



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Análisis antropológico en torno a las condiciones
laborales y las prácticas de belleza de bailarinas
eróticas de un table dance en la Ciudad de Puebla,
2017-2021**

T E S I S

Para obtener el título de:
LICENCIADA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL

Presenta:
KAREN BONILLA DOMÍNGUEZ

Director de tesis:
DR. JOSÉ MANUEL MÉNDEZ TAPIA

Índice

	Pág.
Introducción.....	4
Apuntes metodológicos.....	12
Capítulo I. Condiciones laborales de mujeres bailarinas de un <i>table dance</i> en la Ciudad de Puebla	21
1.1 ¿Qué considerar trabajo?.....	23
1.2 ¿Qué es el trabajo sexual, sino trabajo?.....	25
1.3 ¿Qué se vende en el trabajo sexual?.....	30
1.4 Estigma y discriminación en el trabajo sexual.....	33
1.5 Breve historia del <i>Table Dance</i>	39
1.6 <i>Table Dance</i> en México.....	44
1.7 “Vamos al <i>Table</i> ”. Escenario de Estudio.....	49
1.8 Contrato firmado.....	59
Capítulo II. Modelos de noche. Configuración de género en torno a las prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un <i>table dance</i> en la Ciudad de Puebla.....	72
2.1 Cuerpo Moderno.....	74
2.2 Industria de la Belleza.....	79
2.3 Género y belleza en el <i>table dance</i>	84
2.4 Prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un <i>table dance</i>	88

2.5 Performatividad de género y <i>performance</i> en el <i>table dance</i>	104
2.5.1 Performatividad y <i>performance</i> en el lenguaje.....	104
2.5.2 Performatividad de género en el <i>table dance</i>	105
2.5.3 <i>Performance</i> en el <i>striptease</i>	111
Capítulo III. Resistencia en mi arte. Estrategias laborales de mujeres bailarinas de un <i>table dance</i> en la Ciudad de Puebla.....	120
3.1 Feminidad en el <i>table dance</i>	121
3.2 El otro lado de la belleza.....	126
3.3 ¿Opción o decisión?.....	131
3.4 Resistencia en mi belleza.....	139
3.5 ¿Tiene fecha de caducidad mi trabajo?.....	148
Conclusiones.....	152
Bibliografía.....	163

Introducción

El presente texto tiene el propósito de generar una discusión en torno a la vida laboral de tres mujeres, bailarinas eróticas, de un *table dance* en la Ciudad de Puebla. Centrar el análisis en sus prácticas de belleza me permitirá explorar la forma en la que el cuerpo y el género toman forma y fuerza en espacios, que hasta cierto punto se han invisibilizado, realidades sexuales que forman parte de la sociedad y que históricamente se han desdibujado por no acatar reglas sociales que imperan en nuestro contexto contemporáneo.

Como anécdota personal, recuerdo que hace algunos años me encontraba en compañía de mi madre y una de sus amigas mientras nos dirigíamos a desayunar. El destino final era una cafetería, aunque fue en el transcurso del viaje donde ocurrió la observación siguiente. Por la ventana se alcanzaba a ver a una mujer joven, de prendas escotadas, tacones que atentaban contra el equilibrio y maquillaje pesado de labios color carmín, de pie y en la esquina de un famoso callejón. Al voltear y observar la misma escena, más no de la misma perspectiva, la mujer que se encontraba en la parte trasera del auto y amiga de mi madre exclamó: “-*Qué vergüenza, ya ni por ser tarde respetan, no sé por qué la policía no hace nada al respecto*”. Tal experiencia y vivencia personal, no solo forma parte del interés actual de la presente investigación, sino también, evidencia una idea naturalizada y poco empática por la que atraviesa el trabajo sexual, y que espero problematizar.

Mi intención es contribuir a los estudios con perspectiva de género en las ciencias sociales, y de manera particular, desde la antropología, cuestionando, ¿qué pasa en los contextos en los que el erotismo y la configuración de género es una caracterización

importante en su actividad laboral? Lo que me condujo a una pregunta más específica: ¿de qué manera, mujeres bailarinas eróticas, ejercen prácticas de belleza como estrategias laborales en el ejercicio del *table dance*?

Mi objetivo será poner en duda las normas y la forma de subvertirlas, pensaré en la opresión social como una carta de doble cara, -¿acaso, no podemos utilizar aquello que nos oprime?- Me cuestionaré sobre la actuación de éstas mujeres, su relación con la belleza, su feminidad, el más allá del espectáculo y su lugar en la sociedad. Hablaré de la exhibición de lo prohibido y privado, que tiene por objeto la propagación de una norma corporal.

Considero que se debe cuestionar la belleza: un ideal construido políticamente que guarda una serie de problemáticas que debiesen ser analizadas a detalle. Rodríguez (2016), enuncia que, “si bien las prácticas y los rituales son espacios femeninos aprendidos “para ser mujer” o ser “femenina” se convierten también en espacios de placer, de rebeldía e incluso de resistencia” (pág. 18).

La belleza es una constante en la vida de las bailarinas. Cuerpos en una escena planificada y teatralizada, donde el maquillaje, el cabello suelto, el *bikini*, los labios color carmín y tacón alto, forman parte del acto. Representaciones de feminidad que tienen un fuerte impacto en nuestra sociedad, particularmente en este escenario. El mismo Rodríguez (2016) considera que:

Las prácticas y los rituales de belleza resultan ser un eje fundamental para el análisis de las representaciones del cuerpo y los estereotipos de belleza femenina, dado que afirman o niegan un sistema de valores hegemónicos que dibujan cómo funcionan las realidades corporales (pág. 119).

Situaré al *table dance* -como práctica y lugar- dentro de la industria sexual, el cual será asimilado y reconocido como trabajo en esta investigación. Argumento que se apoyará en el estudio de Thanh-Dam Troung (2000), publicado en su libro *Sex, money and morality: prostitution and tourism in South-East Asia* y analizado por Díaz (2005) de la siguiente forma:

Las facultades sexuales pueden ser movilizadas para la producción, lo que denominaría trabajo sexual. (...) El baile exótico o erótico requiere rotundamente de la movilización de la sexualidad de la bailarina para crear, en términos de Diane Meaghan, la ilusión de una invitación sexual, un melodrama que envuelve relaciones de género, nacionalidad y sexualidades en correlación a la presentación particular del cuerpo femenino (pág. 146-147).

Veré al *table dance* como un fenómeno ideado para la comercialización del erotismo. De ahí que, su intención sea jugar con la ficción de la hipersexualidad femenina. Crear, en términos artísticos, una escena donde la bailarina manifieste la sobreexposición de su cuerpo desnudo, mientras baila y ejecuta acrobacias en una barra metálica, -símbolo fálico-. Elementos esenciales de una especie de dispositivo pornográfico, con intenciones que procurarán ser develadas.

La existencia de estos centros de entretenimiento masculino provoca cuestionarme el orden social en el que habito. Considero que una forma de desestigmatizar algo es hablando críticamente al respecto, aproximándome al fenómeno desde las voces de quienes lo habitan. Dar cuenta de las precarias condiciones laborales en las que están insertas estas mujeres

conllevará a entender sus necesidades, así como los riesgos de las que son parte. Conocer las estrategias y los procesos de resistencia que implementan día con día, me ayudará a entender los desafíos que atraviesan sus realidades más próximas.

Cabe mencionar que la historia del *Table dance* en México resulta un tanto ambigua e incierta, un fenómeno relativamente nuevo, no más de treinta años en nuestro país. Es posible que, por esta razón, no se haya escrito mucho al respecto. Sin embargo, trataré de explicar su llegada con la ayuda de dos investigaciones recientes: Por un lado, Según Olvera (2016), fue en la década de 1980 cuando se comenzó a incluir el desnudo programado en los centros nocturnos de *table dance*, que por un buen tiempo se exclamaban, pedían y elogiaban a los *shows* de *vedettes*. Por otro lado, López (2008), afirma que la oferta de *table dance* fue adoptada y se convirtió en una industria a partir de la firma de México en el Tratado de Libre Comercio (TLC) de América del Norte junto con los Estados Unidos y Canadá en 1994.

Su participación podría verse como un espectáculo nuevo y bajo reglas que él mismo conoce. Aunque el objetivo propio de la investigación no será debatir su categoría legal en el país o cómo debería ser legalizada. Me gustaría pensar en ello como una posibilidad cercana. Salinas (2016) describe lo siguiente:

El *table dance* es parte de la industria del sexo y para bien de quienes laboran en los centros nocturnos, es un trabajo que debe regularse, pero no como una forma de perseguir a las bailarinas y aumentar la explotación que ya padecen con el pretexto de “proteger” a los clientes, sino con el ánimo de visibilizar los riesgos que conlleva este trabajo y atender las necesidades de quienes lo practican (pág. 58).

En cuando a López (2002), propone: “que las bailarinas cuenten con la posibilidad de integrarse al sindicato de artistas, de tal manera que su trabajo sea reconocido como un oficio más dentro del mundo del arte.” (pág. 63). Esta propuesta no solo transformaría su actividad laboral, sino también la forma de ver a las bailarinas eróticas como artistas. Mujeres que noche tras noche tienen la obligación de transformarse en mujeres sexualmente atractivas. Finalmente, personificar un cuerpo femenino requiere trabajo.

Lo que incide en mi hipótesis: El *table dance* usa al cuerpo femenino para comercializar servicios eróticos, por lo tanto, la belleza se constituye como un requisito y una obligación para las bailarinas, reivindicando normativas de género y sexuales. Sujutando al cuerpo de la bailarina como objeto de consumo, en el que su circulación debiera ser inmediata y a gran escala –o hasta que pueda explotarse-. Obligadas a dedicarse y enaltecer específicas zonas corporales a las que históricamente se les han adjudicado significados sexuales con un remarcado sentido de mercantilización.

De este modo, una mujer que trabaja con su sexualidad, a través de su cuerpo, la obliga a ser acreedora de prácticas de belleza que potencialicen tal ilusión deseada, donde día a día suele someterse a regímenes disciplinarios para realizar y mantener su trabajo como bailarina erótica. De ahí que, la idea de “*explotar su belleza*” sea una constante en su vida.

