay historia y, por lo tanto, la acción puede ir más allá de la propia base cultural, introduciendo una grieta, una fisura, siendo protagonista de cambios.

Por su parte, Hannerz (1996) entiende a la cultura como un sistema de significados diferente en cada grupo y esos grupos pertenecen a un territorio. Comprender la dimensión cultural como la de los significados y las prácticas adquiridas en la vida social muestra el potencial de la diversidad humana y sirve para comprender cómo condiciones diferentes pueden conducir a cambios mayores o menores en el tiempo, a fronteras más o menos borrosas, y a distintas variaciones en mayor o menor grado de cualquiera sea la unidad de población que consideremos.

En ensayos publicados entre los 60 y 70, Geertz apela a la filosofía y la teoría literaria para expresar un enfoque exclusivamente cultural de la subjetividad y, podría decirse, una teoría de la cultura que enfatiza en la subjetividad. Ambas guardan una relación tan estrecha que es difícil analizarlas por separada. Por un lado, se encuentra el concepto norteamericano clásico de cultura, que se asocia, entre otros, a Boas, Mead y Benedict, y que se define principalmente como la visión del mundo y del *ethos* de un grupo particular de personas. Por otro lado, la teoría filosófica y literaria del proceso cultural –inspirada particularmente en Wittgenstein– que hace hincapié en la construcción del sentido y de las subjetividades, mediante procesos simbólicos inmersos en el mundo social: “las subjetividades son estructuras complejas de pensamiento, sentimiento y reflexión, que toman a los seres sociales en algo más que ocupantes de determinadas posiciones particulares de determinadas identidades” (Ortner, 2016, p. 135). Descubrir y trazar los marcos de producción y circulación de sentidos también implica preguntarnos por el concepto de subjetividad. La propia Ortner la define como un conjunto de modos de percepción, afecto, pensamiento, deseo y temor que animan a los sujetos actuantes; pero también formaciones culturales y sociales que dan forma, organizan y generan esos modos de afecto, pensamiento: Entonces, partimos de la premisa que el *pole dance* carga con un conjunto de prejuicios sociales, culturales, éticos vinculados a lo inmoral, donde las subjetividades corporales son reducidas a un baile sensual o erótico realizado únicamente por mujeres que “se ofrecen” ante el género masculino como objetos. A priori, esta reflexión resultaría laxa, atada a cierto sentido común; sin embargo, ha permitido sostener diálogos con los entrevistados, los cuales han arrojado valiosos testimonios y (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?

Estas 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.

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 un proceso a partir del cual los sujetos se constituyen como tales. El proceso de subjetivación es históricamente variable y supone 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.

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, p. 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.

### **Una aproximación a la historia del *pole dance***

Rastrear y (re)construir los hechos significativos que, de algún modo, permitan dar con una genealogía del *pole dance* ha sido una tarea ardua. En principio, porque se trata de una práctica que en la actualidad continúa batallando por transformarse en una disciplina deportiva olímpica. Dar cuenta del mismo implica revisar antecedentes relacionados con experiencias corporales que difieren entre sí respecto de los sentidos socio-culturales, subjetivos y corporales, y más aún, distan del *pole dance* contemporáneo.

En primer lugar, la búsqueda web no arrojó demasiadas precisiones. Numerosas notas periodísticas cuyo tópico central era la dicotomía práctica/prejuicio, sumado a las repercusiones mediáticas del programa televisivo "Bailando por un sueño" y la incorporación de este ritmo en las emisiones. Esta aproximación fue de utilidad no solamente para conocer lo dicho, lo escrito, sino que también permitió identificar los discursos que han cobrado mayor relevancia y, que en cierta medida, se han establecido como (i)legítimos.

Por otra parte, las respuestas de alumnos y profesores de We Dance proveían datos o informaciones imprecisas. De hecho, sus referencias históricas sobre la práctica se vinculaban al burdel o a las experiencias recientes del *pole dance* como una actividad artística-deportiva afianzada.

Asociar al *pole dance* con la industria del desnudo o striptease tiene su fundamentación en el discurso social más potente y pregnante que ha tenido en su devenir histórico: un modo de entretenimiento para un público netamente masculino cuyo principal atractivo es observar a strippers mujeres bailar, desnudarse y realizar movimientos sugestivamente eróticos o sexuales sobre un poste de acero vertical o caño. Es decir, el sentido hegemónico remite a la puesta escena en la cual una bailarina joven, delgada y semi-desnuda efectúa giros y frota su cuerpo en el poste con la finalidad de satisfacer el deseo sexual de audiencias típicamente varoniles. Este discurso estrechamente ligado al "lap dancing club" de las décadas de los 80 y 90 aún posee vigencia.

