



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

Autorretrato: hacia una mirada interior en el pole dance
Germán Hasicic
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 4, N.º 2, diciembre 2018
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Autorretrato: hacia una mirada interior en el pole dance

Germán Hasicic

germanhasicic@gmail.com

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

*Cada vez que me hago o me dejo fotografiar
me roza una sensación de inautenticidad, de impostura...
no soy ni sujeto ni objeto,
sino más bien un sujeto
que se siente devenir objeto [...]
Roland Barthes (1980)*

Resumen

El *autorretrato* constituye una provechosa herramienta que aporta al método cualitativo un modo de (auto)representar y (auto)registrar los sentidos que los sujetos experimentan en la práctica, atendiendo a lo biográfico. Es virtud del investigador apreciar y establecer los atributos, identificar cómo aprovechar sus potencialidades empíricas y no caer en una introspección inconducente e infructuosa. El objetivo del trabajo es analizar los alcances y limitaciones de esta técnica en el campo de las ciencias sociales y los estudios sociales del deporte, tomando al pole dance como objeto.

Mirar(nos), describir(nos) y representar(nos)

Sin lugar a dudas, una de las grandes bondades de las ciencias sociales es su multiplicidad de redes y canales de diálogo interdisciplinar. Un tema/problema puede ser investigado y analizado a través de diferentes enfoques, diversas perspectivas y andamiajes metodológicos heterogéneos. Ninguna de ellas puede arrogarse la iniciativa de estudiar con exclusividad, por ejemplo, los movimientos migratorios afrodescendientes. Cada una podrá encontrar una posición desde la cual indagar y formular preguntas respecto al mismo fenómeno.

Cuando comencé a trabajar en mi proyecto de tesis comprendí que dicha exclusividad no solamente es inexistente, sino que tampoco es viable ni deseable, ya que no lograría más que encorsetar y asfixiar la conformación de nuevas líneas de investigación. Fue así que "abrí el juego" a otras disciplinas para pensar el pole dance como práctica sociocultural contemporánea. ¿Qué podrían aportar la psicología, la antropología o la educación física? ¿Cómo podría articular pole dance con la filosofía o las bellas artes? Definitivamente, más de lo que hubiese imaginado.

En términos estrictamente metodológicos, el trabajo de campo es una instancia crucial para el investigador. A veces tenemos la sensación que la caja de herramientas que empleamos para producir datos empíricos es insuficiente o incompatible. En este sentido, considero que no hay instrumentos adecuados o inadecuados: la elección de unas u otras técnicas emerge del propio estudio, al acercarnos a nuestro objeto-sujeto y estableciendo cuáles son los objetivos de nuestras búsquedas.

Cuando puse mi primer pie en *We Dance*¹ advertí los potenciales beneficios de llevar adelante un lento y profundo ejercicio etnográfico. Según Jacques-Alain Miller (1994), el fin último de la etnografía es comprender las lógicas y las acciones de un grupo de sujetos desde su punto de vista y no desde la óptica del investigador. Así, la realidad abordada adquiere un significado particular: las reglas, las normas, los valores, los sentidos y los modos de vida son singulares. En términos holísticos, cada parte se relaciona con las demás para comprender el todo, atendiendo a los contextos y marcos de experiencia históricos y socioculturales.

Los instrumentos, al igual que los procedimientos y estrategias a utilizar, los dirime el método escogido; aunque básicamente se le atribuyen la entrevista semi-estructurada (y en profundidad) y la observación participante. De esta manera, resulta importante señalar que, desde el enfoque biográfico, el énfasis en la heterogeneidad no se circunscribe a los criterios de representatividad estadística de

los entrevistados sino en el reconocimiento del valor singular que adquiere cada participante y su testimonio. Las narraciones biográficas poseen una connotación particular, pero al mismo tiempo una potencia articuladora que dialoga con otras producidas y construidas en forma paralela, y que se transforman a través del tiempo.

Ahora bien, algunos interrogantes que se plantean son los siguientes: ¿dónde se ubica el autorretrato en este marco? ¿qué atributos posee como técnica de investigación social? ¿puede ser pensada como instrumento etnográfico? ¿cómo podría emplearla en mi universo empírico de los y las jóvenes que practican pole dance? La primera referencia vinculada a la técnica la obtuve en producciones relacionadas a la fotografía, la musicología y las artes visuales y escénicas. En estos campos, el autorretrato es concebido como herramienta de conocimiento propio y una forma de exponer lo que el autor siente, su realidad íntima.