En cuanto a mis objetivos específicos, se abordará cada uno con relación a mis capítulos. En el primero, mi propósito será describir las condiciones laborales en las que se encuentran tres mujeres, bailarinas eróticas de un *table dance* en la Ciudad de Puebla. En un primer momento, exploraré la categoría de trabajo, seguido del concepto de trabajo

ampliado desde una visión antropológica. Después, con la ayuda de algunos autores y diversos campos disciplinarios, explicaré, de manera operatoria, en qué consiste el trabajo sexual, quiénes lo practican y en dónde. Con esto, trataré de dar cuenta porqué el quehacer nocturno de las bailarinas eróticas debe ser considerado como trabajo. Asimilar el ejercicio del *table dance* como un fenómeno artístico, costado y basado en la teatralización del erotismo comercial, de ahí la explicación por referirme a ellas como bailarinas eróticas y no bajo otro sufijo similar.

Por consiguiente, expondré qué se vende en el *table dance*; razón que incide en hablar sobre los procesos de estigma y discriminación que sufren las bailarinas, así como el efecto de éstos en su vida rutinaria. Manifestaré algunos ejemplos de estos inconvenientes, su carga simbólica y su función en la sociedad. Por otra parte, relataré brevemente la historia del *Table dance*, su impacto en México, y su participación en la Ciudad de Puebla, momento en el que describiré, con detalle, el universo de estudio que nutrió y marcó esta investigación.

Por último, discutiré el contrato, inexistente legalmente, que deben firmar las bailarinas. Un acuerdo escrito falto de derechos y necesidades básicas, pero destacado por exigir arduas y complicadas obligaciones hacia las bailarinas. Mi tarea será enumerar sus obligaciones, entre ellas, la importancia de las prácticas de belleza, aun cuando el establecimiento no se haga responsable por el gasto y tiempo de llevarlas a cabo. Prácticas que modifican y enaltecen ciertas partes del cuerpo femenino, tema que planeo recuperar en el segundo capítulo, en el cual analizaré la configuración de género con relación a las prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un *table dance* en la Ciudad de Puebla.

Para esto, comenzaré hablando del disciplinamiento corporal, ubicaré al cuerpo como eje central en el lenguaje y comportamiento humano, interrogándome sobre su construcción,

diversidad, valoración social y participación en nuestro contexto por medio de gestos, prácticas, hábitos y aprendizajes corporales que devienen de discursos asociados al género y su operatividad en la sociedad. Este es un aspecto clave que me ayudará a evidenciar la existencia e importancia de la industria de la belleza, ejemplificándolo con el certamen “*Miss Universo*”, famoso por calificar la belleza y, por ende, la categoría de mujer. Permiéndome debatir sobre la construcción social de la belleza femenina, sus formas de practicarla y reproducirla. Ante todo, con aquellas mujeres que utilizan su imagen como estrategia económica y política, como es el caso de las bailarinas eróticas.

En lo sucesivo, exhibiré y nombraré las prácticas de belleza más ejercidas y priorizadas por las bailarinas eróticas, entre ellas: el cuidado del cabello, maquillaje, lencería, alimentación y ejercicio, y cirugía estética. Describiendo qué son, para qué sirven, cómo se realizan, en dónde se llevan a cabo, cuál es su precio y tiempo de elaboración.

Por último, cerraré el capítulo discutiendo la eficacia simbólica de las prácticas de belleza con apoyo de la performatividad de género, una teoría que pone en tela de juicio la naturalización del género y las formas de ejercerlo. De ahí, que se les exija a estas mujeres presentarse acorde a modelos hegemónicos de belleza contemporánea, asegurando servicios sexuales dentro del espectáculo

En consecuencia, analizaré el concepto de *performance* en el baile erótico, protagonizado noche tras noche por las bailarinas. Complejizando el *table dance* -como lugar y práctica- como un fenómeno, oculto por la noche, pero capaz de comercializar deseos y placeres entre y para hombres, a costa de peligros, castigos y formas de discriminación que rutinariamente padecen las bailarinas eróticas dentro y fuera del establecimiento. Lo que incidirá en preguntarme, ¿por qué la demanda del *table dance* va en aumento?, ¿qué

estrategias de supervivencia, si es que la hay, realizan las bailarinas eróticas?, ¿cómo fue su introducción al *table dance*? Preguntas que trataré de responder en el tercer capítulo.

Por consiguiente, la intención del tercer capítulo será examinar los márgenes de acción y resistencia de mujeres bailarinas eróticas. Expondré sus estrategias laborales para afrontar las condiciones de trabajo que prevalecen en el *table dance*.

Iniciaré disputando la feminidad en el *table dance*. Indagaré sobre el otro lado de la belleza, aquella que se comercializa y celebra de noche, pero que es castigada y señalada de día. En este punto, evidenciaré las consecuencias de un estigma particular que, de forma directa o indirecta violenta y vulnera a la bailarina erótica, reduciéndola a víctima o victimaria de la ley. Excluyéndola o tachándola del mapa social, mismo que se rige por mandatos de género y sexuales sumamente represivos.

Por esta razón, relataré el recorrido de vida de cada una de las bailarinas que accedieron a ser parte de este proyecto, serán ellas las que cuenten su propia historia, y su introducción al mundo oculto de la sexualidad remunerada. Pondré en duda aquella vaga idea de libertad en el trabajo sexual, de ser un trabajo fácil y divertido, sin preocupaciones y ataduras laborales.

En lo sucesivo, focalizaré y narraré los obstáculos más alarmantes que deben afrontar rutinariamente las bailarinas eróticas, muchos de ellos por parte de sus compañeros de trabajo, patrocinadores, clientes e incluso otras bailarinas, así como sus formas de enfrentarlos. En consecuencia, daré a conocer algunas de las estrategias laborales que pude observar en trabajo se campo, las cuales, si bien parecieran pasar inadvertidas, crean una gran diferencia al momento de estar en el escenario.

Por último, meditaré sobre el tiempo en el que se puede ser bailarina erótica. Un trabajo con fecha de caducidad, al ser custodiado por la belleza hegemónica, un ideal cambiante, ilusorio y limitado que no se puede explotar toda la vida. En este punto me preguntaré: ¿hasta qué edad se puede acceder a trabajar en el *table dance*, y en otras esferas del trabajo sexual?, ¿qué piensan acerca de esto las bailarinas?, ¿qué planes tienen en un futuro?, ¿qué es lo que les ha dejado el *table dance*?

Apuntes metodológicos

Mi primer acercamiento a un *club* nocturno para varones fue a la edad de dieciocho años, cuando un grupo de amigos me invitó a formar parte y festejar el cumpleaños de uno de ellos. El festejo se llevó a cabo en un *table dance* de clase media, donde yo no comprendía a ciencia cierta lo que sucedía. Ver mujeres semidesnudas, bailando alrededor de un tubo metálico en el centro de la pista, proporcionando servicios sexuales a varones que claramente les doblaba la edad, era un suceso nuevo en mi cotidianidad. Fue en ese momento, cuando mi relación y curiosidad por este tipo de trabajo comenzó.

Tal experiencia me impactó y despertó interrogantes acerca del fenómeno del *table dance*, las bailarinas eróticas y varones dispuestos a pagar fuertes cantidades de dinero por su compañía. Inquietudes que más tarde se hicieron evidentes, cuando por motivos académicos decidí regresar e investigar propiamente tal espectáculo nocturno.

Creo firmemente que cuando se trata de investigaciones en las que intervienen prácticas sexuales, las herramientas metodológicas en la antropología clásica deben, sin duda alguna,

ajustarse o transformarse de acuerdo al universo de estudio escogido. Esta característica fue crucial y definitiva en mi inserción al campo. En este punto, señalaré y detallaré algunos relatos y experiencias obtenidas al momento de llevar a cabo esta investigación cualitativa, enfocada en el método etnográfico, entendiéndolo por éste:

... aquel mediante el cual, el investigador produce datos en relación con su objeto de estudio a problematizar, dando cuenta de evidencia particular al texto que se pretende esbozar. La etnografía es un argumento sólido ante nuestra problemática, la cual no se encuentra visible en la sociedad, sino más bien, es pensada y formulada por el investigador en relación con el dato empírico y teórico dentro de la sociedad alineado con sujetos muy particulares que van de acuerdo al fenómeno a analizar (Guber, 2011, s/n).

Corría el año 2017 y mi primer periodo de campo escolarizado había comenzado. Mis horarios, tomando en consideración el *table dance*, comenzaban de 8:00 pm a 5:00 am, que es cuando el espectáculo abre y cierra sus puertas al público. Como experiencia de campo, relataré cómo encontré o me encontró mi universo de estudio.

En mi primer día de campo, me dirigí (en compañía de dos amigos) al primer centro nocturno de la noche –uno de los más solicitados y reconocidos en la Ciudad de Puebla. Me abstendré de mencionar el nombre del establecimiento-, debo confesar que jamás pasó por mi cabeza el impacto que generaría mi condición de género. Al llegar, el personaje del *Gorila* me negó la entrada. A no ser que pagara *cover*; la cantidad de dos mil pesos mexicanos por mi entrada.

Es necesario resaltar que en ningún momento se le exigió lo mismo a mis acompañantes, solo a mí. Al preguntar el porqué, éste con sentido burlesco y entre risas respondió: -Porque eres mujer, este no es un lugar para mujeres. El testimonio no solo refleja el perfil de cliente que busca el *table dance*, también la inexistencia de mujeres en un espectáculo destinado para varones y, finalmente, protagonizado por mujeres (bailarinas eróticas).

Siendo así, decidimos retirarnos, claramente no era un lugar que pudiese costear y mantener a lo largo de la investigación. En lo seguido, arribamos a otro que, para mi sorpresa sucedió exactamente lo mismo. Mi persona no era deseada y debía pagar mi entrada, con la diferencia que ahora solicitaban setecientos pesos mexicanos, por ende, nos marchamos. Probando suerte en otro y con resultados semejantes.

Con los ánimos hechos trizas y sin esperanza alguna, intentamos uno más. Afortunadamente este sería el último que visitaríamos esa noche. En éste pude acceder, siempre y cuando, consumiera alguna bebida dentro de las instalaciones. Condicionamiento que se convirtió en oferta comparado con los anteriores centros nocturnos. De manera que habíamos cumplido con el objetivo de la noche: haber encontrado el *table dance* donde se llevaría a cabo la investigación.

Mientras observaba cómo mis demás compañeras antropólogas podían utilizar herramientas metodológicas como: diario de campo, entrevistas a profundidad, material audiovisual, fotografías y videos en sus universos de estudio. Mi realidad era total y completamente adversa. Hacerlo hubiese sido arriesgado, es decir, hubiera puesto en riesgo a mi persona y a quienes me acompañaban. El mundo oculto de la sexualidad remunerada parece no poder exhibirse, al contrario, se esconde entre la noche, se cela por guardias en su entrada, y se vigila a través de los ojos de quienes atienden. Mi infiltración ya despertaba

sospecha, tomar un video o grabar una conversación con una bailarina hubiese tenido consecuencias fatales. Por esta razón, creo pertinente relatar mis desafíos y estrategias en campo.

