

LA INDUSTRIA DEL *TABLE DANCE* A PARTIR DEL
TRATADO DE LIBRE COMERCIO EN MÉXICO
PERFORMANCE, CUERPO E INSTITUCIONALISMO ESCASO

Gilberto López Villagrán*

RESUMEN. El presente documento se deriva de una investigación cualitativa realizada tanto en México como en Estados Unidos. Se propone desnaturalizar la industria erótica del *table dance* en México y se considera el contexto del libre comercio y las expectativas que éste detonó. A partir de lo contextual, lo performativo y lo institucional, se analizan los contenidos conceptuales del cuerpo y de la pornotopía. Se ofrece también la categoría de poliperformatividad como un agregado de actos performativos con el propósito de entender la semiótica del *table dance*. El problema del estigma y mutismo sociales son discutidos y se advierte de la dificultad para construir ciudadanía por parte de este colectivo de trabajadores sexuales.

PALABRAS CLAVE. *Table dance*, bailarinas eróticas, performatividad, *striptease*, sexualidad, mujeres, playboy, estigma social.

INTRODUCCIÓN

En la economía del deseo mexicana la oferta del *table dance* fue adoptada y se convirtió en una industria a partir de la firma de México del Tratado de Libre Comercio de América del Norte junto con los Estados Unidos y Canadá (1994).¹ Sin embargo, el desconocimiento de esta activi-

* Doctor en Historia en América Latina Contemporánea por el Instituto Ortega y Gasset, Madrid, España. Profesor en el Latin American and Caribbean Center de la Florida International University, Estados Unidos. Dirección electrónica: gilbertovillagran@yahoo.com.mx

¹ Este Tratado, cuyas siglas en español son TLCAN, y en inglés, NAFTA por corresponder al nombre de North American Free Trade Agreement, fue firmado por México el 17 de diciembre de 1992 y entró en vigor el 1 de enero de 1994.

dad en México acabó por generar ciertas externalidades relacionadas con la prostitución, la salud y la seguridad públicas, por un lado; y con la dignidad, el estigma social, la violencia y el tráfico de mujeres, por el otro. Todos estos problemas no han sido explicados en la academia, ni tampoco se han incorporado a las agendas institucionales con el propósito de implementar política pública. Si bien, el libre comercio no fue la razón única para que la oferta del baile erótico se naturalizara en la sociedad mexicana, la instalación de franquicias norteamericanas de *table dance* lograron un impacto simbólico muy marcado en las élites y las clases medias urbanas, lo que provocó que en poco tiempo se volviera una actividad común en el divertimento sexual de los mexicanos. La experiencia mexicana podría ser interesante para aquellos países latinoamericanos que están adoptando un tratado comercial con el mercado norteamericano, debido a las expectativas y alcances que supone esta política económica en su sociedad y por la debilidad en sus instituciones formales e informales (Fukuyama, 2004: 42).

Un estado del arte sobre el tema del baile erótico en México arroja una conclusión que de ninguna manera parece aventurada: éste es un tema completamente inexplorado por las universidades y centros de investigación mexicanos a diferencia de sus pares en Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Australia. La comunidad científico-académica nacional no le ha prestado la suficiente atención por tres posibles razones: 1) porque por prejuicio académico parece ser un asunto muy “exótico” como para ser objeto de investigación, y cuya categorización como trabajo sexual está aún por discutirse; 2) porque si bien es una industria relativamente nueva, temas cercanos o relacionados a éste parecen más “serios” y urgentes, como es el caso del comercio sexual infantil y el tráfico de mujeres; 3) porque se parte de la idea de que el *table dance* es una manera velada de prostitución, luego entonces ¿por qué no estudiar la prostitución directamente y las externalidades que de ésta se derivan? Así pues, lo que se ha escrito sobre este rubro son básicamente notas y reportajes periodísticos. Es decir, todo a nivel descriptivo y casi siempre tendencioso. Podríamos ir más lejos: en idioma español básicamente no se ha producido nada relacionado con el tema del baile erótico.

No parece haber una definición acabada en relación con el significado de *table dance*, aunque la que ofrece Katherine Frank parece lo

suficientemente clara, si bien un tanto inacabada para los propósitos explicativos de este análisis: “El *table dance* es un baile erótico que se lleva a cabo cerca del asiento de quien paga por dicho baile y en el que los pechos de la bailarina se encuentran a la altura de los ojos del cliente”.²

La industria erótica del *table dance* es una oferta que se encuentra plenamente mimetizada e integrada a la vida urbana de los Estados Unidos. En la actualidad hay en esta nación más de 3 000 clubes de costa a costa. Es un negocio que logra mover algo así como 15 billones de dólares anualmente. Algunos clubes cotizan en la National Association of Securities Dealers Automated Quotation (NASDAQ) y las ganancias, para muchos de sus socios, resultan millonarias (Danko, 1988).

Explicar cuáles fueron los factores que produjeron la oferta erótica del *table dance* en Estados Unidos y en otros países no es una tarea tan sencilla como podría creerse. Sin embargo encontramos algunas tendencias de carácter global que permiten construir una explicación congruente sobre la industria del *striptease* y su creciente demanda:

- 1) El protagonismo del cuerpo sin precedente en la historia contemporánea. Cubrir y descubrir el cuerpo ha cobrado una importancia muy singular en el sistema de las apariencias vigente. Esta obsesión narcisista es especialmente sintomática, a partir de la década de 1980.
- 2) La pandemia del Sida en la segunda mitad de los años ochenta supone que la cópula fuese un riesgo para la salud de las personas y que el sexo, por tanto, se volviese un asunto “delicado”.
- 3) Una filosofía neoconservadora que reaccionó a los aires libertarios de la generación que le precedía, apoyada en un discurso que militó por la defensa a ultranza de la familia tradicional. El *table dance* reproduciría la ideología hegemónica que privaba en la sociedad, sin poner en peligro el sentido de “masculinidad”.

² Katherine Frank es autora del libro *G-Strings and Sympathy: Strip Club Regulars and Male Desire* (2002), que es una versión revisada de su tesis doctoral en Antropología Cultural, presentada en la Duke University. Ella trabajó por más de un año como *nude entertainer* en cinco *strip clubs*.

- 4) La proclividad hacia el disfrute del vouyerismo como dinámica social. Las nuevas tecnologías no sólo lo han facilitado, sino que lo han promovido debido a la posibilidad del consumo de manera anónima.
- 5) El sentimiento de soledad en una época de conectividad sin precedente. Las nuevas comunicaciones virtuales y el marcado individualismo han lastimado la ritualidad del cortejo cara a cara.
- 6) El agotamiento de espacios y protocolos instalados en los códigos tradicionales de socialización hombre/mujer, por lo que los clubes de *table dance* entendidos como “departamentos de soltero” colectivos, ofrecerían esta posibilidad, a partir de la dramatización del flirteo masculino.
- 7) Los clubes *table dance* como pornotopias (espacios idealizados de pornografía) adaptadas a la modernidad, donde lo que se oferta es presentado y representado en un formato diurno y continuo. Es un performance neotaylorista cuya “línea de producción” se traduce en una pasarela y en un instrumento fálico metalizado que no requiere de horarios determinados ya que el espectáculo es prácticamente ininterrumpido.