Los movimientos que se realizan en las clases poseen cierta familiaridad con el "lap dancing club". Más aún, podríamos sostener que el vestuario y los cuerpos semi-desnudos refrendan dicha modalidad. Sin embargo, estas configuraciones socio-culturales no culminan allí, ya que además de ser practicado por mujeres jóvenes – y que en oportunidades utilizan tacos, como en pole exotic–, existen otras aristas y aspectos que deben ser recuperados. De lo contrario, contribuiríamos a retroalimentar esta representación sesgada que no responde a los sentidos actuales. El *pole dance* aglutina a otros géneros, sexualidades y rangos etarios: varones heterosexuales y homosexuales, chicos y chicas trans, mujeres "no jóvenes y no esbeltas". Sus practicantes la definen de diversas maneras y le atribuyen múltiples sentidos: entre ellos, una actividad ligada a la expresión corporal pero que también da cuenta de los estados de ánimo; como un medio de creación y goce; un dispositivo lúdico de socialización que concentra modos de ser, estar y habitar con el cuerpo.

La punta del ovillo tiene nombre: mallakhamb. Se trata de una práctica originada en Maharashtra (India) que data del siglo XII. Etimológicamente, "malla" significa "peleador" y "khamb" "mástil o palo". Mentada como modalidad de entrenamiento

destinado a peleadores, sus protagonistas –estrictamente varones, las mujeres estaban excluidas– organizaban competencias usando un mástil de madera. Para ello, vestían un atuendo de tela similar a los nadadores y ejecutaban sus habilidades en torso y descalzos, apelando al uso de resina en sus cuerpos para lograr mejor adherencia. El control de equilibrio y la fuerza inercial hicieron de sus practicantes verdaderos especialistas de las trepadas y los saltos, acompañado de acrobacias que desafiaban la gravedad. Han transcurrido más de ochocientos años y el mallakhamb se ha constituido como deporte y patrimonio corporal-cultural de la India, cuya fuerte e inquebrantable tradición mantiene fuera de todo acceso a las mujeres.

Próxima geográficamente, en China existe un deporte similar conocido popularmente como “Chinese Pole” o palo chino<sup>1</sup>. Los acróbatas chinos efectuaban trepadas, deslizamientos, elongaciones y posiciones sostenidas. Usualmente 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, p. 62)

Esto último resulta clave para reflexionar acerca del proceso desterritorialización/reterritorialización (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? 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” (en Cachorro y Díaz Larrañaga, 2004, p. 63).

La influencia china ha sido notoria y posee vigencia, ya que las figuras y movimientos actuales rememoran las poses, gestualidades y destrezas pioneras demostradas por los acróbatas asiáticos.

La expresión occidental más popular sobre el origen del *pole dance*, sin embargo, se remonta a comienzos de siglo XX en Norteamérica, cuando las compañías de ferias incluyen en sus filas a grupos de mujeres con la finalidad de entretener al público masculino mediante una danza de características sensuales y sugestivas sobre un escenario (Stencell, 1999; Lloyd, 2007). Estas fueron denominadas bailarinas de *hoochie coochie* <sup>2</sup>.

Este tipo de performance comenzó gradualmente a trasladarse a las casas de burlesque, fenómeno que se asentó durante los 50 y se consolidó en los 60. Para esa época, tales recintos eran condenados como reductos inmorales, donde las mujeres se exhibían y adoptaban comportamientos reprobables y vergonzosos. Progresivamente adoptaron el término de clubes nocturnos o *gentlemen clubs* (clubes de caballeros), incluyendo al striptease como matiz clave. De esta manera, el caño se convierte en elemento *sine qua non* a partir del cual las bailarinas realizan sus performances o rutinas y los clientes deciden a qué mujeres desean para pagar una “lap dance” (Bott, 2006: 27-28). El *pole dance* y el caño han sido componentes de una fórmula discursiva potente y a partir de la cual se han tejido numerosas construcciones mediáticas (películas, series, programas, *reality shows*). La representación hegemónica, sin lugar a dudas, asocia a esta práctica con la nocturnidad, lo prohibido, lo inmoral, donde sus protagonistas son exclusivamente mujeres con ciertos comportamientos y atributos corporales: todos ellos orientados a satisfacer una fantasía sensual y sexual masculina.