Hoy, más que ayer, la cámara simboliza un poder que detecta y organiza a los sujetos, situándolos en complejos sistemas clasificatorios propios de las sociedades avanzadas (Agustina Triquell y Claudia Feld, 2013). La cultura de la imagen se ha convertido en un testimonio que nos acerca de una manera más completa a los fenómenos sociales observados. Este último aspecto será retomado en las siguientes líneas, advirtiendo el uso de las redes sociales como vehículo que potencia y cristaliza su circulación masiva: nos autorretratamos desde la intimidad y la sensibilidad para ser vistos por los otros.

En la actualidad, la imagen figurativa ocupa un lugar sustancial. Los avances tecnológicos y los nuevos modos de registrar la vida social hacen que la toma de imágenes y videos se transforme en una de las principales maneras de "hablar" o "decir". Narrar, contar y exponer nuestras experiencias e intimidades desde las redes sociales, fundamentalmente Facebook o Instagram, es un hecho innegable, más aún, pensadas como plataformas para (re)presentarnos ante los otros en un torrente virtual que nos excede. Así, la cantidad de *likes* y seguidores como los comentarios significan un termómetro a la hora de pensar qué imágenes publicamos, qué características poseen, por qué las compartimos y para quiénes. En efecto, en un mundo globalizado por las tecnologías de la información, las ciencias sociales no pueden ignorar a las imágenes fotográficas como objeto de estudio y crítica. El trabajo de Martine Joly (2012) echa luz sobre la tarea de analizar el contenido visual en el marco de la actual hegemonía de la imagen. La autora propone que, «la tarea del análisis es precisamente la de descifrar las significaciones que implica la aparente 'naturalidad' de los mensajes visuales» (2012: 49). La fotografía siempre es interpretación, nunca solamente un registro.

Aporta información sobre una realidad parcial, seleccionada y organizada estéticamente e ideológicamente.

La sociología y la antropología visual parten de la idea de que las manifestaciones visuales sirven para observar, analizar y teorizar sobre el comportamiento individual y los productos culturales (Howard Becker, 1994; Pierre Bourdieu, 2003; John Collier, 1997; Stuart Hall, 1997; Teun Pauwels, 2010). En el campo de la antropología, la fotografía ha resultado una herramienta práctica para resolver problemas de carácter técnico y metodológico, tal es así que ha permitido estimular las declaraciones de los informantes ayudando a superar aspectos claves en la interacción con los sujetos objeto de estudio. En esta línea, el aporte de Collier es de sumo interés, ya que propone que «el uso de la fotografía para la investigación se puede definir en tres niveles: como respaldo o apoyo de la información existente, durante la recolección de la información, y como resultado primario de la investigación» (1997: 19).

Tomar a las imágenes como dato sirve para dar cuenta del entramado de la vida social de los entrevistados, y así comprender desde una visión más profunda el comportamiento individual y las normas culturales. Con frecuencia, los trabajos etnográficos utilizan imágenes como un medio de estudio y de (re)presentación (Jonathan Marion y Jerome Crowder, 2013).

El (auto)retrato

Dentro de un repertorio subjetivo de imágenes, nuestra memoria sensorial y emotiva tiende a guardar ciertas representaciones visuales que por determinado motivo cobran mayor relevancia. Al mirar un álbum familiar, elegimos qué fotografía nos representa de mejor manera para presentarnos. Cuando publicamos una imagen en Facebook o Instagram o incluso cada vez que posamos ante la cámara, nos encontramos ante una imagen de nosotros/as mismos/as —existente o aún latente— sobre la cual proyectamos sentidos y construimos nuestras identidades. En este proceso, se ponen en juego miradas de observadores y observados, imágenes e imaginarios (Triquell, 2013). La imagen fotográfica funciona como soporte de la subjetividad y juega un importante rol en los procesos de identidad en distintos contextos del mundo social y sus diversas esferas de circulación.