Actualmente la construcción social de la sexualidad en el escenario mexicano ha sido un proceso histórico dentro del cual la modernidad ha tenido acomodos irregulares pero, al mismo tiempo, contribuido de manera particular. Esto ha transcurrido tanto en términos de cambios estructurales, que influyen sobre las prácticas sexuales y eróticas, como de los discursos sociales y políticos que se enfrentan de manera poco armoniosa. El resultado de dicha integración cultural ha supuesto un cambio gradual y, en ocasiones, híbrido en relación con el ejercicio de la sexualidad y de los trabajos sexuales en México. Los impactos de dicha integración son de distinta naturaleza y muchas veces se han ido acoplado de modo violento a su entorno. Ésa es la razón de que algunos lugares en México sean considerados como “giros negros”. Conviene destacar que estos acomodos tanto de las ofertas como de las prácticas sexuales pueden ubicarse en el eje de la integración económica y de las mudanzas culturales; así como en el de la transición gradualista a la democracia, la cual ha incorporado en su agenda expedientes referidos

a los derechos de las minorías y a la tolerancia. Es importante destacar este rasgo, ya que al no existir un cambio político abrupto no es posible identificar un antes y un después en términos de una nueva moral que niegue las prácticas y los discursos de la sexualidad del régimen anterior y que inaugure uno nuevo (Yunuen, 2001).

No es posible hablar de un “destape mexicano”, aludiendo al “destape español”. La transición gradualista mexicana se empalmó con una ola neoconservadora que se inició en los años ochenta y que militó en favor de las prácticas tradicionales de la sexualidad. El neoconservadurismo encontró en la pandemia del Sida un recurso para promover un discurso beligerante e inquisitorio contra todo aquello que no alzara el estandarte de la familia tradicional. Pero lo cierto es que, en el caso de México, la sociedad estaba cambiando en relación con sus prácticas sexuales en el espacio de lo público, lo privado y lo íntimo (Nexos, 1994). De prisa, sigilosa y generacionalmente, la mexicana se estaba convirtiendo en una sociedad más permisiva y abierta en relación con su vida sexual, no sin tensiones ni reacciones de distintos agentes sociales. Ni tampoco sin impactos a sus instituciones formales e informales, lo que en un contexto de violencia y debilitamiento institucional, debido al expediente de los poderes fácticos y a su naturaleza, obliga a la intervención estatal en esta actividad erótica no regulada, como es el caso del *table dance* en México.

En esta investigación se pretenden “desnaturalizar” ciertas prácticas y ofertas eróticas que en México se importaron al inicio de la década de los noventa, a partir del establecimiento de algunas franquicias estadounidenses de *table dance*, así como de los vacíos institucionales en los que ha gravitado esta industria. No podemos soslayar que el mercado del *table dance* en la América del Norte se encontraba en un momento de expansión desde los años ochenta, por lo que el Tratado de Libre Comercio entre Canadá, Estados Unidos y México facilitaría la instalación de las franquicias estadounidenses con sus socios comerciales. El impacto simbólico que provocó la moda del *table dance* en México hizo surgir un mercado irregular que no ha gozado de tipificación jurídica alguna. Después de dos décadas desde su desembarco, esta oferta de entretenimiento para adultos ha alineado incentivos para el ejercicio de la prostitución, ha estigmatizado a sus oferentes y ha constituido un

problema de salud y de seguridad pública. A demás de generar externalidades de naturaleza distinta, la moda del *table dance* estadounidense en México ha sufrido un fuerte proceso de hibridización. Los relatos de las bailarinas revelarán que dichas mutaciones dentro de la propuesta performativa original lastima la dignidad de las bailarinas, además de que promueve incentivos negativos para la construcción de ciudadanía y de capital social. Pero en este estudio se advierte también la presencia del narcotráfico dentro de esta actividad económica no regulada, en un contexto de instituciones vulnerables.

La hipótesis previa de este estudio parte de la premisa de que la incorporación de nuevas prácticas eróticas a la vida sexual de los mexicanos hace que éstos sean proclives a descomponerse por el contexto de debilidad institucional en el que éstas son promovidas. La asimetría de género, así como el mutismo social sobre los temas referidos a la sexualidad, inhiben la instrumentación de políticas públicas en torno al *table dance* en México, a pesar de constituir un problema de salud y seguridad pública y de lastimar la dignidad de sus oferentes.

La metodología cualitativa que soporta la presente investigación permitió asomarnos a la subjetividad de bailarinas, clientes, propietarios y gerentes de los establecimientos de *table dance*. Las bailarinas constituyeron las unidades de análisis del presente estudio. Se instrumentaron entrevistas a profundidad para dicho efecto y los relatos obligaron a replantear algunas hipótesis que no se tenían contempladas *ex ante*. Las entrevistadas clave son aquellas bailarinas que inauguraron los *table dance* en México y trabajaron en sus filiales de Estados Unidos. Los observables se desprendieron a partir de una categoría que aquí se propone y que se ha denominado como *poliperformativa*. Se consultaron fuentes documentales, especialmente de estudios elaborados en los Estados Unidos. También se consideró una encuesta que fue realizada por Internet, por parte de distintos corporativos de *table dance* mexicanos y extranjeros.

CONTEXTO EN EL QUE SURGE EL *TABLE DANCE* COMO INDUSTRIA EN MÉXICO

La emergencia del *table dance* como industria erótica dirigida a las elites urbanas y a los nuevos *yuppies* de las principales megalópolis mexicanas,

ocurrió durante la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).³ Este mandatario pertenecía a una generación con un proyecto de nación que no entendía ya al mercado ni al capital privado como los enemigos del Estado. En aquellos años se profundizaron las reformas emprendidas durante la gestión presidencial anterior. Los programas de ajuste estructural que siguieron a la crisis de la deuda en América Latina y en México despertaron fuertes resistencias en una facción de la clase política y de las clases medias urbanas. Pero la reforma del Estado emprendida suponía también la oportunidad para los agentes privados de reactivar una economía en la que el libre comercio parecía sugerir la manera más conveniente no sólo para industrializar al país, sino de —ahora sí— acceder al primer mundo. El ingreso de México a la OCDE, si bien parecía una decisión voluntarista, supuso también que la economía nacional estaba arrojando resultados positivos, al menos para una parte de la clase política y empresarial. Había un clima de optimismo en el que se creía que la incorporación al TLCAN acercaría y conciliaría a México con la modernidad y, para ir más lejos, con la democracia. El clima de aquellos años favoreció considerablemente la instalación de las franquicias extranjeras de distintos servicios y productos. Las franquicias de *table dance* no fueron la excepción. El impacto simbólico de estas franquicias fue dramático en la cultura sexual de la sociedad mexicana. La crisis económica de 1994-1995 no hizo sino hibridizar el *table dance* en México debido a la debilidad institucional que ha privado en este mercado. Si cualitativamente los cambios eran graduales, cuantitativamente esta industria no parecía inhibirse en lo absoluto, debido a la altísima demanda por contratar los servicios de estas trabajadoras sexuales.