Pongamos por caso cuando noté que mi participación en el lugar no era bienvenida, causaba inquietud y era vigilada en todo momento. Aquella noche arribé al lugar con un amigo, inmediatamente pedimos un par de refrescos (cada uno costaba setenta pesos), con la intención de cumplir con la norma impuesta en la entrada. Al transcurrir la noche, el mesero que estaba a cargo de nuestra mesa –y que con el tiempo se convertiría en amigo- llegó y sutilmente me ofreció otra bebida. Mi respuesta era negativa, pues aún quedaba líquido en mi vaso. A lo que éste respondió: -Es mejor que pidas otra, en la barra te tienen vigilada y llevas más de una hora y media con un refresco, si no pides otro, te echarán. Yo sabía que el refresco era mi excusa para poder permanecer allí, pero no sabía que mi ingesta debía ser continua y minutada. Sin más conflictos, pedí otro refresco.

En otra ocasión, debía trazar superficialmente el interior del *table dance*, mostrar cómo está constituido y distribuido el espacio que lo conforma. Realizarlo con mi diario de campo y pluma que llevaba en mi bolsa, resultaba ser una idea errónea. Sabía que grabarlo en mi mente para después dibujarlo no iba a resultar. Fue así que me las ingenié para tomar una servilleta de las que me proporcionaba el servicio de meseros y jugar con mi acompañante “línea de tres, gato”, mientras que del otro lado de la servilleta -cuando la vigilancia disminuía-, bosquejaba rápidamente el sitio, así, cuando regresaba el mesero, solo veía garabatos de un juego infantil sobre la mesa que servía.

Vale la pena aclarar que no solía ir de manera continua al *table dance*, costearlo me era imposible. No solo porque sobrepasaba el crédito que me proporcionó la Facultad de

Filosofía y Letras al final del periodo destinado a trabajo de campo, sino porque también debía solventar los gastos de mi vida universitaria. Por esta razón, asistí al centro nocturno cada fin de semana, aprovechando la oferta “barra libre”; la cual consistía en pagar \$300.00 y tener acceso a cualquier bebida por el resto de la noche. Cabe mencionar que jamás pude registrar y entregar recibos provenientes del *table dance*, para así demostrar mis gastos y estaba en el lugar de estudio frente a la Facultad, aunque ésta supiese de qué iba mi investigación. Puede que el prejuicio académico se vea permeado en este fenómeno, cuestionando la cientificidad de la disciplina con temas de esta índole.

Por otro lado, por motivos de seguridad, tuve que conseguir apoyo de amigos cercanos que accedieran a acompañarme, ello también significaba un problema, no en todas las ocasiones hallé apoyo, por una u otra razón, a la última hora, por vía telefónica me comentaban que no irían, imposibilitándome asistir al *table dance*. Sin mencionar que algunos de ellos querían convencerme que “no era lugar para mí”. ¿A qué se referían con ello?, ¿de qué forma era leída por ellos, para insinuarme, que no debía ir?

Otra dificultad -sino es que la más importante-, fue la comunicación con las bailarinas eróticas. En un primer momento, solía invitar copas –como todos los clientes-, cada una con valor de trescientos pesos mexicanos. Pero no funcionó en lo absoluto. Lo que acontecía era lo siguiente: aceptaban, charlaban un poco, la terminaban de un trago y se marchaban en dirección con clientes que claramente podían invitar más de una. En contraparte, está prohibido acercarte a las bailarinas, debe ser por medio del mesero que te es asignado desde la entrada. Ahora bien, al principio, ningún mesero solía preguntarme al respecto, más sí a mis acompañantes cuando me alejaba de la mesa y dirigía a los sanitarios.

Aunado a ello, como dato revelador, Estrella (bailarina con la que sostuve una charla espontánea) me confesó por qué ninguna bailarina había mostrado interés en mí. En sus palabras: “No lo hacemos, porque la mayoría de las mujeres que vienen acompañadas, casi siempre vienen con sus novios, entonces se molestan que les hablemos a sus novios. Ha habido chicas que han golpeado a mis compañeras. Por eso, ninguna de nosotras viene a hablar con ustedes, por respeto más que nada” (2017). Discurso que revela un problema alarmante hacia las bailarinas, pues clientas las han agredido físicamente. Lo que incide en preguntar, ¿qué quiso decir con “por respeto más que nada? Su trabajo subyace en ofrecer servicios eróticos, lo que involucra coquetear, de ser así, ¿por qué sería irrespetuosa Estrella?, ¿por qué clientas mujeres las golpean? ¿Acaso el régimen de la monogamia se pone en duda?

Vale la pena reconocer que fue después de un mes y medio –terminado el lapso de trabajo de campo- cuando pude charlar y tener contacto con las bailarinas. Razón por la cual, no decidí pausar mis visitas a campo y sobrepasar el tiempo señalado por la universidad. A raíz de una experiencia de campo que pronto se convertiría en estrategia de investigación

En una noche habitual –en la que seguramente volvería a casa desilusionada por no podido entablar conversación con alguna bailarina– sucedió algo inesperado. Cuando mi acompañante utilizó el sanitario un cliente de la mesa vecina me habló, preguntándome: - ¿Qué haces aquí? Con asombro e incertidumbre. Yo respondí: -Lo mismo que tú. Entre risas contestó: -¿Y tú novio?, ¿por qué te dejó sola?, ¿le gusta traerte al *table*? A lo que manifesté: -No es mi novio, es mi amigo y fue al baño. Él no me trajo, yo lo invité. Sorprendido y consternado exclamó: -¿Eres lesbiana o algo así?¹, ¿Por qué te gusta ver mujeres?, ¿Ya te

¹ “En una investigación sobre sexualidad, la propia sexualidad del investigador es colocada siempre bajo sospecha: sea, su orientación o sus reales intenciones en relación a la investigación” (Díaz, 2013, pág. 22)

aburrió el antro? Eres chistosa, ¿quieres venir a mi mesa para que hablemos mejor? Sin pensarlo pronuncié: -“Sí, deja que llegue mi amigo y nos movemos a tu mesa”. La causa de no titubear fue porque se encontraba con un grupo de amigos, dos meseros a su servicio y varias bailarinas, una de ellas sentada en sus piernas.

Fue en ese momento en el que conocí a Ela, -sin su participación esta investigación no hubiese sido posible-, quien bajo esa situación prefirió sentarse junto a mí, hablar conmigo y consumir sus copas desde la cuenta del personaje que me había contactado. Desde ese momento, todo cambió, ahora debía congeniar con los clientes, para así acceder a las bailarinas, lo mismo ocurrió con Dayan. Tal forma me permitía llegar a ellas e intercambiar números telefónicos, y luego verlas fuera del *table dance* y permitirme entrevistas a profundidad.

A su vez, no todas las bailarinas eróticas con las que tuve contacto en el *table dance* accedieron verme afuera de éste, algunas jamás contestaron mis mensajes, otras prefirieron bloquearme, así como dejarme esperando en lugares previamente acordados. Pero no Dayan Ela y Yule, que asintieron desayunar y comer conmigo en varias ocasiones. Incluso en una oportunidad, solicité con Dayan un servicio de uñas acrílicas (siendo ahora yo la que retomara y utilizara las prácticas de belleza), desde su casa y otorgándome la oportunidad de conocer y convivir con sus hijos. Así pues, nuestra relación se afianzó hasta el día de hoy en amistad, contactándonos de manera frecuente por redes sociales.

De modo que, el periodo de campo de 2018 tuvo más lugar en restaurantes y cafeterías que en el *table dance*. Para ese entonces, ambas se encontraban laborando en otros centros nocturnos. A pesar de esto, seguí visitando el *table dance* donde las conocí, pues debía seguir registrando información acerca del *table dance*.

Mi presencia con el tiempo cambió radicalmente. Si bien fui reconocida en todas las ocasiones como “intrusa” en un lugar “para varones”, con el acontecer del tiempo, varios empleados del *table dance* me reconocían y saludaban. Incluso en una ocasión, el personaje del *Gorila* (cadenero) me invitó a trabajar como bailarina erótica en el lugar. Sin embargo, por parte de los clientes, la reacción fue la misma. Me sentía observada y vigilada. De alguna forma, mi presencia no cabía y trasgredía el espectáculo. No debo olvidar exponer cuando en una ocasión uno de ellos me sugirió invitarme una copa y sentarme en sus piernas. Un dato interesante, pues yo vestía pantalones, camiseta, tenis y llevaba el cabello amarrado. Características opuestas de cómo deben presentarse las bailarinas a trabajar. Como éste, fueron apareciendo otros acontecimientos a lo largo de la investigación.

La metodología que ocupé, claramente no se encuentra en ningún manual antropológico. Alguno que me hubiese ayudado a explorar, investigar y recopilar información en un *table dance*. Esto se puede notar con la servilleta de papel, el acompañamiento en campo, los vínculos amistosos que debía formar de manera inmediata y “casual” con los clientes, consumir un servicio de belleza por parte de Dayan, utilizar las redes sociales, así como invitar desayunos, comidas y cenas a las bailarinas, los domingos (su día de descanso) y fuera del *table dance* con el motivo de entrevistarlas. Quizá eso responda el hecho que no se ha escrito mucho al respecto dentro de la disciplina antropológica. Con esto no quiero decir que no exista documentación del fenómeno, pero sí una baja y contable aproximación sobre lo que pasa dentro del mercado sexual y erótico en México, en específico, en un *table dance* de clase media en la Ciudad de Puebla.

Desde otra perspectiva, considero que el quehacer de la investigadora no debe quedar en

la mera y basta recopilación de información, sino en una constante autocrítica sobre el fenómeno que está investigando. Tocar temas que involucran el deseo, erotismo, placer, cuerpo, género, sexualidad, feminidad, y relacionados al ejercicio del *table dance* interpelan el cuerpo de quien lo investiga. Más cuando el tema de investigación es una extensión de la curiosidad de la investigadora, que, de alguna u otra forma, también participa y, por ende, lo resignifica. Su presencia lo reinterpreta.