En consecuencia, cabe señalar y establecer una diferencia nodal entre dos términos: *retrato* y *autorretrato*. Por un lado, el retrato es la «representación artística de una persona» (Jaume Camats Petanás, 2015). La capacidad de representación del retrato necesita fundamentarse en algún tipo de semejanza con

la persona retratada. La palabra "retrato" deriva del latín *re-traho* y su recorrido etimológico es muy parecido al del término análogo "portrait", derivado de *por-traho*, utilizado con las debidas variantes locales en la mayor parte de las lenguas. En ambos casos, la traducción del latín indica la acción de "sacar afuera", en el sentido de (re)presentar la imagen modelo en otro soporte. Por otro lado, el autorretrato es el retrato de una persona realizado por ella misma; es una representación de la propia imagen por medio de cualquier sistema de reproducción artístico o técnico, elaborada por el propio interesado, y que establece una relación de reconocimiento entre modelo y representación, detectable en algún sentido por el espectador o, al menos, por el autor (Camats Petanás, 2015).

En este sentido, es interesante tomar la mirada de las artes plásticas: si en el retrato, que es la imagen de otro –el representado–, el investigador consigue captar lo esencial del modelo, con el autorretrato, que es la representación de sí mismo, su capacidad para reflejar la verdadera identidad del modelo será mucho mayor, pues se conoce a sí mismo mejor que a los demás; independientemente del tema, es el autor lo que ahí está, «lo que allí aparece con toda su alma» (Juan Ballester, 2008).

Si profundizamos en las miradas teórica, hallaremos otro concepto, denominado *realidad íntima*. Este comprende la manera de ser del sujeto, aquello que la diferencia de los otros, al margen de lo que pueda afirmar o aparentar exteriormente; pero también como aquella forma de conocerse que sólo suele estar al alcance del propio interesado. asimismo, suele hacer referencia a características éticas como el carácter, la manera de ser, de sentir, la intimidad, etc. (Ballester, 2008). Según Aristóteles, la representación de un sujeto ha de mostrar los "movimientos del alma" y dar a conocer los afectos más que limitarse a la mera apariencia externa. Una parte de la forma de ser se muestra en su aspecto externo que, de algún modo, también refleja o, en un juego de palabras, exterioriza su interioridad.

De esta manera, nuevas preguntas se suscitan: ¿el autorretrato es capaz de manifestar este sentir del autor/investigador y su modo subjetivo de atravesar el proceso empírico? ¿es una herramienta útil para conocerse y darse a conocer en el marco del trabajo etnográfico? ¿qué alcances y limitaciones posee?

"No soy una stripper, hago pole dance"

"Pole dance", "baile del caño", "danza del tubo". Esta diversidad de términos ha sido utilizada para referir a una misma práctica. En la actualidad es globalmente conocida y denominada pole dance (también *pole sport*, en su faceta competitiva);

sin embargo, esta polisemia es una cualidad interesante que nos permite revisar y reflexionar sobre sus orígenes y su devenir histórico. En este proceso, hallamos un conjunto de aspectos y matices en torno al fenómeno a partir de los cuales se advierten (re)apropiaciones y (re)significaciones de sentidos en los marcos culturales de producción y circulación.

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 con una base de 55 cm de diámetro y de 35 cm en la parte superior. 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, acciones con las que habitualmente comenzaban sus rutinas, acompañado de acrobacias que desafiaban la gravedad. La precisión y agilidad se sumaban al desarrollo de la velocidad, la concentración y la coordinación. 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. 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 (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. (Gabriel Cachorro y Nancy Díaz Larrañaga, 2004: 62)

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 hecho 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. Las *hoochie coochie dancers* y el Moulin Rouge² 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. En este sentido, podemos establecer este hecho como punto de inflexión, al menos en términos de organización e institucionalización de la práctica, a partir del cual el pole dance es resignificado y reorientado en un sentido des-erotizado. 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 pole dancers de todos los países de la región, garantizando un sistema de competencia real, que de manera progresiva ha solidificado la conformación de esta disciplina que, en nuestro país, es regulada por la Asociación Argentina de Pole Sport.

Este breve recorrido nos posiciona en el aquí y ahora. 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 y sentimientos. Los movimientos y las combinaciones de trucos concentran lo lúdico, pero también lo emocional.

En términos prácticos, una clase habitualmente se extiende durante una hora y media. La profesora se ubica delante del grupo de alumnos, quienes toman posesión de los caños. Se pueden identificar tres momentos: una primera etapa de calentamiento, que comprende ejercicios aeróbicos y anaeróbicos con diversos elementos (incluso el caño); luego la práctica de pole dance en sí misma, que se adecúa al nivel de pericia de cada uno de los alumnos; por último, una instancia de estiramiento integral, enfatizando en los grupos musculares involucrados.