³ En 1987 abrió sus puertas el primer *table dance* mexicano en la ciudad de Acapulco, Guerrero, denominado Tabares. La popularidad de este lugar se debió a que al interior del recinto trabajaban muchas menores de edad y el contacto físico con las bailarinas era bastante permisible, lo que la prostitución era una de las ofertas del club, previo pago de la “salida” de la bailarina. Poco tiempo después, en la Ciudad de México se abrió un local denominado *Tabar’s*, a propósito del *table dance* acapulqueño. Sin embargo, el recinto de la Ciudad de México demostró muy pronto el interés de los capitalinos por esta oferta erótica debido a su costo/efectividad. El terreno para el arribo de las franquicias extranjeras de Texas y de la Florida estaba listo y ansioso por la instalación de los establecimientos de *table dance* norteamericanos.

Una prestigiosa revista mexicana daba cuenta de la oferta erótica que en la década de los noventa se había convertido en una moda nacional: “La novedad nocturna de los años noventa ha sido en México la aclimatación de los [*table dance*], la versión moderna y llanamente aséptica del antro y del fichero, donde las muchachas no requieren necesariamente llevarse al cliente para levantar una buena cantidad de dinero...” (Nexos 1994).

Así pues, a finales de los noventa y principios del nuevo siglo, el *table dance* se había convertido en parte de la cultura sexual de los mexicanos, quienes se habían olvidado de manera definitiva de las noches de cabaret, de las ficheras y de los performance con plumas. La visibilidad de los *table dance* fue mediatizada a partir de programas de altísima audiencia en la televisión abierta,⁴ pero también en otros espacios de difusión cultural como son el cine, el teatro y ferias sexuales.

En la actualidad, en México el tema del *table dance* y de las teiboleras está plenamente naturalizado y es tema sistemático en periódicos y noticieros de radio y televisión. Tres son los rubros más recurrentes con los que aborda la prensa impresa y electrónica —generalmente local— en este tópico doméstico: 1) Las redadas de bailarinas extranjeras en ciertas demarcaciones de cualquier ciudad mexicana; 2) el involucramiento de algún “personaje” con los establecimientos de *table dance* o con alguna bailarina erótica; 3) el que los narcotraficantes tengan presencia en estos espacios, muchas veces de manera violenta y con consecuencias fatales.

⁴ Este fue el caso del programa *otro rollo*, el cual organizó un concurso cuyo título no requiere de mayores explicaciones: *Miss Table Dance 2004*. El concurso duró varios días y los televidentes mexicanos dieron especial seguimiento a dicho certamen. La audiencia podía votar por Internet o vía telefónica y, tiempo después, era posible comprar cd's piratas con las mejores escenas del concurso. Incluso este programa evidenció la falta de conocimiento por parte de los organizadores del programa televisivo, ya que de manera fraudulenta adelantaron que la final internacional sería en la ciudad holandesa de *Amsterdam*, lo cual resulta irónico ya que en dicha ciudad europea el *table dance* no es una actividad practicada. El colmo fue que la bailarina que ganó el primer lugar de dicho concurso “nacional” ni siquiera era mexicana, sino venezolana, como se registra en el presente estudio, ya que fue una de las entrevistadas. Si algo evidencio esta feria es que el público mexicano estaba ávido de este tipo de ofertas y que el sexo resultaba un negocio altamente lucrativo en el país azteca.

TABLE DANCE: PORNOTOPIA, CUERPO Y MERCADO

Las franquicias de *table dance* que desembarcaron en México han estado dirigidas a un perfil de clientes de altos ingresos. De estos clubes de lujo se desprenden dos elementos: 1) la propuesta conceptual e ideológica con la que fueron concebidos; 2) un formato que trataba de ajustarse a las agendas de los ejecutivos mexicanos.

Estas franquicias de baile erótico ofrecieron una propuesta de entretenimiento erótico diferente de lo que hasta entonces se conocía. El contenido simbólico de estas franquicias parece ser una derivación performativa de los clubes Playboy de los años sesenta. A dichos clubes, ahora extintos, Beatriz Preciado los llamó *pornotopias*, a propósito de las heterotopias, que Michel Foucault acuñó para referirse a ciertos espacios hiperrealistas. Preciado visibilizó los clubes Playboy como una Disneylandia posdoméstica para adultos. Una especie de departamento de soltero colectivo donde el nuevo urbanita podía reconocerse a sí mismo como el nuevo *playboy*. Un espacio para que el estadounidense —blanco y protestante— pudiera poner “a prueba” sus capacidades para “conquistar” a una de las conejitas cuidadosamente seleccionadas para ser exhibidas en estos recintos pornotópicos. Preciado explica este nuevo discurso político arquitectónico de una manera en la que es fácil reconocer su poderoso impacto cultural: “Playboy no era sólo simplemente una revista de chicas con o sin bikini, sino un vasto proyecto arquitectónico-mediático que tenía como objetivo desplazar la casa heterosexual como núcleo de consumo y reproducción proponiendo frente a ésta nuevos espacios destinados a la producción de placer y de capital” (Preciado, 2010: 175).

Las franquicias texanas Men’s Club y Club Royale, que se instalaron en las ciudades de México y de Guadalajara, copiaron mucha de la narrativa y del contenido simbólico de los clubes Playboy, lo cual no sería una coincidencia. La decoración faraónica del recinto fungiría como el aparador de cuerpos exquisitos en su exhibición, pero susceptibles de ser abordados. A esta producción escenográfica Goffman la denominaría *setting* (Goffman, 1959: 14).

Los manuales de operación, contratos de las bailarinas, observación participante y entrevistas a profundidad dan cuenta del esmero para

adaptar el comportamiento del elenco de las bailarinas de estos clubes de lujo de *table dance*, de acuerdo con la propuesta conceptual de los clubes Playboy con este tipo de clientes. Este autor canadiense explica la actuación previamente ensayada como *front* (Goffman, 1959:14). A partir de la apariencia (*appearance*) y los modales (*manners*), se logra comunicar la idea de los cuerpos hipersexualizados en situación de exclusividad, exquisitez y oportunidad.