La modalidad “escuela” o enseñanza de figuras y trucos de la práctica emergió en Canadá, a través de la bailarina Fawnia Mondey, quien fundó “Exotic Dance School” en 1994. Su objetivo había sido otorgarle relevancia y conocimiento social al *pole dance*, razón por la cual su escuela estaba orientada a la “mujer de todos los días”. Sin lugar a dudas, también buscaba romper con ese prejuicio cerrojo que desde comienzos de siglo XX había reducido la práctica a un dispositivo erótico inherente a mujeres que trabajan en burdeles y clubes nocturnos.

A partir de dicho antecedente y luego de más de dos décadas, ha logrado “metamorfosearse” gracias a la industria fitness y las academias, escuelas y estudios de enseñanza. Esto se traduce en la popularidad que ha cobrado a lo largo

y a lo ancho de Occidente. Específicamente en Latinoamérica, la Asociación Americana de Pole Fitness, bajo la órbita de la Asociación Internacional de Pole Dance Fitness, aglutina federaciones y *performers* de todos los países de la región, garantizando un sistema de competencia real, que de manera progresiva ha solidificado la conformación de esta disciplina.

En el marco geográfico de este trabajo, y luego de realizar un relevamiento en la región, la ciudad de La Plata cuenta con cuatro escuelas y estudios de *pole dance*. En este sentido, We Dance Studio es pionero en la disciplina, establecido el 8 de abril de 2011. Aquí reside una de los motivos por los cuales ha sido tomado como referencia para elaborar un estudio de caso. Su ascendencia es tal que, con el aval de Art Dance Studio (escuela más grande de Latinoamérica y fundadora de la Asociación Argentina de Pole Sport) organiza anualmente el Buenos Aires Pole Championship, evento que congrega a competidores nacionales e internacionales. Por otra parte, su directora, Mercedes *Bubu* Alegre fue asistente del programa conducido por Marcelo Tinelli. Junto a Mara Latasa Saloj, directora de Art Dance Studio, fueron las encargadas de crear y coordinar las coreografías de numerosas participantes del certamen. El *pole dance* fue incorporado en el programa desde 2007 hasta 2011. El impacto mediático fue notorio; decenas de notas y programas periodísticos –principalmente los denominados faranduleros– hacían eco del baile del caño y el ritmo sensual, provocador y “nunca antes visto en la televisión argentina”. Su objetivo era la espectacularidad, donde los planos de las cámaras, las intervenciones y las preguntas del conductor transformaban a las participantes en “objetos cárnicos” que debían ser vistos, mostrados y codiciados. Los vergonzosos gestos de Marcelo Tinelli besando y acariciando el caño en el momento previo y posterior a las rutinas. El programa ha replicado la lógica del burdel. A su vez, este *boom* mediático, colaboró con una notoria proliferación de escuelas y academia. La apertura de los establecimientos platenses son contemporáneos a la aparición del *pole dance* en las emisiones del programa. Su visibilización con elevados promedios de raiting fue aprovechada y comercialmente potenciada. Lo interesante aquí es observar y señalar, por ejemplo, la apertura de Art Dance Studio en 2007 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y de We Dance Studio en 2011 en La Plata, espacios donde los sentidos del *pole dance* fueron resignificados a partir de tres aristas concretas: fitness, deportivo y artístico. Cabe destacar que en nuestro país no cuenta con “huellas propias” o antecedentes vernáculos relacionados con la práctica como en los países y regiones mencionados: mallakhamb (India) y palo chino (China) en Oriente, y el *pole dance* (Gran Bretaña, Rusia, Francia, Estados Unidos y Canadá) en Occidente.

Durante más de ocho siglos, la práctica ha sido (re)apropiada –en términos de Rincón, el proceso de mundialización de la(s) cultura(s) y el fenómeno de territorialización/ desterritorialización/ reterritorialización– en numerosas ocasiones y de diversos modos. Si trazamos una línea cronológica espacio-temporal estableciendo los múltiples sentidos y las representaciones socio-culturales de la práctica, descubriremos una contundente y marcada tendencia: partiendo de en uno de los extremos, el mallakhamb en la India del siglo XII, y llegando al otro con el *pole dance* occidental del siglo XXI, hallaremos un proceso dual de sexualización y feminización. Es decir, se conformó como un método de entrenamiento de combate orientado hacia los varones con una inquebrantable exclusión de género: las mujeres, al margen. Por su parte, el palo chino adoptó un matiz circense, ya que el mismo (también ensayado estrictamente por varones) se constituyó como un arte del entretenimiento.