Cabe señalar que varones y mujeres comparten el mismo espacio, donde generalmente el número de las últimas prevalece. La primera vez que asistí y tomé una clase, experimenté dos sensaciones bien tangibles: por un lado, la desinhibición corporal que manifestaban las mujeres. Recuerdo que se trataba de un grupo de cinco chicas jóvenes, quienes no solamente no tuvieron inconveniente en recibirme, sino que a su vez utilizaron la sala para cambiarse parte de su indumentaria. Es decir, hacer un uso legítimo del espacio, que ha sido configurado y consensuado con tal fin. Por otro lado, la complejidad psico-motriz que implica practicar pole dance: la coordinación de piernas y brazos para trepar, la fuerza en las corvas para enganchar o enlazar una figura, la transición de un truco a otro, el vértigo y el temor suscitados en la parte más elevada del caño.

“Hacer caño” o “polear”³ implica un acondicionamiento específico y típico. Estaba convencido que el hábito de realizar deportes a lo largo de mi adolescencia y rutinas de musculación en el gimnasio serían atributos suficientes para afrontar esta nueva experiencia. Lo cierto es que se precisa de la incorporación de unos saberes y un conjunto de técnicas básicas, a partir de las cuales desarrollar las diferentes habilidades. Aquí cabe señalar el rol central de la adherencia al poste: desde el uso de la indumentaria apropiada (una calza y un top), donde el mejor vestuario es la propia piel («cuanta menos ropa, mejor»); hasta los cuidados estéticos tales como la depilación, que evita que el vello corporal acumule transpiración; y el uso de *grips*. Estos últimos pueden ser productos sintéticos tales como *dry hands* o *i-TAC*, que se aplica en las manos y absorbe la sudoración para

lograr una mejor sujeción al caño y evitar contactos o maniobras en falso; resina o "pegote"⁴, que favorece una adherencia localizada en las zonas donde se aplique; magnesio, elemento tradicionalmente utilizado en la gimnasia artística.

Respecto a ello, el pole dance comparte ciertas lógicas, hábitos y elementos constitutivos de otras prácticas. Se evidencian configuraciones más o menos familiarizadas con la calistenia y la gimnasia artística: desde la realización de tareas motoras y las gestualidades («los pies en punta, los empeines siempre en punta»⁵), hasta el uso de indumentaria adecuada y productos para lograr una performance adecuada.

Ahora bien, el pole dance se constituye 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 han adoptado diversos matices en su devenir histórico, como la feminización, la desnudez, la erotización y la inmoralidad.

Sin embargo, y como fruto del trabajo de campo desarrollado en *We Dance Studio*, emergen otros sentidos en los testimonios de los y las pole dancers (alumnos, alumnas, profesores y profesoras). 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 única, excluyente y excluida de género. Es decir, a contrapelo de las representaciones en las cuales el pole dance es una práctica femenina/feminizante monolítica. Los diversos testimonios testimonios relevados ponen en tensión el prejuicio original que acarrea el pole dance. Es el caso de Sebastián, profesor y ganador de diferentes campeonatos nacionales y continentales, cuya voz contribuye 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 te das cuenta que ese mensaje queda corto y, principalmente, distorsiona y 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 del cuerpo, de la desnudez, lo viven con naturalidad. Además de los beneficios físicos, se crea un clima de empatía y amistad.

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, Agustina, una alumna avanzada y que se encuentra realizando el profesorado, brinda otro aporte:

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.

Las fotos son para mostrar(nos)

Desde su existencia, la imagen fotográfica ha sido pensada para ser exhibida, para ser mostrada a un otro, pero cuya presencia moviliza la elaboración misma de la imagen. En cierto modo, se proyecta ese encuentro con la mirada de quien recibirá cada una de las imágenes que elaboramos. En ocasiones, la presencia de esa mirada (pre)configura el modo de verse a uno, a las decisiones en torno a las esferas de circulación de nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales. En las primeras anotaciones de campo, observé la importancia de la imagen para condensar o retratar momentos, situaciones. En mi rol de investigador-practicante, el autorretrato ha posibilitado un hecho central: narrar con y desde la imagen, pero fundamentalmente, desde las expresiones y gestualidades corporales. Los sentidos plasmados en las fotografías poseen un valor genuino que supera, en términos tangibles, las descripciones autorreflexivas volcadas en el cuaderno de bitácora. En este aspecto, el poder visual permite una fidelidad por sobre otro tipo de lenguajes o discursos. El autorretrato mixtura el registro empírico en un estado crudo, íntimo.