Es necesario que la misma antropóloga se sitúe en el performance, en definitiva, yo también fungí como participante del *performance* que yo misma observaba, me convertí, en un momento específico, en un personaje social dentro de un contexto determinado. Pensarme fuera del espectáculo, sin implicación, desencadenaría una serie de desaciertos, puesto que aquello también forma parte del conocimiento que se pretende cuestionar.

Es importante que la figura de la antropóloga también se discuta. Sentir indiferencia, incomodidad, peligro, cansancio, desilusión, incertidumbre, placer, tristeza, dolor, alegría, y más, forma parte de las reflexiones sobre la subjetividad de la investigadora. Por consiguiente, sugiero que las discusiones deben abrirse al público, romper fronteras en las disciplinas científicas y enriquecerlas con conocimiento empírico y experimentado de primera mano.

Creo firmemente en el cambio y las nuevas formas de hacer antropología. Ideando y creando múltiples formas de investigar las realidades de las que somos parte. Dudando e interrogando sobre nuestro quehacer político. Hacerlo nos ayudaría a aprender a reconocernos a través de la cultura que formamos parte. Solo así imaginaremos mundos más vivibles, empáticos y diversos.

Capítulo I

Condiciones laborales de mujeres bailarinas de un *table dance* en la Ciudad de Puebla

El presente capítulo se conforma por ocho subtemas relacionados directamente con las condiciones laborales que viven rutinariamente tres mujeres bailarinas de un *table dance* de clase media en la Ciudad de Puebla. Se abrirá con la premisa de trabajo, seguido del concepto de trabajo ampliado desde una visión antropológica, que ayude a explicar la transformación del capital a partir del intercambio de bienes simbólicos, ejemplificado por la mercantilización de relaciones sexoafectivas y de las emociones en el mercado sexual, lo cual dará pauta al segundo subtema: “¿Qué es el trabajo sexual, sino trabajo?”, con la finalidad de explicar en qué consiste esta labor, quiénes la desempeñan, en qué lugares se comercializa, qué tipos de trabajo sexual existen; todo esto para justificar la labor de éstas mujeres como una práctica dentro de la industria sexual.

¿Qué se vende en el trabajo sexual? Será el siguiente apartado, tomando al cuerpo como eje central y herramienta laboral en la producción de efectos y emociones mercantiles en el ejercicio del trabajo sexual, y su desafío al hacerlo. Desatando interrogantes como: ¿por qué es objeto de significados negativos el cuerpo de la bailarina erótica?, ¿por qué toda carga moral negativa recae profunda y directamente en las trabajadoras sexuales, más no en los dueños de los establecimientos, ni en sus trabajadores, ni los clientes, e incluso en los trabajadores sexuales masculinos, o cuando menos no de la misma forma?

En el apartado de “Estigma y discriminación en el trabajo sexual”, abordo la forma en que se utiliza el cuerpo y me cuestiono cómo ello desencadena juicios morales en la medida en que no se siguen ciertos mandatos de género y sexuales acordes a los lineamientos heteronormativos predominantes.

Ello me dará pauta para realizar la descripción del *Table dance* -explicado como lugar y práctica- al tratarse de la teatralidad y proceso del nudismo erótico empleado por las bailarinas que, aunque sea solo uno de los servicios que ofrecen dentro de las instalaciones, en este caso funge como el más importante. Por consiguiente, se dará un breve recorrido histórico del *Table Dance* y, a partir de la coloquial frase: “-Vamos al Table”, se planea describir a detalle el escenario de estudio de la investigación; se caracterizará el lugar y lo encontrado en campo, desde: horarios, dinámicas, ofertas, uso de las instalaciones, reglas del lugar, distinciones entre todos y cada uno de los trabajadores, así como su organización.

Finalmente, el capítulo cierra con “Contrato Firmado”, apartado que describirá las normas que deben seguir las bailarinas eróticas en un contrato inexistente legalmente, entre las que destacan: horario, sueldo, las prácticas de belleza que deben seguir, el ejercicio del *table dance* y otros servicios, su exclusividad con la empresa, así como estar de acuerdo en todos los incisos y exigencias del lugar.

1.1 ¿Qué considerar trabajo?

El concepto de trabajo es histórico, circunstancial y contextual. La complejidad del mismo ha desatado problemáticas con relación a qué considerar hoy en día como trabajo, aunque para empezar, nos podríamos referir a aquella actividad asalariada con condiciones laborales específicas. No obstante, el capitalismo, actual sistema socioeconómico imperante, ha producido ciertas formas de concebir al trabajo como un necesario medio de supervivencia, el cual traería consigo una serie de situaciones de las cuales pareciera imposible escapar, aunado a que prevalecen situaciones injustas y no necesariamente reguladas para todos los sujetos, así, “al analizar más a fondo cómo están constituidos los diferentes esquemas de empleo en nuestro país, nos damos cuenta que más del 50 por ciento de la población económicamente activa (PEA) se encuentra realizando actividades informales” (Pedraza, 2018, pág. 55), por lo que es pertinente preguntar: ¿qué es una actividad informal?, ¿Esta se podría definir como trabajo?

A continuación, se retomará el concepto de trabajo ampliado desde una visión antropológica. Garza (2006), plantea lo siguiente:

Las interfaces entre Trabajo y no Trabajo y la nueva importancia de los trabajos industriales lleva sin duda al concepto ampliado de Trabajo: implica un objeto de trabajo, que puede ser material o inmaterial, en particular la revalorización de los objetos simbólicos de trabajo; una actividad laboral que no sólo implica lo físico y lo intelectual sino más analíticamente las caras objetiva y subjetiva de dicha actividad, esta es finalista, supone que el producto existe, como decía Marx, dos veces, una en la subjetividad y la otra

objetivada, aunque las objetivaciones pueden serlo también de los significados y en significados (pág. 19).

Desde una lectura Neomarxista, actualmente la característica de lo que hoy se considera trabajo parte del valor de los objetos en transacción: entre lo material e inmaterial, físico e intelectual, objetivo y subjetivo, que al conjugarse arrojan productos que cobran sentido en el comprador, aunque el bien no sea palpable, desencadenando un nuevo mercado; de esta forma, el capital ha transformado el mercado, teniendo como efecto intercambios que en un momento de la historia serían impensables de pagar a través de la moneda y dinámicas de reestructuración social, como lo fue en un momento la inserción de las mujeres en el ámbito laboral, lo que indudablemente dio un giro cultural. Actualmente, “el mercado ha llegado incluso a racionalizar y mercantilizar las relaciones sexoafectivas y las emociones, convirtiéndolas en bienes de consumo y abriendo nuevos puestos de trabajo para mujeres” (Hurtado, 2014, pág. 224).

Pero el que se haya abierto el panorama de consumo y mayor participación laboral femenina, no quiere decir que exista reconocimiento y empatía por ello. Hoy en día, en términos generales, no solo las mujeres ganan menos que los hombres por la misma tarea a nivel mundial, sino también algunos trabajos no se les considera como tales por prejuicios arraigados a la moral, discriminándolos y estigmatizándolos por su actividad laboral. Asimismo, Hurtado (2014) asegura que “el trabajo masculino es más valorado y mejor remunerado que el femenino, y si este modelo de organización social se ha vuelto hegemónico es porque las relaciones de género han estado entrelazadas a las relaciones sociales de producción” (pág. 215). Brecha salarial que responde más a una cuestión de género que de productividad.

Cada sociedad, cada cultura, crea sus propios parámetros de medición social como mecanismo de aceptación. Por ejemplo, si por un lado se retoma el mercado sexoafectivo y por el otro, la participación de mujeres en el ámbito laboral y se enlaza de tal forma que pueda funcionar en el mercado neoliberal: ¿por qué es mal visto el trabajo sexual, y en específico, el trabajo sexual femenino? Como lo cita Laverde (2014):

La venta de servicios sexuales remunerados ha estado fuera de los intercambios relacionados con el dinero como forma de cambio, más si se trata de mujeres, pues se pone en el plano de lo público la sexualidad femenina que ha estado encontrada en el plano de lo íntimo/privado (pág. 246).

Por mucho tiempo, la importancia de la sexualidad femenina se ha visto desdibujada en la agenda política, cuando es justamente el acercamiento a la vida pública compartida por muchas mujeres en un tiempo y lugar determinados. Retomando la frase de Kate Millett (1977), *lo personal es político*, considero que es una categoría que debe explorarse e interrogar: ¿por qué la sexualidad femenina sigue pensándose en un plano privado, cuando el trabajo sexual femenino es una realidad?, ¿qué es lo que se pone en juego?, ¿qué lugar ocupa el trabajo sexual femenino en nuestra sociedad?, ¿quiénes lo desempeñan?, ¿en qué lugares se comercializa? Y por último, ¿existe alguna represión o castigo al ejercerlo?

1.2 ¿Qué es el trabajo sexual, sino trabajo?

El trabajo sexual existe y ha estado presente desde siempre, más no siempre se le ha reconocido como tal. Es común escuchar la frase: “- La prostitución es la profesión más antigua del mundo” e incluso tener una remota idea de lo que trata. Es necesario aclarar que al hablar del trabajo sexual, este suele tener como primer referente emblemático la prostitución, pero no siempre es el caso, si bien suele ser parte del mundo sexual asalariado, no es el trabajo sexual mismo.

Antes de seguir con la discusión en torno al trabajo sexual, es importante mencionar que se retomarán algunas posturas de diferentes campos disciplinarios que ayuden a definir de manera general el trabajo sexual. Definiciones operativas que guiarán el trabajo, más no profundizarán en la discusión del trabajo sexual en México, pero sí en la justificación para reconocer a mujeres bailarinas de *table dance* como trabajadoras sexuales, o mejor dicho, como trabajadoras que tienen una serie de actividades específicas en la industria del sexo.

Desde la economía política, Hurtado (2014) describe lo siguiente:

Entendemos como trabajo sexual, a saber: una actividad económica, del ámbito de los trabajos afectivos o emocionales, ubicada en el sector de los servicios, dedicada a la producción simbólica e inmaterial del sexo-afecto como bien de consumo; asimismo, se trata de una actividad que se sitúa en el ámbito de la economía informal regulada, ilícita y/o ilegal dependiendo del contexto geográfico y sociopolítico en que se ejerza.
(pág.231)

Por otro lado, desde un enfoque antropológico, Olvera (2006) se refiere a la definición hecha por Delacoste y Alexander (1998) del trabajo sexual de la siguiente forma:

[...] una actividad que forma parte de la industria del sexo, en la que la fuerza de trabajo es el cuerpo y lo que se vende es un servicio. Esto no siempre implica una relación sexual o contacto directo con el cliente, ya que las personas que laboran en el *sex work* pueden ser desde modelos desnudas de revistas, actrices y actores de pornografía, call girls², escorts³ o acompañantes, strippers⁴, bailarinas eróticas o exóticas, masajistas y personas que trabajan en las estéticas y salas de masaje que ofrecen servicios sexuales⁵, hasta las mujeres que se prostituyen en la calle o en prostíbulos (pág. 322).