Ahora bien, a medida que avanzamos en espacio y tiempo hacia latitud occidental, el contraste de los sentidos y las subjetividades es notorio: la mujer desplaza al varón como protagonista, mientras que el entrenamiento y el arte son reconvertidos en un entretenimiento orientado al público masculino, donde el baile y la gestualidad sensual se alojan en burdeles y clubes de caballeros. El término “burlesque” alude a un tipo de vodevil satírico-burlesco perteneciente al género de las variedades que, siguiendo la tradición del *music hall* británico, se popularizó en EEUU hacia finales del siglo XIX. El poste (mallakhamb) y el palo engomado (palo chino) es sustituido por el pole o caño y adquiere otra dimensión: deja de ser un elemento secundario en la escenografía y cobra un protagonismo simbiótico con la mujer. Pole y bailarina son objetos indisociables; son las dos caras de una misma moneda. Es una fuente de deseo y placer socio-culturalmente inmoral e indecente. Quienes acuden a estos reductos, tanto las bailarinas como los públicos, son condenados por sus comportamientos depravados y conductas de complicidad impúdica.

Dicha etapa tiene lugar hacia fines del siglo XIX y principios del XX en Europa (Gran Bretaña y Francia) y Estados Unidos. Las “hoochie coochie dancers” y el Moulin Rouge<sup>3</sup> son símbolos de este período, y sobre los cuales la sexualización de la práctica y la figura de la mujer-objeto marcan una perniciosa huella sobre la cual la industria cinematográfica y gráfica construyeron un estereotipo a su antojo.

Recién en la década del 90 a partir de la iniciativa de la bailarina canadiense Fawnia Mondey, el *pole dance* inicia un proceso de reconfiguración y una búsqueda de reposicionamiento. Su novedad es la impronta *fitness*, deportiva y artística, la cual materializa su correlato en diversos órdenes: por un lado, la mujer, a pesar de los prejuicios y discursos vigentes, logra resquebrajar el sentido monolítico que la

vinculaba como objeto sexual de burdel. El *pole dance* es una danza, un deporte, un arte, un modo de ser y hacer con el cuerpo a partir del cual se expresan gestualidades pero también sentimientos. Los movimientos y las combinaciones de trucos concentran lo lúdico pero también lo emocional. Por otro lado, la inclusión de otros protagonistas; varones, chicos y chicas *trans* ingresan a la órbita de esta experiencia, y se transforman en los nuevos objetivos de los discursos estigmatizantes género-sexuales. El discurso social hegemónico ordena y dirige al universo social del *pole dance* en "putas y putos".

Por último, esta práctica no se reduce ni conforma con ser un pasatiempo, una experiencia lúdica o un modo de entrenamiento, sino que a su vez pugna y negocia con el Comité Olímpico Internacional (COI) para ser reconocida como disciplina deportiva de los Juegos Olímpicos de 2024.

## Los medios de comunicación como constructores de subjetividad

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 en 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: 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.

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.

## El rey Midas

Esa fue la metáfora utilizada por una periodista Julieta Mondet para referirse a Marcelo Tinelli: "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>4</sup>. No es el propósito de este trabajo subrayar la adulación de esta colega que no escatima en calificaciones para endilgarle tamaño "milagro" 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 las visitas y estadia en We Dance –que se profundizó tomando clases– tuve la posibilidad de mantener diversos diálogos. Entre ellos, con Mercedes Bubu Alegre, directora y creadora del espacio en 2010: "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. Hay una sensualidad y repercute en la autoestima, algunas 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, 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 que jerarquizaban glúteos, piernas o senos más pegados al caño. Una brutal simplificación mediática a un montón de mujeres/objeto que muestran sus cuerpos y se aferran a un caño metálico con el 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: "El rebote mediático de Tinelli fue impresionante. Pero te muestra una parte, la que él quiere; la que vende y con la que todavía seguimos y seguiremos luchando: chicas ligeras de ropa. 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 lo artístico y una marcada búsqueda de ruptura con la carga de una suerte de estigmatización socio-cultural original ligada al *pole dance*: "El comienzo es 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 "troles" (varones); igualmente inmorales. El cuerpo no es tratado ya como "objeto" de estudio específico (lo cual llevaría, en cierta forma, a reinstalar el dualismo), sino que es considerado una dimensión constitutiva de la subjetividad. En este sentido, el trabajo de Allen (2011) despliega el debate entre el *pole dance* "moderno" (acrobático, artístico y deportivo) enseñado en los estudios y las academias de Gran Bretaña y los clubes nocturnos asociados popularmente a la prostitución. En este sentido, acuña el término *poler* para referirse a las mujeres que realizan la práctica cotidianamente y desafía la imagen de las clases como hecho social sexualizado, desarticulando los sentidos de la industria del sexo: "[...] las clases son exclusivamente femeninas, orientadas al entrenamiento físico y la diversión. Las mujeres son capaces de exhibir agencia y liberación a través de las mismas, donde el *pole dance* se configura como un modo de empoderamiento para las mujeres que lo eligen y una intersección compleja de cuerpo, placer, aptitud y amistades" (2011: 177).