Pone en escena, literalmente, el carácter de una "performance" o de "mascarada" que supone la constitución del yo que se entrega para ser representado.

La fotografía lleva su referente consigo: no hay foto sin algo o alguien: «la esencia de la fotografía es la obstinación del referente de estar siempre allí» (Barthes, 1980: 152). En otras palabras, no se puede negar que la cosa o sujeto haya estado allí, esto significa que existe una doble posición: de realidad y de pasado. Entonces, la imagen se vuelve testimonio congelando del pasado, pero también del presente, evidenciando el paso del tiempo.

Tomar fotografías es una acción con sentido, orientada, direccionada y con un fin. La siguiente imagen fue tomada por Aldana, una compañera de clase. No fue espontánea, sino que le pedí que lo hiciera, ya que - en ese momento- deseaba realizar un experimento en redes sociales acerca del impacto que podría causar en mi entorno y contactos. Solo unas personas sabían de mi incursión en el pole dance, y la publicación funcionaría como una estrategia o "termómetro" para conocer las apreciaciones y representaciones mediáticas de los otros relacionadas a la práctica.

La figura ensayada se denomina "mariposa" y pertenece al nivel inicial. En la misma se destacan la inversión del cuerpo y la alineación con el caño. El factor clave en su ejecución es la disposición de las piernas, donde la de apoyo debe flexionarse en 90° y el talón oficia de punto de contacto; mientras que la otra, se extiende la mayor apertura posible hacia atrás. En cuanto a la ubicación de las manos, ambas deben extenderse; una acompañando la pierna de agarre y la otra con toma *full bracket*⁶ en la parte inferior del pole.

Este autorretrato posee diversas características prácticas, corporales, estéticas y fotogénicas. En términos explícitos, la técnica no es completamente correcta, fundamentalmente por el ángulo de flexión de la pierna de apoyo y la postura de los empeines (siempre deben estar extendidos, «en punta»). La "mariposa" es una figura que demandó numerosas clases y ensayos, ya que el vértigo de la inversión me aterraba. Como se observa, mi rostro se halla "escondido", inaccesible para los observadores. En cierta medida, inconscientemente no deseaba revelarlo. Mi cuerpo denota tensión muscular, un grado de nerviosismo significativo en la rigidez de los brazos y el cuello. Le pedía a Aldana que se apurara en tomar la foto, mientras Camila y Tatiana (profesora y compañera, respectivamente) me daban indicaciones a un costado de la sala: «¡estirá más la mano de abajo!», «¡levantá el culo, no tenés la pierna en 90!». Esto último comprende la parte invisible e imperceptible del autorretrato, como los sujetos y sentidos ajenos al marco o los contornos visuales.

El escenario está limpio. Conversando con Dani, un compañero y profesor de We Dance, me explica que

Cuando te sacás una foto, tiene que estar todo despejado, limpio. O sea, que no salga una colchoneta tirada atrás, o aparezca colada una compañera. Tampoco cerca del espejo, porque se ve quién está con el celular sacándotela. Lo mismo con las mochilas o la ropa, sino queda horrible. Lo importante sos vos y la figura, obviamente, que esté bien lograda. Igual que la gestualidad; no da salir con cara de espanto o de sufrimiento.

Las indicaciones de Dani fueron posteriores a la realización de este primer autorretrato, que casualmente, respondió parcialmente a la premisa.

Hall (1997) conceptualiza a la fotografía como un sistema de representación que utiliza la imagen para comunicar sentidos sobre personas, eventos, escenas y que, en este plano, opera como una práctica de significación. Esta idea excede un enfoque semiótico para comprender a la imagen como lenguaje, ya que integra una perspectiva discursiva para observar cómo las distintas formas de representación se inscriben en situaciones históricas específicas y los efectos de poder que producen (por ejemplo, regulando conductas, construyendo identidades y subjetividades). Las imágenes que representan el universo cultural de cada grupo social también dan cuenta de sus rasgos identitarios, y esto posibilita la generación de un proceso de validación de la identidad. En palabras de Nicholas Mirzoeff, «la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo a las necesidades que tienen los individuos y comunidades de expresar dicha identidad» (2003: 49). La imagen constituye un testimonio de la diversidad de subjetividades e identidades que operan en cualquier mundo social (Triquell y Feld, 2013).