Desde esa concepción, una trabajadora sexual puede ser desde una mujer encargada de publicitar productos por televisión, una masajista dispuesta a brindar algún servicio sexual o incluso una bailarina erótica de *table dance*, que noche tras noche baila alrededor de un tubo portando no más que lencería.

Todo mercado tiene lugares para producir y comercializar, y el trabajo sexual no es la excepción. La industria del sexo se ha empeñado en construir espacios totalmente personalizados con el fin de montar escenas ficticias que ayuden a la pronta y coherente ilusión del comercio sexual, además, rompiendo fronteras de lo íntimo y público en un mismo espacio. La creatividad espacial es una característica principal en el comercio sexoafectivo, ejemplo de ello:

² Call girl es una mujer que recibe llamadas telefónicas con el fin de producir una escena erótica enunciada y propuesta desde la imaginación entre los usuarios, el monto se relaciona directamente con el tiempo; cada minuto tiene un costo aproximado.

³ Escort es una acompañante remunerada para eventos sociales; el cliente paga una dicha cantidad de dinero directamente a la mujer que acude con él a citas que van desde reuniones familiares hasta de negocios. La contratación puede incluir relaciones sexuales.

⁴ Stripper es alguien que realiza un baile erótico mientras se desprende de sus prendas al compás de una canción. Muchas veces contratadas para despedidas de soltero(a).

⁵ En algunos spa's o establecimiento de cuidado personal suelen ofrecer servicios sexuales, entre ellos: felaciones, relaciones sexuales, masajes eróticos, y más.

“... burdeles o casas de citas, clubes de alterne, ciertos bares, cervecerías, discotecas, cabarets y salones de cóctel, líneas telefónicas eróticas, sexo virtual por Internet, sex shops con cabinas privadas, muchas casas de masaje, de relax, del desarrollo del ‘bienestar físico’ y de sauna, servicios de acompañantes (call girls), unas agencias matrimoniales, muchos hoteles, pensiones y pisos, anuncios comerciales y semi-comerciales en periódicos y revistas y en formas pequeñas para pagar o dejar (como tarjetas), cines y revistas pornográficos, películas y videos en alquiler, restaurantes eróticos, servicios de dominación o sumisión (somasoquismo) y prostitución callejera: una proliferación inmensa de posibles maneras de pagar una experiencia sexual o sensual . Está claro entonces que lo que existe no es ‘la prostitución’ sino un montón de distintos trabajos sexuales” (Agustín, 2000, s/n).

El trabajo sexual es extenso y complejo, se establece en distintos lugares y es ejercido por diferentes actores sociales que brindan prácticas diversas para experimentarlo de distintos modos. Laverde (2014) analiza que “la prestación de servicios sexuales remunerados crea un espacio de prácticas y discursos que lo hace único, con sus propias reglas y dinámicas que atraviesan el mundo “oculto” de la sexualidad” (pág. 247). Además de operar desde la ilegalidad en México, por lo que no está libre de exclusión, discriminación y violencia.

Como lo afirma Agustín y Poyatos (2000, 2009):

Algunos trabajos son socialmente aceptados, como es el de las bailarinas de *striptease*, la pornografía, las *hot lines*⁶, el *table*

⁶ Traducido como línea caliente, desempeñado por *call girls*.

dance, las bailarinas de *top-less*⁷ entre otras actividades que utilizan el “sexo”, en un sentido amplio, como bien de consumo, y de las personas, perciben una venta o cambio de exhibir su cuerpo y/o de establecer relaciones sociales de servicios sexo-afectivos con otro” (s/n).

Pero que el trabajo de bailarina de *table dance* sea más aceptado que otros, no deja de ser una labor de estigma y discriminación, por ende, son trabajadoras que se las han ingeniado para emplear técnicas de resistencia y supervivencia entre sus compañeras y para sí mismas. Así, las trabajadoras de la presente investigación se encuentran dedicadas al erotismo, así como al deseo del consumidor, lo cual se encuentra enmarcado en una serie de estrictas regulaciones laborales. No es casual que una de las exigencias laborales, por ejemplo, esté totalmente prohibido tener relaciones sexuales con el cliente dentro de las instalaciones del *Table dance*, un asunto que procuraré discutir más adelante.

Entonces, esta práctica se puede considerar como una actividad inserta en el complejo escenario de lo que significa el trabajo sexual, si bien esta actividad opera en el marco de la fantasía sexual y traza límites corporales que parecen muy estrictos, de ahí su particularidad y frontera con la de otros trabajos similares, como la prostitución y el acompañamiento, mejor conocido como *scort*. Además, las bailarinas no laboran en moteles, ni en cuartos de piso, sino en un club nocturno exclusivo de bailarinas de *pole dance* con diminutas prendas, cobrando por servicios con tiempo estimado, entre ellos: beber una copa de alcohol o bailar una canción minutada con precio alto. Por todo esto, optaré por referirme a ellas como

⁷ En algunos bares y *table dance*, las trabajadoras deben quitarse solo la mitad de lencería, dejando al torso totalmente desnudo.

bailarinas eróticas y no con otros sufijos similares, tales como: bailarinas exóticas, *top less*, *strippers* y más.

1.3 ¿Qué se vende en el trabajo sexual?

El trabajo sexual retoma al sujeto como cuerpo, muchas veces concebido como objeto y lugar que es depositario de distintos significados dados por diferentes actores sociales; así también con diversas cosmovisiones, conocimientos, saberes y discursos. Como lo explica Hurtado (2014), “el cuerpo, con sus múltiples características se convierte en la principal herramienta para la producción/consumo de bienes y servicios, en especial cuando se trata de labores emocionales vinculadas al mercado del sexo”. (pág. 227)

En el caso de las trabajadoras y trabajadores del sexo, son “ellos mismos” o procede de ellos mismos el producto que ofrecen y que están dispuestos a promocionar, al someterse a las normas del mercado, pero resignificados como bienes de consumo y puestos en el mercado como mercancías (Hurtado, 2014, pág. 232).

A primera vista, los bienes de consumo son los propios cuerpos de las trabajadoras sexuales, es decir, parecería que lo que se vende son sus cuerpos y no sus servicios sexuales en torno al deseo y el placer brindados por ellas. En realidad, son mujeres que trabajan desde su sexualidad por medio del cuerpo, actrices sociales capaces de recrear escenas ficticias en escenarios específicos, estructurados y pensados con fines comerciales, que ayudan a habilitar placeres de consumo heterosexista, mayoritariamente, desde los cuales se

mercantilizan emociones, deseos, pero también la curiosidad, el encanto, la excitación y la tentación. Todo ello, y aún más, se pone en juego al momento de acceder a una relación monetaria que supone un tiempo determinado, con una mujer que es caracterizada como un cuerpo objetivado como deseable. De ahí que lo que se venda no sean propiamente senos descubiertos a la altura del rostro del cliente, sino el efecto que produce tener aquellos senos a la altura del consumidor, gran diferencia.

Sin embargo, no hay que perder de vista un participante indispensable: el cambio monetario en la transacción, mismo que puede aparecer en el tiempo compartido con la trabajadora erótica, o en alguna determinada práctica ejercida por ella -lo que podría desencadenar un cierto sentido de propiedad por parte del cliente-, permite que esa relación de poder evidencie la posibilidad de control, sometimiento y posesión hacia el cuerpo de la trabajadora. En este caso me pregunto: ¿el intercambio monetario forma parte de la ilusión que supone el control erótico de otro sujeto?, ¿se podría creer que el dinero me permite poseer temporalmente otra corporalidad ajena a la mía?

Trabajar con sensaciones y afecciones sexuales no es tarea fácil, la acción de teatralizar una escena erótica donde ambas partes “aceptan” y desarrollan su papel, recrea una serie de pactos y contratos -no necesariamente equitativos-, y a la vez, expulsa del marco de percepción de la mirada consumista otras realidades que ocurren o podrían ocurrir fuera del establecimiento, como lo serían las relaciones amorosas por parte de las bailarinas. Dentro del *Table dance* parece que las relaciones se resumen a estrictas cuestiones de trabajo; pero no.

“El trabajo emocional que se realiza al hacer trabajo sexual involucra tanto la posibilidad de satisfacer al cliente y lograr una transacción “exitosa” (Sanders, 2005, s/n). Dejando

muchas veces de lado lo que pueda desencadenar esa relación, de ahí que esté totalmente prohibido sentir gusto o relacionarse más íntimamente con el cliente. Esto puede ser ejemplificado con Ela una bailarina venezolana de 23 años de edad, quien dice haber comenzado a trabajar en su país, pero en su primera visita a México, dada por cuestiones laborales, se “enamoró” del país y se quedó a vivir aquí. Y aunque en un principio su “patrocinador” se encargaba de su movilización extendida por varios países latinoamericanos, ahora es ella quien se encarga de sus contratos, lo que ha posibilitado quedarse y radicar en el país. Ela, quien no se dedica tiempo completo a esta actividad, afirmaba haber tenido algunos encuentros casuales con algunos clientes del mismo *Table dance* donde se llevó a cabo trabajo de campo. Ella lo enuncia de esta forma:

“... Aunque te guste el cliente, no puedes emocionarte con él, sino, no vas a trabajar y hasta te pueden regañar. Mejor debes aprovechar que le gustas y sacarle más copas...” (Ela, entrevista realizada en 2017).

Contrastemos este ejemplo con Dayan, nacida en Tampico, Tamaulipas. Con 33 años de edad, y madre soltera, ella comenzó a trabajar como bailarina erótica a los 21 años. Este trabajo no es el único que ejerce; hace algunos años se graduó de una escuela de belleza que le permite estilizar uñas, maquillaje y peinado por citas a domicilio, ya que no se encuentra laborando en ningún salón de belleza; y, además de ello, es *scort* de vez en cuando. Muchos de los servicios como *scort* dice que salen del mismo *Table dance*. Dayan se las ingenia para establecer esos contactos con los clientes, porque en el *Table* no las dejan ocupar el celular mientras se encuentran laborando, lo cual no impide que ellas proporcionen su número a determinados clientes, siempre y cuando éstos se “vean confiables y jóvenes”. Dayan lo describe así:

“...Pues es muy difícil. Sí me ha pasado. Y pues si te gustará el chico y todo lo que quieras, pero no tienes que perder la cabeza. Tienes que pensar fríamente. Sí te podrá gustar mucho, te irá a ver seguido, pero tampoco tienes que sangrarlo por así decirlo. Porque también tienes que pensar en la noche. Tienes que ponerte a pensar en bueno, o te invita poco y te paras rápido para irte a trabajar en las demás mesas o ya de plano decirle que no vaya allá” (Dayan, entrevista realizada en 2018).