### **"No soy una stripper, hago *pole dance*"**

El *pole dance* se constituye entonces como una práctica en la cual las identidades corporales y subjetivas son negociadas y (re)configuradas por sus protagonistas. Como se ha señalado anteriormente, las representaciones mediáticas se han circunscripto a un estereotipo subsumido a la feminización, la desnudez, la erotización y la inmoralidad.

Sin embargo, emergen otros sentidos en los testimonios de los y las *performers* (alumnos, alumnas, profesores y profesoras) que contrastan con dichos discursos.

Entre ellos, el *pole dance* es un modo de ser y hacer con y desde el cuerpo; un dispositivo de expresión artística y emocional poderosa, inspiradora, motivadora y fortalecedora; un método de entrenamiento profesional que se nutre de otras prácticas y disciplinas (gimnasia artística, acrobacia, calistenia y danzas) pero que en su conjunto no se asemeja a ninguna de ellas; un juego que remite a las acrobacias de la infancia; un bálsamo para la (auto)percepción del cuerpo y la autoestima; una cálida vía de socialización donde "siempre hay buena onda" y es posible "hacer amigos".

Aquí cabe destacar la ausencia de la mujer como artífice único, excluyente y excluido de género. Es decir, a contrapelo de las representaciones mediáticas en las cuales el *pole dance* es una práctica femenina/feminizante monolítica machista. Los numerosos testimonios ponen en tensión la legitimidad mediática –estigmatizante– que acarrea el *pole dance*: "el programa de Tinelli fue una especie de arma de doble filo; de un día para otro, todos empezaron a hablar de *pole dance* pero al mismo tiempo se recargó contra la mujer. Como una mujer fácil, una prostituta que cuando baila y hace trucos solo piensa en calentar a los hombres que miran del otro lado".

Las voces de dos profesores de la academia contribuyen a ampliar los debates:

Si las mujeres son vistas como trolas, ¿imaginate nosotros? Lo que se mostraba en el programa de Tinelli nada tiene que ver con lo que pasa acá (en We Dance) día a día. Tenemos alumnos, alumnas, tres chicas y chicos trans. Entonces ese mensaje queda corto y, principalmente, discrimina. Las clases no tienen un objetivo único. Cada uno viene a buscar y experimentar diferentes cosas; algunos lo ven como un método de entrenamiento, otros como un modo de expresión corporal pero también emocional. Con el tiempo ves que los chicos y las chicas empiezan a tener otra percepción de sus cuerpos, de la desnudez.

Practicar *pole dance* pone en juego aspectos, pasiones y emociones que exceden los márgenes y contornos corpóreos. Lo emotivo es constitutivo de toda práctica, sea esta deportiva, artística o meramente cotidiana. Por su parte, una alumna avanzada que se encuentra realizando el profesorado expresa:

Solamente los que estamos en esto y algunos amigos y familiares (no todos) sabemos de qué se trata. Es más fácil ver y escuchar a través de otros y no de los protagonistas. Cuando empecé a hacer

pole (dance) lo guardé como un secreto durante varios meses. Sentía miedo a ser juzgada, y lo que es todavía peor, vergüenza por practicarlo; vergüenza de mí misma. Como si estuviese en falta o haciendo algo inmoral, prohibido. La asociación entre el caño y lo nocturno o la prostitución es como una tradición, que nada tiene que ver con lo que ves acá, pero está instalado. Tenés que luchar y lidiar con esos prejuicios. Aclararle a la gente que no soy stripper, hago *pole dance*.

Entonces, se observa que el "modelo Tinelli" es limitado, distorsivo y construye una narrativa diametralmente opuesta. Aquí no se trata de establecer un relato oficial, sino plantear cuáles son los sentidos sociales y cómo se escriben e inscriben en la cultura local contemporánea. Del mismo modo, rastrear y reconstruir una genealogía de los antecedentes y prácticas permite hallar rupturas y continuidades; usos y modos de ser con el cuerpo que se resignifican en los diversos marcos culturales.