Retomando los diálogos con Dani, sus apreciaciones resultaron un aporte para pensar en los sentidos y los alcances del autorretrato:

Cuando me sacan una foto quiero traspasar la cámara, que capte mi mirada, mi estado de ánimo. Es como si quisiera congelar ese momento para siempre. Pero no solamente para mí, porque las fotos son para mostrar, para que los demás te vean, te miren. Quiero que sepan lo que hago, que me vean en acción y compartir un sentimiento además de un truco. A veces los efectos y los

filtros de las aplicaciones del celu(lar) o Instagram te ayudan a jugar un poco con eso.

De esta manera, el autorretrato emerge como una técnica etnográfica colaborativa pero también como herramienta de construcción corporal identitaria subjetiva de los y las pole dancers. En este sentido, observé que los y las jóvenes publican diversas fotografías a diario a través de las redes sociales. Cómo se autorretratan cotidianamente en las redes sociales. Durante o luego de las clases, pedían tomarse fotos con sus celulares, exhibiendo alguna figura practicada o el truco, que luego será volcada a Instagram o Facebook para expresarse.

El resultado de la mediación fotográfica produce un sujeto que, a su vez, y mediante esa misma operación, deviene objeto. Este aspecto se vuelve más relevante aun cuando quien mira esa imagen es el sujeto mismo representado en fotografía, cuando se produce un encuentro entre el sujeto y la imagen de sí mismo. Expresiones tales como «el/la de la foto soy yo», «esta foto me encanta», «tengo los ojos cerrados», «salí horrible, borrala y hagamos otra», ponen en evidencia el mecanismo metonímico mediante el cual —invisibilizando la mediación de la cámara y limitándose a hacerse uno/a con lo allí representado— los sujetos establecen una relación afectiva entre la experiencia subjetiva y lo que la imagen condensa.

En la relación entre lo que se muestra y lo que se oculta, lo que es colocado en el espacio público y lo que permanece en privado, es interesante advertir el modo en que las redes sociales operan como lógica de distribución. La imagen particular de cada sujeto elaborada para esos múltiples otros, arrojada al universo de lo visual, posee también sus lógicas propias. En una fantasía de potenciales receptores, de potenciales interlocutores, de un otro que mira desde otra pantalla, se arroja una imagen a la red.

La imagen también posee la capacidad de reponer aquello que ya no está, aquellos y aquellas que fuimos, que ya no somos. Valoramos imágenes distantes en el tiempo, distantes en lo que proponen desde las realidades que representan, distantes porque nos muestran cómo ya nunca volveremos a ser. Por ello, nunca permanecemos indiferentes a lo que nuestros repertorios fotográficos autorreferenciales nos presentan.

Nos interpelan desde la imagen, desde nuestra propia biografía y definen modos de relación con los demás. El juego de los espejos es ese cruce particular entre tiempo, imagen fotográfica y sujetos; entre mi mirada y la de los/as otros/as, entre lo individual y lo colectivo que habita cada una de nuestras imágenes. Jugar a desplegar miradas y reflejos en estos repertorios ha sido aquí no solo el punto de

partida sino también un puerto de llegada al que, como hemos visto, nunca se llega de la misma manera.

Cada retrato, propio o ajeno, nos pone ante la siguiente decisión: ¿qué es lo que vemos allí?, ¿estamos ante un sujeto ontológicamente definido y delimitado en su imagen o ante una máscara, una imagen que oculta más de lo que revela? La respuesta se encuentra en una posición intermedia y oscilante; para cada una de las imágenes debemos reflexionar cuál es la coordenada en la que la ubicamos.

Lo que podemos conocer sobre el sujeto mediante su imagen no estaría definido de antemano, sino más bien en los marcos interpretativos en los que lo ubicamos, en la información contextual de la que disponemos y, sobre todas las cosas, en las significaciones que el mismo sujeto les otorgan a ciertas imágenes, aquellas que incorpora sus repertorios fotográficos autorreferenciales. (Triquell, 2016: 7)