Es interesante pensar en el flujo de las emociones que las bailarinas eróticas deben canalizar al momento de relacionarse con los clientes, potencialmente varones. Por un lado, deben sujetarse al rol de una mujer coqueta y alegre que despierte la mirada del cliente, pero no tanto, puesto que debe quedarse en un juego monitoreado y mediado entre ambos, bajo una ilusión hasta cierto punto consensuada y limitada corporalmente, con valor de cambio y con la premisa de anonimato por ambas partes, situadas en un lugar en el que se prohíbe adquirir ciertos servicios sexuales. De ninguna manera se permite llegar más allá con el cliente.

Frente a estas dinámicas transaccionales y la especificidad de estos escenarios sexuales, me pregunto: ¿por qué las bailarinas no pueden sostener una relación amorosa con los clientes?, ¿quién perdería más: la bailarina, el cliente o el lugar donde se trabaja?, ¿por qué las bailarinas eróticas ocultan su labor fuera del establecimiento donde trabajan?

1.4 Estigma y discriminación en el trabajo sexual

Poner en movimiento el cuerpo desde el mercado sexual desata reglas, pero también abre posibilidad por afrontarlas. Justamente la forma en cómo se utiliza el cuerpo desencadena juicios de valor y construcciones morales enclavadas en lo que se consideran buenos modales y prácticas sexuales consideradas correctas, ante ello, me pregunto: ¿qué discursos atraviesan y constituyen los cuerpos de las mujeres en el mundo del trabajo sexual?

El tema del trabajo sexual suele aparecer en pláticas coloquiales, en artículos de periódicos, en diversos medios de comunicación más accesibles, entre otros, pero pareciera que el denominador común es, por un lado, el enjuiciamiento moral hacia quienes lo ejercen, así como, desde quienes lo consumen, una mirada que objetiviza el cuerpo de las mujeres y que naturaliza las características propias de la labor de acuerdo al régimen de género imperante. Con menciones donde la creatividad hacia la sexualización del cuerpo femenino pareciera no tener límites, pude registrar en trabajo de campo algunas frases dichas por varones que en algún momento acudieron al *Table dance*, entre las que destacan: “vamos al putero”, “vamos a ver pelos”, “vamos a ver pelucas”, “hoy tengo ganas de chichis”, “vamos a ver a tu prima”.

Llama mi atención esta contradicción por parte de los clientes, quienes ven a las bailarinas eróticas como mujeres hermosas que cumplen con el canon de belleza hegemónica actual, “aquella joven de cuerpo inalcanzable que se desnuda e interactúa con quien tiene la capacidad de pagar su boleto” (López, 2008, pág. 279); un boleto con precio elevado que permita estar en compañía de una mujer hermosa y sensual, pero que al mismo tiempo no es considerada como “buena mujer”. Eso me permite preguntar: ¿cuáles son los requisitos que se necesitan para ser una “buena” mujer? Y, sobre todo, ¿quiénes son las malas mujeres?, ¿quiénes encarnan esa categoría?, ¿quiénes son los encargados de definir las?

Por supuesto, esta calificación es nada gratuita, considerando los imaginarios en torno a las bailarinas eróticas que, al igual que la prostitución, entran dentro del calificativo de “puta”; aquella palabra usada de manera despectiva como adjetivo femenino de las mujeres que no siguen a pie los mandatos de género y mandatos sexuales acordes con lineamientos heteronormativos. Resulta interesante pensar cómo, al mismo tiempo que se generan prácticas de consumo sexual según los ideales de belleza femenina, los cuerpos femeninos son constantemente calificados y enjuiciados de acuerdo a precisas reglas, las cuales suelen ser sumamente difíciles de cumplir, y aún más si pensamos en sitios en donde “poner en valor la propia imagen resulta crucial en el desempeño de esta actividad” (López, 2008, pág. 276). Finalmente, ¿quiénes somos putas y de acuerdo a qué criterios de valoración? Lagarde (2005) hace un análisis de ello y sostiene que:

Ideológicamente se identifica puta con prostituta, pero putas son además, las amantes, las queridas, las edecanes, las modelos, las artistas, las vedettes, las exóticas, las encueratrices, las misses, madres solteras, las fracasadas, las que metieron la pata, se fueron con el novio, y se salieron su domingo siete, las malcasadas, las divorciadas, las mujeres seductoras, las que andan con casados, las que son segundo frente, detalle o movida, las robamaridos, las que se acuestan con cualquiera, las ligeras de cascos, las mundanas, las coquetas, las relajientas, las pintadas, las rogonas, las ligadoras, las fáciles, las ofrecidas, las insinuantes, las calientes, las cogelonas, las insaciables, las ninfomaníacas, las histéricas, las mujeres solas, las locas, las chingada y puta madre, y desde luego, todas las mujeres son putas por el hecho de evidenciar [o provocar] deseo erótico, cuando menos en alguna época o en circunstancias específicas de sus vidas (pág. 543).

Entonces... si en algún momento de nuestras vidas hemos llegado a encarnar esa categoría por el hecho de evidenciar (o “provocar”) deseo erótico, me parece que no solo es un asunto calificativo, sino una cuestión de control sexual ejercido sobre el cuerpo de las mujeres. Ejemplifiquemos la forma en que el estigma sobre las bailarinas eróticas las obliga a “esconder” el trabajo que realizan, precisamente por significarse bajo una práctica no acorde a la sexualidad denominada correcta.

Así es con Ela, bailarina de origen venezolano. En una entrevista llevada a cabo en labor de campo en el año 2019, ella describe que ha mantenido en secreto su profesión con su actual pareja, quien se encuentra viviendo en Ecuador, y quien piensa que se dedica al cuidado de infantes por las noches -trabajo comúnmente conocido como “niñera”-, asimismo, se ha visto en la tarea de falsificar documentos hechos por ella que la describan como niñera en una empresa fantasma. Se observa que esta necesidad por “esconder” el trabajo que realiza está directamente relacionada por el enjuiciamiento moral que se hace de estas prácticas, no olvidemos que:

Desde una perspectiva de género, se podría decir que la mujer objetivada como “puta” encuentra explicación en la medida y debido a la necesidad de controlar la sexualidad femenina. Una de las principales estrategias para el control de la sexualidad femenina es la construcción cultural de significados relacionados con el cuerpo femenino y sus capacidades reproductivas, mediante la generación de su acceso al placer y a las actividades sexuales (López, 2008, pp. 269-270).

En una sociedad donde la fuerza de trabajo es prioritariamente androcéntrica, la participación cada vez más significativa de mujeres en el mercado neoliberal desestabiliza y pone en cuestionamiento el control que por mucho tiempo se ha ejercido sobre el cuerpo de las mujeres; ahora bien, pensando en términos del trabajo sexual, habría que además tomar en consideración que éste afrenta contra las normativas de género y sexuales según el parámetro heteronormativo hegemónico; de este modo, al intercambiar prácticas sexoafectivas con valor monetario, lo que quizá no se le perdona a la trabajadora sexual o, de manera más específica, a la bailarina erótica, es que es un servicio que, desde una lógica machista, debería darse de manera gratuita, además de que ellas ejercen la sexualidad con diversos clientes con los que no mantienen una relación exclusiva -es decir, se transgrede el ideal de la sexualidad monógama- a lo que habría que añadir que son prácticas eróticas sin motivos reproductivos. De ahí que:

El cuerpo en el trabajo sexual es concebido como algo denigrante, por lo que la mujer que lo ejerce es agraviada y marginada por medio de la estigmatización al separarse de la mujer “buena” que sigue los mandatos de género y en los marcos jurídicos es puesta dependiendo la perspectiva como víctima o transgresora de la ley, en pocos casos es reconocida su decisión como legítima” (Laverde, 2017, pág. 260).

A propósito del tema de la elección, es importante anotar que es cierto que en algún sentido no se puede hablar de una decisión autónoma o libre por parte de quienes ejercen la práctica, debido a que la decisión siempre está condicionada por distintas regulaciones sociales, pero lo que sí se podría afirmar es que las mujeres que accedieron trabajar en la siguiente investigación, enunciaron trabajar en el medio por decisión propia, o sea, no obligada.

De aquí se recata el hecho de que no todo el mundo del trabajo sexual es trata. Es verdad que la trata existe y constituye un problema alarmante que requiere una solución urgente, como es verdad que muchas mujeres acuden voluntaria y “libremente a estos espacios” (Salinas, 2016, pág. 57).

Punto ilustrado nuevamente con Dayan en una de las entrevistas hechas en el periodo de trabajo de campo el 20 de Junio de 2018:

“Yo comencé a ser bailarina en mi ciudad natal. Todo comenzó cuando fui mesera de un restaurante en Tampico, Tamaulipas, pues enfrente del restaurante estaba un *table*, así que era muy normal que me pidieran cambio de billetes los que trabajaban allí, hasta que un día el cadenero se me acercó y me ofreció trabajo. Para esto yo ya conocía a unas chicas que me conectaron con lo que viene siendo un representante. Ya después empecé a trabajar como foránea, empecé a viajar por fuera, a otras ciudades, más bien en: Tuxpan, Veracruz, Oaxaca, Puebla, Tamaulipas. Ya cuando le supe al negocio, comencé a trabajar por mí misma. Yo era la que me presentaba a los lugares y cerraba los tratos...”

Aunque el testimonio deja entrever un margen de agencia por parte de la bailarina, la figura del “patrocinador”, comúnmente conocido como “padrote”, podría jugar como un intermediario que determina y condiciona las decisiones de la bailarina; sin él no existen las redes sociales de apoyo en el medio, contratos, tarifas, “protección”, y más. Esto también supone una relación de poder específica que complejiza el tema de la decisión, finalmente:

Las bailarinas padecen de un constante desprecio por parte de la sociedad que las mira a través del estereotipo de la mujer-objeto, invisibilizando las condiciones sociales y económicas

que las orillaron a dedicarse al trabajo sexual. Muestra clara de esto último son los mitos que giran en torno al oficio como el que es un trabajo “fácil” y de una vida “alegre” (Salinas, 2016, pág. 49) ⁸

Esta serie de juicios desacreditan el trabajo de la bailarina erótica como poco profesional o serio, puesto que se piensa que es un trabajo “fácil” y “de una vida alegre”; además, se infantiliza a las bailarinas eróticas en su toma de decisión, pues parece imposible concebir que alguien lo ejerza por “gusto” por la práctica, además de otras posibles razones en la vida de éstas mujeres.