Uno de los rasgos más característicos de los clubes Playboy era la interacción cliente bailarina. Los socios del club Playboy podían verlas en sus diminutas prendas pero estaba prohibido tener cualquier contacto físico. La única concesión era dar oportunidad de charlar y flirtear con las conejitas. Los paralelismos iban mucho más allá. Había una teatralización que tanto las conejitas Playboy como las bailarinas de estos clubes de *table dance* de lujo debían cumplir. La modelización del comportamiento de las conejitas era tan importante como el atuendo. Las normas que regían la conducta de las conejitas allí se contenía en el *Manual de Conejas*. De esta misma manera, tanto el Men's Club como el Club Royale tenían bien determinada la conducta de cada una de las bailarinas, a quienes llamaban *entertainers*. Les hacían firmar un contrato para comprometerlas, lo que por cierto en el caso de México no tenía ningún efecto jurídico. En dicho contrato se tipificaba cómo debían vestirse, maquillarse y comportarse. El propósito era somatizar la idea de la nueva *playmate*, a partir de la propuesta conceptual Playboy. Los asistentes pagaban por la oportunidad de conocer y seducir a las bailarinas eróticas estadounidenses; sin embargo, las *playmates* eran muy profesionales en el manejo del performance que debían teatralizar. Las estrategias performativas con que contaban las bailarinas dependían directamente de la imposibilidad de tener una interacción demasiado cercana. Era la imagen y el performance lo que se ponía en valor en todo momento. El cuerpo de las *tabledancers* y su carga simbólica parecían enaltecer una especie de estigma social positivo. En una sociedad con mucho mestizaje, este perfil físico lograba constituirse como un verdadero marcador social.

EL TABLE DANCE Y SU NATURALEZA POLIPERFORMATIVA

En el presente trabajo de investigación el *table dance* puede ser conceptualizado como un espacio que presenta y desplaza tres performatividades distintas. Es decir, una representación erótica en tres actos, los cuales se encuentran fuertemente comprometidos. Entender esto supone poder señalar dónde se alinean los incentivos que acaban por somatizar su coreografía.

Primer acto. Es el momento en que se teatraliza la pornotopia y se requiere de la construcción de una atmósfera que pretenda que el *table dance* es una fiesta social en un departamento de soltero colectivo. Un espacio para socializar con chicas atractivas, quienes se encuentran siempre en disposición de conocer a los clientes-invitados. Las entrevistas advierten que el costo para el cliente por esta interacción es poco precisa; sin embargo, a diferencia de los antiguos cabarets donde las chicas ganaban por el número de copas que degustaban junto a sus acompañantes, las bailarinas de *table dance* están en capacidad de pactar el tiempo/costo que le dispensan al cliente. “Mil pesos la hora, pero a una de las argentinas le pagan mil 500 o dos mil. Todo depende de qué tan bueno sea el cliente”, explica una bailarina mexicana que dice llamarse Norma y a quien le tiene sin cuidado trabajar “por tiempo” o “por bailes”. En el protocolo de los cabarets el cliente tenía cierto contacto físico con la bailarina. Éste era un “derecho” que “adquiría”, a partir del pago de las bebidas por copeo o por botella. Las bailarinas recibían una comisión por cada trago o botella de licor. En esta operación se promovía la ingesta de alcohol de la bailarina. Esto significa que en poco tiempo la bailarina no sólo presentaba un cuadro de alcoholismo, sino que daba al traste con su perfil físico. Por esta razón, en los establecimientos de *table dance* se prohibía que la bailarina ingiriera alcohol. De hecho, los primeros *table dance* que operaron como franquicias en México monitoreaban el peso de cada una de las bailarinas. Pero es importante señalar que lo que en realidad se paga por la compañía de las bailarinas en los establecimientos de *table dance*, a partir de lo que hace evidente el presente estudio, es la oportunidad de seducir y convencer a las chicas de tener una relación afuera o, en su defecto, dentro del club. Así, en la

interacción que se establece entre el cliente y la bailarina, se ponen en juego dos distintos capitales. Se construyen las estrategias performativas entre cada uno de los agentes que participan en el juego erótico, cliente vs bailarina, a partir de los distintos propósitos de cada jugador. La bailarina pretende poseer el dinero del cliente, el cliente pretende poseer el cuerpo de la bailarina. Uno de los hallazgos más contundentes del estudio es la correlación entre la posibilidad del contacto físico entre el cliente y la bailarina —ya que cuando es permitido o promocionado, la bailarina reduce su capital simbólico y las estrategias performativas de estas mujeres en esos lugares quedan muy reducidas debido a que, en la teatralización del juego de la seducción, en el que los clientes disfrutaban sin muchos reparos, un baile erótico con contacto físico desplaza el juego a un terreno en el que la bailarina tiene como único recurso la concesión de su propio cuerpo.

Pero los clientes, especialmente los que son asiduos a los recintos de *table dance*, no sólo tienen esta mera pretensión sexual. Ellos compran también compañía. La expansión de la industria del *table dance* en los Estados Unidos en los años ochenta se empata con la incorporación masiva de las mujeres al mercado de trabajo. De este fenómeno México no está exento, y la crisis económica acabaría por incentivar dicha incorporación femenina. Esta mudanza en las actividades económicas supuso un cambio cultural en los procesos civilizatorios en los que se inscriben los ritos de socialización. La soledad comenzó a ser una de las anomias de las sociedades modernas. Nunca tan comunicados y nunca tan solos (Gubern, 2000). La compañía, entonces, tenía un precio susceptible de ser pagado dentro de un recinto de *table dance*. Pero además, la resemantización de la división social del trabajo significó que los hombres entendieran los nuevos códigos y una nueva masculinidad con valencia de género. Códigos que les permitieran relacionarse de un modo distinto con las mujeres, lo cual ha creado tensiones que no siempre han sido superadas con fortuna. El flirteo sin compromisos, ajustado a las necesidades de la subjetividad masculina hegemónica, es una teatralidad que puede ser dispensada en los clubes de *table dance*.

Segundo acto. Es el momento en que la bailarina desarrolla el performance. El escenario estereotípico es el de la *stripper* columpiándose en

un tubo de manera tan acrobática como sugestiva. En este momento la bailarina pone en valor su imagen al máximo nivel debido a que se desprende de la ropa y su cuerpo queda exhibido de la manera más franca. Durante el performance la bailarina aprovecha la oportunidad para seducir a la audiencia y convertirse en objeto de deseo. Tratará de impresionar al quórum con el propósito de rentar su tiempo o el que le sea solicitado un baile de manera personal. Cuando el performance es lo suficientemente escenográfico supone un valor agregado para quien lo realiza. En otras palabras, es el momento de poner en valor las destrezas corporales de la bailarina: sus alcances somáticos y motrices. Si bien es cierto que en este momento escenográfico la bailarina realiza un *striptease*, conviene preguntarse si dicho acto constituye una representación acrobática, artística o pornográfica; o si son las tres cosas al mismo tiempo. La pregunta no es menor, debido a que en caso de tener alcances artísticos y/o acrobáticos supondría la membrecía de las bailarinas a sindicatos y asociaciones que gozan de determinados derechos laborales, lo cual las sacaría de la penumbra jurídica en que se encuentran las miles de bailarinas eróticas en México. Los relatos de las bailarinas son muy sintomáticos en el sentido de que la demanda varonil por los *stripteases* femeninos parecen muy estériles y reducidos a una simple representación somatizada. Es decir, como sugieren algunos, el performance acaba por ser más significativo que narrativo (Prieto, 2009: 11), a la hora de realizar el *striptease* femenino.⁵ Las preferencias de los asistentes masculinos reflejaban mucho de los gustos que se acusaban en los casi extintos cabarets, pero con un agregado racial porque los mexicanos (como muchas otras sociedades que padecieron la colonización) han tenido una especial predilección por personas de tez blanca y pelo rubio. Las nalgas preponderantes y las caderas anchas suponen una carga erótica que ha sido motivo de explicación para la antropología evolucionista. En sociedades en las que la tasa de mortalidad infantil y de los nonatos era en extremo alta, la idea de mujeres con estas características físicas se instalaba en la creencia de que eran más fér-