La siguiente fotografía fue tomada por Tatiana. Aquí la escena no se encuentra "limpia", sino que se observan una pila de colchonetas y una estufa. El truco en cuestión se denomina "libélula": se trata de una figura en la cual predomina la fuerza de abducción de la pierna que se pliega sobre el caño. El antebrazo del mismo hemisferio acompaña la acción y la axila colabora en la sujeción. Aquí, a diferencia de la otra imagen, aparece mi rostro y la gestualidad es un aspecto a resaltar: la contorsión del torso y la fuerza de abducción es dolorosa o, al menos, no placentera; sin embargo, esboza una sonrisa. Inmediatamente me viene a la memoria una indicación de Bubu⁷ que también fue comentada en la publicación de Facebook: «muy bien, con carita de no me duele nada». Esto refiere, una vez más, a la importancia de la demostración de la gestualidad corporal y facial; fundamentalmente en las competencias, en las cuales son evaluadas y puntuadas por los jurados. Así como hay que mantener los empeines estirados, la expresión no se agota en la estética y el dinamismo de la performance en el escenario, sino que además responde a lo que "decimos" con el rostro y los ademanes de nuestro cuerpo.

En el marco de lo invisible o imperceptible, Tatiana me daba indicaciones mientras buscaba el mejor ángulo para tomar la foto: «llevá el pecho más adelante para que la mano tenga más espacio para buscar la pierna por atrás, aguantá un cachito más, dale aguantá». Del mismo modo, este autorretrato es una representación lavada o «sin tunear», ya que no hay uso de filtros ni efectos visuales. El objetivo de "tunear"⁸ un retrato es modificar y adaptar la imagen o algún aspecto de la misma de acuerdo a una intención y deseo personal: opacar el fondo de la escena,

resaltar una parte del cuerpo, añadir un emoticón o frase, borrar una imperfección, aumentar el brillo.

Sentidos y alcances reflexivos

La técnica del autorretrato contempla un doble ejercicio. Por un lado, un compromiso reflexivo con el objeto de materializar las subjetividades, las corporalidades y todo aquello del orden de lo intangible que nos sucede como investigadores cuando nos involucramos en el campo. Esto último es un atributo central: involucrarse en el proceso empírico pone sobre el tapete nuestra intimidad, la sensibilidad, cómo nos posicionamos y qué sentidos producimos. La fotografía profunda se erige también como un formato psicológico de representación, excediendo los rasgos fisonómicos o los contornos corpóreos. Por otro lado, la imagen es desbordante: narra, con mayor o menor grado de fidelidad, aquellos aspectos, cuestiones y acontecimientos que la escritura o las anotaciones del cuaderno de bitácora no logran describir en plenitud.

Cuando un autorretrato consigue este tipo de semejanza, el lector puede acceder al conocimiento del autor a través del autorretrato; ya que, a la hora de representar a alguien, la impresión de la experiencia vivida más cierto del investigador es él mismo. Aunque el rostro de cada persona hable de su manera de ser íntima, cuando un artista realiza su autorretrato, no se sirve solo de la información que le proporcionan sus rasgos, sino que también tiene acceso a los sentimientos que experimenta, hecho que lo convierte en la persona idónea para representarse. Esta simbiosis entre la observación y el sentir íntimo parece convertir al autorretrato en un buen medio para exponer y exponerse, para (re)conocer y (re)conocerse mejor a sí mismo, y para que los demás puedan conocernos a través de él.

El autorretrato es un valioso instrumento, ya que posibilita una representación integral, emotiva y sensible que excede los contornos corporales. El conocerse a sí mismo que se logra en el autorretrato, no se refiere solamente al sujeto que es creador y criatura de sí mismo, sino que también que es un "conocerse a sí mismo" en tanto sujeto con imperfecciones, alegrías y dolores. La realización de un autorretrato nos hace pensar en quiénes somos y provoca que, nuestra conciencia, se interrogue sobre nuestra autenticidad. Etimológicamente, el término "autenticidad" proviene del vocablo griego *authentikós* y significa aquel que tiene autoridad. Podemos comprender la expresión "ser auténtico" como tener autoridad sobre uno mismo, tener firmeza y coherencia interna. Hace que nos preguntemos sobre aquello que somos en ese momento, planteándonos si nos gusta ser así y si queremos seguir siéndolo (Sátiro, 2008).

La capacidad de exponer la realidad íntima parece explicar la importancia del autorretrato tanto para profundizar el conocimiento propio, como para propiciar que los demás puedan llegar a conocer la manera de ser de su autor. Un autorretrato muestra tanto aquello que somos como aquello que nos gustaría ser; lo que se expone en la manera de representarse es su sentir personal y al contemplar su autorretrato puede aprender a juzgarse a sí mismo de igual modo que lo hace cuando juzga a los demás.