En realidad, este es un trabajo nada fácil, y no es que algunos lo sean, sino más bien, se trata de reconocer que es una labor presente en nuestra sociedad, y que se encuentra atravesada por condiciones laborales precarias e incluso de ilegalidad, así como procesos de estigma y discriminación. En lo sucesivo, se evidenciarán algunas de estas características desde la realidad del *Table dance* donde se llevó a cabo la investigación.

1.5 Breve historia del *Table Dance*

El *table dance* como práctica, hace uso del desnudo erótico. Es un proceso de desprendimiento de prendas (conocido comúnmente como *striptease*) en una escenografía planeada con objetos de significado que podrían pasar como actores esenciales en la teatralización del baile erótico, tales como: el vestuario, el tubo de *pole dance*, el olor, la

⁸ La autora retoma los trabajos de Jeffrey (2011) y Lagarde (2005) para hacer dicha aclaración, que de igual forma se citarán en la bibliografía.

iluminación, el consumo, la música, por mencionar algunos. Como lo señala Díaz (2005), “algunos autores consideran que lo que hoy se conoce como *striptease* tiene su origen en el teatro burlesco, de tradición inglesa, importado a Norteamérica” (pág. 49), y que paulatinamente se extendió por todo el mundo por las ganancias que desató tal espectáculo.

Aunque existía una tradición premoderna del desnudo teatral, sagrado o cómico, el *striptease* como explotación comercial del desnudo en un espectáculo público, como espectáculo que descubre el cuerpo, que lo desviste de manera progresiva y coreográfica frente a la mirada de un público que paga por ello, aparece como la ética del pudor burgués y los nuevos espacios de consumo y entretenimiento de la ciudad moderna: circos, teatros populares, freak shows, music halls⁹, café-concerts, cabarets, wáter shows¹⁰... (Preciado, 2010, pág. 75)

El *striptease* es el proceso del nudismo; representación de un cuerpo desnudo que se muestra con fines de admiración e idealización de la hiper-feminidad hegemónica actual. El *striptease* ha sido, es y sigue siendo característica esencial de los *club's* nocturnos para varones, que suelen conocerse bajo el sufijo de *table dance*. El cual se le conoce y reconoce como “un baile erótico que se lleva a cabo cerca del asiento de quien paga dicho baile y en el que los pechos de la bailarina se encuentran a la altura de los ojos del cliente” (Frank, 2002, pág. 61)¹¹.

⁹ Teatro o lugar en que se representa el *striptease* como espectáculo.

¹⁰ Espectáculo que además del *striptease*, incorporan agua.

¹¹ La definición sobre *table dance* es extraída de un conocido libro de Katherine Frank (2002) *G Strings and Sympathy: strip clubs regulars and male desire*. Edit. Duke University Press. Esta misma definición la refiere en su texto: *Solamente para tratar de relajarse: masculinidad, prácticas masculinas y su clientela en los bares de desnudistas* (2003) Edit. Diario de investigación sexual, Londres, pág. 61

La teatralidad del nudismo empleado por las bailarinas en los *club's* nocturnos es solo uno de los servicios que ofrecen dentro de las instalaciones, aunque en este caso, funge como el más importante. Si bien las bailarinas ofrecen otros servicios, el *show* principal es el baile erótico puesto en escena en medio de la pista y al interior del *club* nocturno, con un tubo metálico de suelo a techo de *pole dance*, con ropas diminutas, maquillaje cargado, tacones que sobrepasan los 20 centímetros de altura, con larga cabellera, uñas largas y esencias femeninas.

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, conejita *PlayBoy*. (López, 2017, pág. 295)

Una de las principales particularidades que definen y caracterizan el *table dance* son las bailarinas eróticas, quienes son las encargadas de llevar a cabo el *striptease* y de ninguna manera prostituirse, de ahí que el propósito sea jugar con la belleza y erotismo en la tarima. Lo que se pone en juego no es, como ya apuntábamos anteriormente, el intercambio monetario por relaciones sexuales coitales, sino más bien, las dinámicas de la representación de mujeres apreciadas como símbolos sexuales intocables y muchas veces inalcanzables.

Aunque, al mismo tiempo, desde una mirada masculinista y financiera, aquella mujer inalcanzable puede ser alcanzable -al menos a nivel de la fantasía-, pagando el tiempo de su compañía, invitándole una copa o adquiriendo un baile privado con ella. Es decir, no es que

en efecto la alcance, pero pareciera que existe aquella ilusión como efecto de estos ejercicios. No es casual, entonces, que las bailarinas eróticas bailen de cierta forma específica en el tubo de *pole dance*, ni que al bajar de la tarima se vean en la tarea de pasear dentro de las instalaciones semidesnudas, seduciendo y enunciado: “-¿Me invitas una copa?” a los que parecen ser clientes potenciales.

A diferencia de otros empleos, en el ámbito del mercado sexual, las mujeres que trabajan como bailarinas en un *club* nocturno de varones, se caracterizan por atender códigos específicos que posibiliten ser reconocidas como tales: el vestido que, si bien no es uniforme, sí pasa como tal, al portar diminutas prendas llamativas. Lencería mayoritariamente escogida en colores gris, blanco, negro y rojo, todo por orden del establecimiento. “Zapatillas de bailarina”¹², las cuales están en venta en lugares específicos. Y ser mayores de edad, pero que no sobrepasen los 35 años.

Cabe destacar que las condiciones que marcan los derechos y obligaciones de cada bailarina en el país tienen relación directa con el lugar en el que se trabaja. Tomando en cuenta que los *table dance*’s se ligan estrechamente con la clase social de la ciudad. Tomando en consideración lo anterior, vuelvo a enfatizar que el *table dance* debe ser considerado y reconocido como trabajo sexual. Esto nos permitirá visibilizar no solo las prácticas de las bailarinas, sino entender a qué obligaciones se ven sujetas, pero también cuáles son algunos de sus derechos laborales vulnerados. Este argumento se apoya en el estudio de Thanh-Dam

¹² Este calzado honda entre los \$1,500.00 hasta \$4,000.00 pesos mexicanos, dependiendo la calidad y color, algunos sobrepasando los 25 centímetros de altura. Existen 4 tipos de tacón, el último con al menos 30 centímetros de alto.

Troung (2000), publicado en su libro *Sex, money and morality: prostitution and tourism in South-East Asia* y analizado por Díaz (2005) de la siguiente forma:

En él, la autora resalta el uso de la facultad del cuerpo, la facultad sexual, generalmente ignorada y no incorporada en los análisis de relaciones laborales puesto que no es reconocido como trabajo. Así como la movilización de las facultades mentales y físicas del cuerpo y poder ser puestas en acción para la producción, lo que comúnmente se conoce como trabajo mental y trabajo físico, las facultades sexuales pueden ser movilizadas para la producción, lo que denominaría trabajo sexual. Pareciera que entonces la movilidad y explotación del cuerpo, visto desde la perspectiva sexual, no tuviese la capacidad de ejercer dinámicas que pasan totalmente bajo el lineamiento materialista del capitalismo. El baile exótico o erótico requiere rotundamente de la movilización de la sexualidad de la bailarina para crear, en términos de Diane Megan, la ilusión de una invitación sexual, un melodrama que envuelve relaciones de género, nacionalidad y sexualidades en correlación a la presentación particular del cuerpo femenino. Entonces, de acuerdo a Troung, las relaciones sociales que gobiernan al trabajo sexual corresponden a las relaciones sociales de producción en las que sin duda alguna todos estamos insertos, y estarlo no quiere decir que siempre funcione. Estas relaciones que se pueden comprender desde aristas desiguales y conflictivas tienen especificación en cultura y tiempos determinados, las cuales no puede ser separadas de la sexualidad, ésta siempre ha sido parte de nosotros, solo que entendida en cada cultura de su tiempo específico. (pág. 146-147)

La sexualidad sigue siendo un tema que se excluye o ignora en muchos universos laborales, lo cual choca rotundamente con las particularidades laborales de la bailarina erótica, quien trabaja desde el cuerpo y con su movilidad como uno de los puntos centrales de su práctica nocturna. Aunque existan diversos y variados *table dance's* y su consumo desate ganancias millonarias en el país, se advierten problemas alarmantes de trata y precarias condiciones laborales en las que están inmersas éstas mujeres, con lo cual se desdibujan ciertas realidades que atentan contra el orden moral vigente, si bien, al mismo tiempo, son realidades capaces de visibilizar la existencia de aquellos usos de la sexualidad que son considerados diferentes a los hegemónicos en el mercado capitalista.

1.6 *Table Dance* en México

La historia del *Table dance* en México es un tanto ambigua e incierta. En nuestro contexto, este es un fenómeno relativamente nuevo, de no más allá de 30 años; quizá a eso también se deba que no se haya escrito mucho al respecto. No es que no existan trabajos sobre el tema, pero sí considero que continúa siendo una práctica un tanto inexplorada por las universidades y centros de investigación mexicanos, si bien, sin duda alguna, debería formar parte de la agenda de trabajos con perspectiva de género.

A continuación, se retomarán dos publicaciones con la intención de dar una breve visión histórica sobre el *Table dance* en México. Según Olvera (2006, pág. 320) fue en la década de 1980 cuando se comenzó a incluir el desnudo programado en los centros nocturnos de *table dance*. Por otro lado, López (2015, s/n), afirma que la oferta de *table dance* fue

adoptada y se convirtió en una industria a partir de la firma de México en el Tratado de Libre Comercio (TLC) de América del Norte junto con los Estados Unidos y Canadá en 1994.

Cabe destacar que, en cada país, las características y apropiaciones del fenómeno son diferentes, ¿cuáles serían sus especificaciones en el contexto mexicano? La definición de *Table dance* en México es la siguiente: “se refiere al baile erótico y *striptease* que realizan mujeres sobre una plataforma o escenario que tiene uno o más tubos, alrededor de los cuales bailan, pero también se conoce así a los establecimientos en donde éste se practica” (Olvera, 2006, pág. 328).