⁵ Es importante advertir que en los establecimientos donde se realizan *stripteases* masculinos, la audiencia femenina no se conforma con la mera exhibición de un cuerpo trabajado en el gimnasio y en la ingesta de proteínas.

tiles. Esto va más allá de un mero capricho erótico (Morris, 2000, 2004). La semiosis de estas preferencias somáticas ha sido muy acusada en el contexto mesoamericano. A continuación se ilustra en un par de gráficas esta preferencia. Una encuesta en Internet hecha por distintos corporativos mexicanos y extranjeros de *table dance* son muy reveladores en este sentido. Las entrevistas revelarán que, si bien los implantes mamarios son endémicos en el colectivo de bailarinas de *table dance*, las inyecciones para el aumento de glúteos no son menos socorridas a pesar de su falta de control sanitario. La pregunta en este sentido sería: ¿quién dictamina el estatus de este performance erótico? Más aún, ¿existe la voluntad de dictaminar dicho estatus?

Tercer acto. La dramatización del vínculo erótico se lleva a cabo cuando la bailarina realiza un *table dance* o *striptease* a quien paga por este performance personalizado. Este evento libidinal supone una invitación al acto sexual porque pretende seducir a quien está dirigido y mantener su interés y su entusiasmo sexual para que la bailarina continúe desarrollando su performance erótico. Este interés se traducirá en una mayor ganancia económica para la bailarina, ya que el cliente seguirá comprando —si la estrategia performativa de la bailarina funciona— el tiempo de la *stripteaser* para que siga dramatizando el acto erótico. Se establece un *pacto simbólico*, como lo denomina Gustavo Geirola, “entre el espectador que mira y el cuerpo que actúa para ser mirado” (2000: 45) Sin embargo, esta representación erótica colapsará si se establece contacto físico entre el cuerpo de la bailarina y el cliente, el cual deja de ser solo un espectador. La estrategia performativa será desplazada y reducida a una mera somatización táctil, en donde el incentivo ya no será un performance en el que se pone en valor la imagen y la dramatización de la bailarina; sino, la concesión que ella cede a quien la cosifica con el contacto. Es decir, de objeto de deseo se reduce a simple objeto a partir de la posibilidad de que el cliente manipule el cuerpo de la bailarina erótica. Las palabras de Brigitte, quien trabajó cuando se inauguraron las primeras franquicias de *table dance*, resultan muy reveladoras: “Cuando en el Royale no se podía tocar, la verdad se trabajaba de otra manera porque una no tenía que soportar tantas cosas. Los clientes y todo mundo te trataban de otra manera (...) Después,

cuando se trabajó de otra manera la verdad es que ya, aunque no te lo decían, los clientes te trataban como puta”. Éste es uno de los hallazgos más conspicuos del presente estudio, porque es posible entender por qué en ciertas demarcaciones de los Estados Unidos, Canadá y Australia el contacto e, incluso, la distancia entre el cliente y la bailarina resultan tan determinantes. Los relatos permiten inferir que el contacto estigmatiza a las bailarinas, lo que las obliga a trabajar con menores estrategias performativas para poder administrar y negociar el tiempo y el performance con los clientes. El capital simbólico somatizado que posee la bailarina es desplazado por la objetualización a que se ve reducido su cuerpo y, junto con éste, su estima.

EL ESTIGMA SOCIAL Y LA DIFICULTAD PARA CONSTRUIR CIUDADANÍA

Los costos de oportunidad del mercado erótico del *table dance*, junto con la sobrevaluación de la moneda mexicana, lograron que esta plaza fuera altamente atractiva para las bailarinas provenientes de Estados Unidos y Canadá. El éxito de las bailarinas, que se hacían llamar *entertainers*, permitió que las ganancias ascendieran a los mil dólares diarios en promedio, según relataron algunas de las *strippers* que inauguraron los *table dance* en México. Tal nivel de ingresos convertiría a este país en el escenario más cotizado del mundo para el ejercicio del *table dance*, por encima de Japón.

Sin embargo, la crisis económica de 1994-1995 provocó que las bailarinas estadounidenses dejaran de interesarse en los *table dance* mexicanos. A falta de oferentes de estadounidenses y canadienses, la estrategia de las franquicias fue contratar mujeres de Hungría y de la República Checa. El propósito era “ornamentar” los recintos eróticos con bailarinas rubias, sin reparar mucho en su origen. Las agencias húngaras ofrecían costos mucho más bajos que sus pares canadienses. Las reglas de origen rápidamente se desdibujaron debido a que las bailarinas europeas se prestaban con relativa facilidad a tener un acercamiento más íntimo con los clientes. Al existir el contacto, fue el cuerpo y no la imagen lo que se ponía en valor en los establecimientos de *table dance*. Esta variación performativa supuso una oferta distinta y el origen de una industria. Fue

la concesión corporal de las bailarinas lo que soportó y promovió esta nueva oferta erótica, y que supuso la incorporación de *table dancers* mexicanas y extranjeras. Especialmente de aquellos países que presentaban tres condiciones: 1) una economía en crisis; 2) la inocuidad de un visado de entrada a México; 3) el somatotipo acorde con las preferencias de los clientes mexicanos.

La economía mexicana comenzaba a recuperarse, y una industria en la que el cuerpo y la ritualización para exhibirlo no dejaría de crecer de manera sostenida. El *boom* del *table dance*, que para entonces había desvirtuado su naturaleza performativa hasta tal punto, que era entendido como el pago por la oportunidad de tocar el cuerpo de una bailarina en *topless*, se convirtió desde entonces en una práctica regular y se inscribió en parte de la cultura del México urbano. Los establecimientos de *table dance* se esparcieron pronto en básicamente todas las ciudades del país. La industria erótica del “téibol” y de las “taiboleras” así constituida abrió las puertas a distintas actividades legales e ilegales, pues no hubo la voluntad política de regular este nuevo mercado sexual. Las bailarinas, ya en esos momentos, soportaban un fuerte estigma social debido a que la prostitución comenzaba a ser una práctica común, incluso dentro de los recintos eróticos.

El salto cualitativo provocó una importante diferencia cuantitativa dentro de esta actividad. Lo que comenzó siendo un club para las elites de la Ciudad de México y de Guadalajara, de pronto los anuncios de *table dance* lo mimetizaron en el paisaje urbano de las ciudades mexicanas. Conforme la actividad del *table dance* se fue hibridizando en México, la oferta erótica se instaló en la lógica de la somatización del contacto físico. Así pues, quienes practicaban la actividad fueron estigmatizadas. Es decir, su ejercicio supuso una impronta social y una afrenta para la estima de las oferentes.