El autorretrato comienza a tener su propia vida en el momento en que se finaliza. Ya no envejece, ni cambia de humor y, si ha logrado representar la imagen interna que tenemos de nosotros mismos, ya siempre nos reconoceremos en ella: al mirarnos seguimos viéndonos tal como éramos.

En consecuencia, resulta una valiosa herramienta etnográfica que puede combinarse con las anotaciones de campo perfectamente; especialmente en ocasiones en donde estas últimas no son suficientes para dar cuenta del fenómeno en cuestión en su total magnitud. Las producciones académicas enmarcadas en la comunicación y las ciencias sociales pueden encontrar un aliado en esta técnica, cuya virtud nodal es su alto nivel de reflexividad y exposición íntima del investigador en el proceso. A su vez, nos permite analizar la sensibilidad expresiva y las representaciones íntimas de los sujetos sin mediaciones: el autorretrato también es autorrelato.

Ahora bien, del mismo modo podemos hallar ciertas limitaciones o insuficiencias metodológicas. En este sentido, considero que el mayor riesgo del autorretrato es ubicar la introspección y la autorreflexión en un sitio protagónico, por delante del objeto en cuestión. Es decir, otorgarle una preponderancia tal que conlleve a un errado narcisismo. El método es parte del proceso, nuestro involucramiento y posicionamiento constituyen una etapa clave, pero de ninguna manera presupone la investigación en sí misma; de lo contrario estaríamos embelesados con una falsa epistemología.

Bibliografía

- Ballester, J. (2008). *El pintor en el cuadro*. Murcia: Museo Ramón Gayá. Murcia.
- Barthes, R. [1980] (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Becker, H. (1999). *Trucos del oficio: cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Madrid: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2003). *La fotografía. Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Cachorro, G. y Díaz Larrañaga, N. (2004). «El abordaje de las prácticas corporales en los procesos de mundialización de las culturas», en *Trampas de la Comunicación* Nº25, Pp. 61-73. La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata.
- Camats Petanás, J. (2015). *Autorretrato, la mirada interior*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Collier, J. (1997). *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. University of New Mexico.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. London: SAGE.
- Joly, M. (2012). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La marca editora.
- Marion, J. S. & Crowder, J. W. (2013). *Visual research. A concise introduction to thinking visually*. New York: Bloomsbury Academic.
- Miller, J. (1995). *La imagen del cuerpo en psicoanálisis*. VIII Jornadas de Psicoanálisis. Andalucía, España.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Sátiro, A. (2008). *Pasión por crear, placer de admirar, necesidad de transformar*. La Coruña: Museo de Arte Contemporáneo de la Unión FENOSA.
- Triquell, A. (2016). «Fijar cada reflejo: imagen fotográfica, retratos y experiencias subjetivas», en *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, Nº1, Pp. 1-21. Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia.
- Triquell, A. y Feld, C. (2013). «Saber(se) mirar. Fotografía, identidades e intercambios», en *Artículos de investigación sobre fotografía*. Montevideo: Centro de Fotografía Ediciones.

Notas

¹ Es el nombre del estudio de pole dance ubicado en el centro de la ciudad de La Plata y en el cual realizo el trabajo de campo en el marco de mi tesis doctoral.

² 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 Epoque*, (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.

³ Son términos utilizados por los y las *pole dancers* para referirse a la praxis, a la ejecución de la práctica.

⁴ Una tarde de diciembre, Camila, una de las profesoras de We Dance, me sugirió que aplicara el "pegote" en la corva de mi pierna derecha, ya que no lograba un punto de contacto firme con el pole al ejecutar un *geminis*, truco de nivel inicial. El resultado fue efectivo.

⁵ Es una de las indicaciones más comunes para los principiantes. Fundamentalmente al invertir o armar figuras donde resaltan las maniobras de piernas.

⁶ Existen distintas técnicas de tomas o agarres con las manos: básica, *full bracket*, china, *twister*, entre otras. Cada una de ellas se utiliza en función de la figura o combo a realizar.

⁷ Es directora de We Dance Studio y co-fundadora de la Asociación Argentina de Pole Sport. Se llama Mercedes, pero en su círculo y la esfera del pole dance es conocida como *Bubu*.

⁸ Es un término coloquial para referenciar a la acción de modificar o alterar una imagen original.