Como resultado de esta búsqueda exploratoria se pueden establecer algunas reflexiones. En primer lugar, la ausencia de una historia "oficial" sobre los orígenes del *pole dance* y las dificultades para (re)construir una línea cronológica de tiempo. Recién a partir de 2005 con la creación de organismos y federaciones que rigen y regulan las competencias nacionales e internacionales de *pole dance* se han sistematizado algunas estadísticas globales. Este hecho no es casual, ya que la concepción deportiva/fitness presupone una refundación y marca una diferenciación donde los sentidos se ligaban a la prostitución, la nocturnidad y la inmoralidad. En segundo lugar, la existencia de un propósito académico de crear un sub-campo dentro de las denominadas danzas tradicionales –como el ballet, las danzas contemporáneas y las danzas folclóricas– en el estudio de la experiencia estética y los aspectos antropológicos, donde el *pole dance* tendría su espacio. En tercer lugar, la relación inmanente entre el *pole dance* y las representaciones mediáticas, a partir de la cual estas últimas han construido a través de la industria unas imágenes y sentidos estereotipados durante décadas. A su vez, analizar de qué modo han contribuido al crecimiento y proliferación de academias, escuelas y estudios.

En cuarto lugar, señalar que todos los estudios relevados se articulan sobre teorías feministas y toman a las mujeres como sujetos de análisis pero no se han preguntado por los varones y chicas y chicos trans, por ejemplo. Es decir, la mirada sexo-genérica se ha centrado y acotado a las mujeres, negando –o al menos no

considerando– una participación plural activa en la construcción de las corporalidades y las subjetividades.

Finalmente, cabría preguntarnos si asistimos a un proceso de “despornificación” del *pole dance* y una entronización como práctica deportiva a escala global.

## Bibliografía

- Allen, K. L. (2011). *Poles Apart?: Women Negotiating Femininity and Feminism in the Fitness Pole Dancing Class*. (Tesis inédita de Doctorado). Universidad de Nottingham, Reino Unido.
- Attwood, F. (2009). *Mainstreaming Sex: The Sexualisation of Western Culture*. Londres: Tauris.
- 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.
- Elizalde, S., Felitti, K. (2015). “Vení a sacar la perra que hay en vos: pedagogías de la seducción, mercado y nuevos retos para los feminismos”. En *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género*. Pp. 3-32. Año 1, N°2. Buenos Aires.
- Freud, S. (2001). *El malestar en la cultura*. En: *Obras completas* Vol. 8. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001. [1928-1930].
- Griffin, C. (2004). “Good Girls, Bad Girls: Anglocentrism and Diversity in the Constitution of Contemporary Girlhood”. In: Hams, A. (Ed). *All about the Girl: Culture, Power and Identity*. Londres: Routledge. Pp. 29-44.
- (2008). *Encarnación de la sexualidad femenina a través de la danza erótica*. Tesis de Maestría. Instituto de Graduados de Santa Bárbara. California.
- Holland, S. (2010). *Pole Dancing, Empowerment and Embodiment*. Londres: Palgrave Macmillan.
- McNair, B. (2002). *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*. Londres: Routledge.
- Mora, S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad Nacional de La Plata.
- Ortner, S. (2006). *Anthropology and Social Theory: Culture, Power, and the Acting Subject*. Durham: Duke University Press
- Papalini, V. (2009) “La moral de Dorian Gray. Discusiones en torno a la autorreferencialidad y el narcisismo contemporáneos”. En: Remondino, G. (editora)

*Los anclajes del Yo: Expresiones del "sí mismo" y transformaciones culturales contemporáneas.* La Plata: Al Margen.

## Notas

<sup>1</sup> 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 y vestían trajes que los cubrían completamente. Las actuaciones eran menos fluidas que las actuales pero muchos de los trucos –como la bandera, por ejemplo– continúan realizándose.

<sup>2</sup> El término fue acuñado por un movimiento típico de caderas, caracterizado por sus movimientos anárquicos e incontrolados que priorizaba los *shimmies* (vibraciones) y sacudidas pélvicas. Las "hoochie coochie dancers" adoptaron un poste de madera colocado en el centro del escenario como apoyo y sobre el cual refregaban sus cuerpos, realizando una simulación de sexo explícito para atraer a los presentes (Stencell, 1999).

<sup>3</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, Mistiguett, 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>4</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.