Sin embargo, las entrevistas han dado cuenta de la importancia del cuerpo y de su representación social para el ejercicio de esta actividad: un estigma positivo, a partir del peso simbólico, para el empoderamiento del yo. Este doble estigma puede significarse y resignificarse debido al espacio en donde se representa. Es decir, no es sólo la carga simbólica lo que soporta a cada estigma entre sí y por separado, sino el espacio donde pueden constituirse y adquirir nuevo significado.

En los recintos de *table dance* ambos estigmas (negativo y positivo) antagonizan. De ahí quizá la ambivalencia con que son percibidas sus practicantes. En este binomio valorativo el peso específico del estigma que les es asignado a las mujeres es conspicuo: ¿pesa más la belleza y su impacto simbólico o la moral y su carga ideológica? No es mera aritmética, pero mucho depende del valor y de los atributos que se otorguen a cada uno de estos estigmas lo que explica qué constructos sociales determinan la dignidad del sujeto. No es fortuito que los *table dance* estén conceptualmente inspirados en que las bailarinas sólo puedan bailar y, de ninguna manera, prostituirse. En esta dinámica de estigmas, el propósito es enaltecer la belleza y la sensualidad de las bailarinas, junto con la batería simbólica y la representación que de ello se deriva. La fantasía erótica que se oferta no es la prostitución sino la representación de la mujer “inalcanzable”, que luce como *barbie*, modelo o conejita Playboy, el tipo de chica a que ya hicimos alusión y que nada tiene que ver con las *vedettes* de cabaret que lucían plumas al viejo estilo francés. “Yo creo que los clientes van al table a buscar mujeres que no pueden conocer en otro sitio. Es como una fantasía para ellos”, advierte Gina, quien ha trabajado como bailarina erótica por más de siete años.

Lo interesante es que el estigma puede cambiar de valencia, dependiendo de la estrategia performativa que se utilice. En Estados Unidos algunas de las bailarinas eróticas posaron para la revista *Hustler* con el propósito de generar interés en la clientela que acudía a los bares donde se presentaban. Incluso vendían las revistas firmadas, lo que les generaba ganancias bastante considerables. Una de las chicas explica que “compraba las copias en dos dólares y le vendía a ellos [clientes], autografiadas [las revistas], en diez o en quince dólares” (Weldon, 2006: 87). En el caso de México el mecanismo que se ha utilizado para neutralizar el estigma negativo puede revertirse cuando las bailarinas prestan su imagen a la televisión. Al parecer, el poder mediático de los *realities* legitima la idea de que aparecer en televisión supone ganar poder, un poder simbólico que pone en segundo orden su condición de “mujer pública”. La diferencia entre mujer *pública* y mujer *publicada* va más allá de la semántica, porque neutraliza la carga ideológica de la mujer representada socialmente como prostituta. El estudio reveló que ninguna de las

bailarinas que adquirieron fama a través de la televisión se habían arrepentido de haber ganado este capital simbólico. “De repente me volví famosa y hasta gente que no sabía de mí en años supo que me había dedicado al table, pero gracias a eso mi vida cambió porque sentí que había hecho algo con mi vida... que no había hecho nada más dinero sino que era como una especie de artista porque ya salía en muchos programas de concursos. Ya la gente no me trataba igual... ni tampoco los hombres me veían igual”, confesó Marian, quien ha sido el atractivo visual de algunos programas cómicos de la televisión mexicana.

Sin embargo, el estudio reveló también que sólo una minoría de quienes ejercen el *table dance* logra visibilidad mediática. Las mujeres que practican el *table dance* y que se vuelven populares en televisión es un número tan insignificante y excepcional, que se considera aquí sólo para fines explicativos. Pero la norma es que las bailarinas eróticas padecen de un acusado estigma social, estigma que en determinadas circunstancias puede ser paliado por aquello que Goffman define como fachada personal. El perfil físico de las bailarinas es un recurso para mitigar el estigma social, siempre y cuando dicho perfil físico suponga que son atractivas para la mirada de los mexicanos. La categoría que se construyó en este documento fue nombrada como *estigma positivo*. El estudio encontró que éste es un recurso que funciona como mecanismo de desviación, siempre y cuando prevalezca en el anonimato de la chica que porta el estigma. “Si ganas bien en Tapachula, porque allá no están acostumbrados a ver mujeres que se vean bien, o sea, con buen cuerpo, que no tengan caras de indias [...] Pero al rato ya todo el pueblo te conoce y eres otra de las putas del pueblo”, dice Tania cuando se le pregunta si le preocupa que la reconozcan en la ciudad donde trabaja. Es decir, el estigma social obliga a las participantes a buscar la invisibilidad, lo que hace difícil que este colectivo destaque cualquier *acción colectiva*. Al mismo tiempo, la construcción de un *capital social* se antoja difícil, ya que las bailarinas buscan, por definición, el anonimato y desagregarse de una actividad que perciben como coyuntural. A diferencia de algunos otros estigmas sociales, las bailarinas piensan que este padecimiento durará mientras ejerzan el *table dance*. Lo asumen como un paréntesis, para después continuar con la vida en familia con la que sueñan. Sin embargo, pocas chicas se percatan de los avatares emocionales que supone vivir con

el peso del estigma. El consumo de drogas y alcohol sería un medio para anestesiar este padecimiento. Más de la mitad de las entrevistadas reconoció el consumo de drogas, especialmente cocaína y marihuana. Sólo dos de las entrevistadas indicó que no consumen alcohol para trabajar. La mayoría reconoce que el consumo de alcohol es habitual, ya que en muchos lugares ganan una comisión por cada copa que comparten con el cliente. Además, el efecto del alcohol les permite trabajar sin remordimientos ni culpas. “Yo, si no me tomo mi París de noche, no me siento tan aventada y no me va bien [...] No me lo vas a creer pero cuando me pongo bien peda (borracha) es cuando mejor me va porque pierdo la vergüenza..., como que ya no me importa cómo me vea la gente y pues hago más bailes”.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los costos de oportunidad para este mercado y la integración económica regional permitieron que en México, a diferencia del resto de países de América Latina, hasta esos momentos, se desarrollara la industria erótica del *table dance*. Pero en el sistema de las apariencias y los deseos, tanto la asimetría de género como el mutismo social sobre temas referidos a la sexualidad y la moral pública impiden que este trabajo tenga reconocimiento jurídico, que sus oferentes gocen de derechos laborales y que esta actividad sea promovida como un performance en favor de dignificar su ejercicio.

Es posible explicar desde dos criterios de verdad los problemas que han hibridado la propuesta conceptual del *table dance* en México: 1) desde lo performativo y 2) desde lo institucional. Sin embargo, se recurrió al tratamiento cualitativo como el instrumento adecuado en esta investigación para visibilizar y desnaturalizar la práctica de la industria del *striptease* en México. Esto es importante, especialmente en una actividad que cobra significado, a partir de sus conspicuos componentes subjetivos y semióticos que validan y dan sentido a la acción de desvelar el cuerpo en el espacio de lo público.

En una época en la que la pandemia del Sida es uno de los estandartes del discurso neoconservador, el *table dance* luce como un espectáculo

“razonable”, con el que las nuevas masculinidades se han construido, ya que los hombres, no sin tensiones, se estaban adaptando a una agenda de lo doméstico distinta. Los ritos de macho dominante ya no se ajustaban a los protocolos de los nuevos espacios de socialización en los que los códigos tradicionales comenzaban a parecer obsoletos. Las mujeres, con su amplia incorporación a las actividades económicas, buscaban compañeros que cubrieran las expectativas de su idea de pareja y que compartieran con ellas las preocupaciones domésticas. Ha resultado del todo irónica la soledad en una época de poderosa interconectividad, donde la idea de aldea global ha sido el símbolo de un mundo más comunicado. Los *table dance* parecen ofrecer muchas de las vicisitudes del hombre conquistador. La atmósfera de departamentos de solteros colectivos pareció adaptarse a los tiempos del ejecutivo de cuello blanco. Por esta razón, tales recintos comenzaban sus operaciones durante el día. Las modernas pornotopias urbanas desplazarían muy rápido a los espectáculos de cabaret nocturnos. No sólo porque ofrecerían un performance en el que la representación de cuerpos exquisitos constituía el atractivo principal, sino porque la narrativa y teatralización dentro del recinto estarían inspirados en una masculinidad hegemónica que los *yuppies* mexicanos y, después, todos los nuevos urbanitas mexicanos dominaban a la perfección.

Esta propuesta erótica suponía que las oferentes trabajaran en un escenario de dignidad debido al concepto con el que fue diseñado y reglamentado por los corporativos norteamericanos. Sin embargo, el *table dance* que se ha promovido en México casi desde sus inicios se instaló en la idea de concesionar el cuerpo de las bailarinas, pues esto permitía mayores ganancias para los propietarios de los establecimientos mexicanos. Esta anomalía hizo inocuo el performance erótico como oferta y como propuesta; al mismo tiempo, esto no sólo ha atentado contra la dignidad de las mujeres que lo practican, sino que ha alineado incentivos para el ejercicio de la prostitución. Las deficiencias institucionales formales e informales que privan en México provocaron que se perdieran rápidamente las reglas de origen de las franquicias que se establecieron (Ayala, 1999). El cuerpo de las mujeres se convirtió en moneda de cambio, y el espectáculo, el performance, quedó rezagado a un segundo orden. Los escenarios de los *table dance* no pudieron prosperar como espacios donde

las bailarinas se propusieran dramatizar sensualidad a partir de una coreografía conceptualmente sugestiva. Esto no es un mero detalle: si esta oferta erótica no es reconocida como una expresión artística entonces las bailarinas no tienen argumentos para ser reconocidas como profesionales. Si fuese posible la regulación jurídica de los centros de espectáculos eróticos, esto significaría plenos derechos y plenas obligaciones para las bailarinas de *table dance*. Es decir, responsabilidades fiscales, pero también su filiación gremial, en este caso, a la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Esto podría ser una opción para un país en el que es tan escaso el *gravamen* como el ejercicio de una ciudadanía activa, especialmente cuando se refiere a un colectivo altamente estigmatizado.

El empleo de bailarinas extranjeras ha sido más que un mero ornamento para los establecimientos de *table dance* que pueden pagar los costos de transportación, vivienda, agencias y canonjías para los funcionarios del Instituto Nacional de Migración. El empleo de bailarinas eróticas rubias y extranjeras en una sociedad como la mexicana, con tan fuerte concentración del ingreso y en la que prevalece un *habitus* racista, ha tenido la pretensión de ser un marcador social para una clientela siempre ávida de consumos VIP. El impacto simbólico de las estadounidenses (o que lo parecieran) logró que el *table dance* fuera percibido como un lugar de “cuerpos exquisitos” para la elites mexicanas. Pero cuando el mercado mexicano dejó de ser atractivo para las bailarinas estadounidenses, a partir de la crisis de 1994-1995, éstas fueron sustituidas por venezolanas, argentinas, europeas del este, cubanas y mexicanas en las principales ciudades del país. La fuerte demanda obligó a disciplinar los cuerpos de las bailarinas mediante el bisturí, los implantes y las inyecciones de sustancias apócrifas.

Conforme el *table dance* dejó de ser una oferta elitista, los cuerpos de las bailarinas fueron incorporando las preferencias y demandas de la clientela clasemediera mexicana. Los clubes pasaron de la exclusividad a la etiqueta de giro negro. De esto vale la pena destacar las preferencias estéticas acusadamente latinas de los clientes varones y la fetichización que éstos le dispensan al culo de las bailarinas eróticas. Los relatos de las bailarinas, así como de la clientela que acude a estos recintos de manera regular, no dejan dudas. La carga erótica de esta parte específica de la anatomía de las mujeres explica el ánimo de muchas de las chicas por

recurrir a las inyecciones de aceite con el propósito de agregar volumen, lo cual aplica a personas que no tienen ningún tipo de calificación profesional. Las bailarinas dirán que “el riesgo lo vale” debido a que de esto depende la aceptación y el éxito. La representación icónica de los glúteos de las bailarinas eróticas llega a tener proporciones muchas veces hiperrealistas y es posible entenderlo como una estrategia performativa.

El estigma negativo que se adhiere a quienes ejercen el *table dance* podía ser neutralizado (o administrado) mediante un estigma positivo narcisista instalado en el cuerpo de las bailarinas eróticas. Sin embargo, ambos estigmas dificultan la construcción de capital social debido a que las bailarinas buscan la invisibilidad tanto en el ejercicio como en la pertenencia, además de que existe un fuerte sentido de competencia entre las oferentes. Al mismo tiempo, las bailarinas de *table dance* trabajan de manera flotante (o eventual) en los clubes, sin más asidero que el de mantenerse vinculadas a sus clientes. Así, se antoja difícil la generación de una acción colectiva que permita a las bailarinas eróticas la construcción de ciudadanía que les garantice un estatus de menor vulnerabilidad y de mayor dignidad para su práctica.

El *table dance* ha estado en la palestra pública de distintas maneras, como cuando se instrumentó una consulta pública en Monterrey (1999); o cuando se incendió una discoteca denominada *Lobohombo* en la Ciudad de México y se conocieron actos de corrupción entre jueces, partidos políticos y autoridades locales y federales (2000); o con los excesos de un diputado panista conocido como Pancho Cachondo o Diputéibol (2002), quien intentó sacar partido del tema de las bailarinas eróticas; también eventualmente se conocen los abusos de las autoridades migratorias mexicanas y de las redadas en las que son “aseguradas” bailarinas extranjeras de *table dance*. Sin embargo, ya plenamente naturalizada esta industria erótica en México, hasta la fecha las bailarinas eróticas no han sido consideradas, ni han logrado construir ciudadanía, con lo que optimizarían su estatus laboral. Es un asunto referido a los cuerpos de las mujeres que trabajan en un escenario de “giros negros” y, al parecer, los reflectores no han sido del todo suficientes para que éstas ganen visibilidad.

La prospectiva de esta actividad no luce muy prometedora, si consideramos el problema del narcotráfico y la violencia que éste genera en la

sociedad mexicana y en sus instituciones. Este problema ha hecho padecer muchas de las actividades lascivas, entre éstas la del baile erótico. Los bares de *table dance* han sido a menudo rehenes y blanco de ataques de la delincuencia organizada, además de ser recurrentemente establecimientos para el lavado de dinero. Por tal motivo, esta industria ha dejado de crecer al ritmo en que lo estaba haciendo y su futuro parece muy incierto debido a la reticencia y falta de voluntad para incorporar esta actividad en las agendas de los gobiernos locales.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA ESPINO, J. (1999), *Instituciones y economía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003), *Instituciones para mejorar el desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARRERO DÍAZ, G.P. (2004), “Bailarinas exóticas, striptease e inmigración en Canadá”, *Revista Colombiana Internacional*, Universidad de los Andes, núm. 59, enero-junio, pp. 142-158.
- BOLÍVAR MORENO, G. (2005), *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá: Quintero Editores.
- BLAUCHE, E. (2006), “Why I go to the Strip Clubs”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York, Thunder’s Mouth Press, pp. 97-99.
- BREMER, S. (2006), “The gring”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York: Thunder’s Mouth Press, pp. 35-52.
- DANKO, J.P. (1988), *Live Nude Girls*. New York: St. Martin’s Griffin.
- EGAN, R.D., K. FRANK y M.L. JOHNSON (2006), “Introduction”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York: Thunder’s Mouth Press.
- FOUCAULT, M. (1997) [1976], *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guinazú, 24ª ed. México: Siglo XXI Editores.
- FRANK, K. (2002), *G-Strings and Sympathy. Strip Club Regulars and Male Desire*, London, Duke University Press.

- (2006), “Observing the Observers: Reflections of my Regulars”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York: Thunder’s Mouth Press, pp. 111-138.
- FREUD, S. (1986) [1930], “El malestar en la cultura”, en S. Freud *et al.*, *A medio siglo de “El malestar en la cultura”*, ed. de N. Braunstein. México: Siglo XXI Editores, pp. 13-116.
- FUKUYAMA, F. (2004), *La construcción del Estado. Hacia un nuevo orden mundial en el siglo XXI*, traducción de M. Alonso, México, Ediciones B/Grupo Z.
- GIDDENS, A. (2000), *La transformación de la intimidad*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. (1989), *Los bajos fondos: el antro, la bohemia y el café*. México: Cal y Arena.
- GRANADOS, G. (2008), *Susana: Memorias del table dance*. México: Grijalbo.
- GUBERN, R. (2000), *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- JOHNSON, M.L. (2006), “Stripper Bashing: An Autovideography of Violence Against Strippers”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York: Thunder’s Mouth Press, pp. 159-188.
- LAGARDE, M. (2001), *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LIPOVETSKY, G. (2004), *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- LÓPEZ, G. (2008), “Estigma negativo como obstáculo para la construcción ciudadana”, en Silvia Bolos (coord.), *Mujeres y espacio público: construcción y ejercicio de la ciudadanía*. México: Universidad Iberoamericana, pp. 247-288.
- (2002), *Espectáculo sexual, mercado y políticas públicas*. México: Instituto Nacional de las Mujeres.
- MANASTER, S. (2006), “The lap dancer and the business man”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*, pp. 53-62. New York: Thunder’s Mouth Press.
- MONTESINOS, R. (2002), *Las rutas de la masculinidad*. Barcelona: Gedisa.
- MORRIS, Desmond (2000), *Femenino y masculino*. Madrid: Plaza & Janés.
- (2004), *La mujer desnuda*, Madrid, Planeta.

- OLVERA MALDONADO, B.G. (2006), “Bailando noche tras noche alrededor de un tubo: algunas características de las condiciones de trabajo en los table dance de la Zona Metropolitana de Guadalajara”, *Revista de Estudios de Género*, La Ventana/Universidad de Guadalajara, núm. 24, diciembre, pp. 320-342.
- ORTEGA ORTIZ, R.Y. (2001), “Tipos de transición: un estudio comparativo de España y México”, en R.Y. Ortega Ortiz (ed.), *Caminos a la democracia*, México, El Colegio de México.
- PRIETO STAMBAUGH, A. (2009), “¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance”, en D. Adame (ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana-Facultad de Teatro, pp. 116-143.
- ROEMER, A. (1998), *Sexualidad, derecho y política pública*, México, Miguel Ángel Porrúa.
- WELDONE, J. (2006), “Whipped Cream, Fire Eating, and the Other Delights of Feature Dancing”, en D.R. Egan, K. Frank y M.L. Johnson (eds.), *Flesh for Fantasy*. New York: Thunder’s Mouth Press, pp. 85-94.

PÁGINAS EN INTERNET

Encuesta de acceso abierto (2006) <http://www.tabledance.com.mx/encuestas> (consulta: enero de 2010).

TESTIMONIOS

Norma es una bailarina mexicana que ha trabajado en distintos establecimientos de *table dance* de la Ciudad de México y ha ejercido la prostitución mediante “representantes”, casi siempre con narcotraficantes que operan en Guadalajara, Jalisco. Ella estuvo en problemas debido a una “narco-fiesta”, la cual fue intervenida, y las “invitadas” fueron “aseguradas”. Actualmente, continúa trabajando como bailarina erótica y “acompañante”.

[Entrevista realizada el 10 de septiembre de 2010]

Gina es una bailarina argentina que fue llevada a México por el club Solid Gold. Al cabo de un año, comenzó a trabajar como *free lancer* en distintos establecimientos, principalmente de la Ciudad de México y, al mismo tiempo, por recomendación de algunas connacionales, comenzó a trabajar como prostituta en un sitio en Internet denominado www.divas.com.mx

[Entrevista realizada el 19 de octubre de 2010]

Marian fue una bailarina de *table dance* en la Ciudad de México. Su vida cambió cuando fue seleccionada para realizar los promocionales de un programa de televisión de alto rating en México. Al volverse popular, los bailes eróticos ejecutados por Marian costaban cinco veces de lo que se paga por un baile erótico ejecutado por cualquier otra bailarina erótica, lo que le proporcionó ganancias muy considerables.

[Entrevista realizada el 4 de febrero de 2010]

Tania es una bailarina de establecimientos de *table dance* de Guadalajara, Jalisco. Ha trabajado en distintas plazas del país y después de un tormentoso matrimonio con un *stripper* se fue a vivir con sus padres, ya que requiere que la ayuden con el cuidado de su hijo. Ella no ha ejercido la prostitución durante su carrera como bailarina erótica.

[Entrevista realizada el 26 de junio de 2010]

Fecha de recepción: 11 de febrero de 2012

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2014