López (2015, s/n) toma en cuenta el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1981-1994) en la inserción y apertura en la industria erótica, principalmente dirigida a las élites urbanas y nuevos *yuppies*¹³ de las megalópolis mexicanas. Fue en 1987 cuando abrió sus puertas el primer *table dance* mexicano en la ciudad de Acapulco, Guerrero, denominado “Tabares”. A finales de los años noventa y principios del nuevo siglo, el *table dance* formaba parte de la cultura sexual mexicana de entretenimiento, eficazmente apropiada por quienes se habían casi olvidado de manera definitiva de las noches de cabaret y las ficheras (aunque en algunos centros nocturnos las ficheras siguen siendo parte de la organización).

La visibilidad del *table dance* fue mediada así por los medios masivos de comunicación, entre ellos, programas de alta audiencia en televisión abierta. Como experiencia personal, en algún momento recuerdo haber sido parte de esa audiencia con el programa “la hora pico”,

¹³ El término *yuppie* describe el comportamiento típico según el estereotipo del joven ejecutivo común en Estados Unidos.

famoso en su momento por compartir en cada corte comercial, bailes eróticos producidos por al menos tres mujeres jóvenes con nada más que bikini, programa con horario de 22:00 horas.

En un principio, las franquicias de *table dance* que llegaron a México por parte de la cultura estadounidense e inglesa fueron dirigidas a un perfil de clientes de altos ingresos, lo que hoy se podría relacionar con el perfil de clientes que asiste con regulación a los diferentes *clubs* de la ciudad, “sujetos de cuello blanco” haciendo alusión a hombres con un puesto casi siempre administrativo, de oficina o con algún tipo de profesión con ingresos medios o medio altos que posibiliten tal entretenimiento, (mi intención no es homogeneizar a los clientes, pero sí rescatar el perfil encontrado en campo, mismo que fungió en un *table dance* de clase media).

La propuesta con la que el *Table dance* inició se limitaba a apreciar el espectáculo a metros de la protagonista, pero poco a poco esa lógica fue reestructurada al permitir el contacto más próximo entre la bailarina erótica con el cliente, cambio que produjo incrementos bancarios notables, en ese momento, “fue el cuerpo y no la imagen lo que se ponía en valor en los establecimientos de *table dance*” en palabras de López (2015, s/n). Un valor asignado por y entre varones sobre el cuerpo femenino; objeto de sexualización y transacción.

Este autor analiza la discusión del *table dance* como *pornotopia* (espacio idealizado de pornografía hegemónica), adaptado y reformado en la exigencias modernas, “cuya “línea de producción” se traduce en una pasarela y en un instrumento fálico metalizado” (López, 2015, s/n), además de ajustarse a las agendas nocturnas de sus clientes, no es casual que la hora de apertura de dichos lugares esté contemplada en horarios nocturnos con audiencia prioritariamente masculina.

Por otro lado, la migración parece ser una de las características de estos centros nocturnos, lo que ha ampliado el panorama de formas, figuras, rasgos identitarios, imaginarios estéticos y estereotipos corporales. Los *clubs* nocturnos para varones se guían de la clase social. Los de clase alta, por ejemplo, demandan mujeres extranjeras, particularmente de países de occidente, orientales, asiáticos, y principalmente jóvenes. En los de clase media predominan las mujeres latinoamericanas y del norte del país con un rango de edad más amplio, pero limitado; por último, los de clase baja se encuentran principalmente mujeres mexicanas o de países cuyas crisis económicas son visibles, sobrepasando la edad estandarizada de la mujer reproductiva¹⁴ y con cuerpos menos estilizados. Estos datos son proporcionados por Ela y Dayan, quienes han trabajado en *table dance* 's de clase alta, media e incluso baja en la Ciudad de Puebla y en el país.

Al realizar trabajo de campo se constató que la migración es transitoria y fugaz. Muchas de las mujeres que fueron entrevistadas no pertenecían al Estado de Puebla, muchas de ellas decidieron salirse de casa y comenzar a laborar en lugares lejanos de su hogar; ciudades, estados e incluso países por una cuestión que ya se comentaba con anterioridad: el estigma social y la discriminación, lo cual las obliga a buscar invisibilidad tanto para ellas como hacia su familia. De no ser así, acaso: ¿existiría apoyo por parte de su familia al saber su oficio?, ¿cambiaría el trato y respeto hacia ellas?, ¿alguien dejaría de formar parte de su vida al saberlo?

¹⁴ “La mejor edad reproductiva de una mujer es cerca de los 20 años. La fertilidad disminuye gradualmente a partir de los 30 años, sobre todo después de los 35 años” (ASRM, 2013, pág. 4) Tomando en cuenta este dato proporcionado por *American Society Reproductive Medicine* (Sociedad Americana de Medicina Reproductiva), una organización dedicada a la práctica de medicina reproductiva. Es interesante cómo después de los 35 años de edad, “edad no reproductiva”, suelen descender las ganancias de las bailarinas en el *table dance*, dicho por Dayan. Siendo las bailarinas jóvenes las más solicitadas y por ende, las de más altos salarios. Dato que causa ruido al momento de comparar las ganancias dentro del espectáculo del *table dance*.

Otra razón de su continua movilidad es que cada cierto tiempo son rotadas entre los centros nocturnos, teniendo una estancia casi instantánea de dos semanas en cada *table dance*, por su contratación, muchas de ellas, empleadas a través de un intermediario denominado “patrocinador”, quien es el encargado de firmar los contratos por ellas. Así lo explicó Dayan en una entrevista llevada a cabo el 20 de Junio de 2018:

“No, cuando yo empecé en esto conocí a unas chicas que me conectaron con lo que viene siendo un representante, que es el que te consigue trabajo, el que te manda, arregla la cuestión de sueldos, entonces cualquier problema pues el representante se hace cargo, pero también es el que te informa hasta cuándo te puedes quedar trabajando en ese *table...*”

Dicho testimonio deja entrever la participación del intermediario, siempre varón y quien está al cargo de su movilidad espacial y conexión con el medio. Muchas veces siendo él quien firma en nombre de ellas y quien cobra sus honorarios desde su salario. Tomando en cuenta que es quien decide hasta qué actividades está dispuesta a desempeñar la bailarina. Lo anterior mencionado permite comenzar a vislumbrar algunas de las dinámicas y de las problemáticas a las que recurrentemente se deben enfrentar las bailarinas eróticas. No solo por el estigma asociado a un trabajo que socialmente no suele ser reconocido como tal, sino también por la desvaloración de la que suelen ser objeto, aunado a las condiciones laborales precarias que prevalecen en muchos de los centros de trabajo. En lo inmediato, presentaré una breve descripción del *table dance* donde se llevó a cabo la esta investigación con la finalidad de especificar el contexto laboral de las bailarinas eróticas de mi investigación, lo que me permitirá seguir problematizando el objeto de estudio de esta tesis: las prácticas de belleza como estrategias laborales.

1.7 “Vamos al *Table*”. Escenario de Estudio

Actualmente existen alrededor de 13 centros nocturnos legales y localizados en la Ciudad de Puebla. Los que pueden encontrarse sin ningún problema con alguna aplicación de mapeo virtual en el teléfono móvil con tan solo algunos *clicks*, inclusive algunos llegan a tener redes sociales como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*, ofreciendo información sobre el lugar, el servicio, el horario y las formas de pago, además de que suelen ofertar trabajo por vía *web*. No todos aceptan tarjeta de crédito haciendo del efectivo la única moneda a tratar.

Es menester señalar que me abstendré de escribir o enunciar el nombre del establecimiento por cuestiones éticas, de seguridad y respeto hacia las mujeres que colaboraron en el siguiente trabajo, así como de quien narra lo siguiente. No obstante, sí se caracterizará al lugar y lo encontrado en campo de un tiempo estimado de dos años.

El establecimiento abre sus puertas a las siete de la noche y cierra a las cinco de la mañana. En trabajo de campo se notó que el cierre puede variar, alargándose más allá de las cinco de la mañana en días altos; jueves, viernes y sábado. El horario es de lunes a sábado, dejando los domingos sin servicio, destinados al descanso de las bailarinas eróticas. Al ser un lugar de fiesta nocturna, las ofertas que promociona son ligadas directamente con la productividad del día; de lunes a miércoles hay una baja notoria de consumo, mientras que los días jueves, viernes y sábados son los considerados fuertes y de mucho movimiento.

Las ofertas más evidentes y repetitivas son las siguientes: Lunes y martes se ofrece el dos por uno (2x1) en toda la variedad de botellas alcohólicas: tequila, ron, whisky, coñac, brandy, etc. o bien, la primera copa es ofertada a precio de carta (un aproximado de \$100.00) y las siguientes con precio de 30 pesos mexicanos. Los miércoles y sábado se oferta la conocida

“barra libre”, la cual consta de pagar un monto determinado (en el periodo de trabajo de campo llevado a cabo en el año 2017 la barra libre tenía un costo de 250 pesos, el del presente año subió a 350.00 pesos), por todas las copas que así decida el consumidor (incluidos refrescos, jugos y bebidas alcohólicas). Finalmente existen otras ofertas, llevadas a cabo en específicos momentos de la noche, como: tragos gratis, privados a precio especial, copas de menor costo, y más.

La estética del lugar es llamativa. Se sabe que se ha llegado al destino cuando se es arribado por dos hombres (conocidos generalmente como “Los Gorilas”), caracterizados por tener una masa muscular prominente, habitualmente vestidos con un atuendo en tonos oscuros, los cuales sostienen una pequeña lámpara portátil, y tienen la función de resguardar y ayudar al estacionamiento de los clientes.

A diferencia de otros *table dance* de la ciudad, este se seleccionó por no cobrar alguna comisión extra (*cover*) por entrar, con la condición de consumir dentro de las instalaciones alguna bebida, teniendo en cuenta mi condición de género, que en otros establecimientos solían negarme la entrada por esa razón. Un dato que llama mi atención, es que pareciese no ser un requisito ser mayor de edad, puesto que no se pide alguna identificación que demuestre la edad de los usuarios que asisten, aunque sí se es expuesto a una revisión instantánea por parte del sujeto de seguridad (Gorila) quien se aproxima a revisar las pertenencias del cliente, así como también una rápida inspección corporal hacia los varones. Queda aislado dicha inspección hacia las mujeres para evitar abusos o algún roce no deseado e incómodo.

Con relación a la “seguridad”, es visible un detector de metales con la intención de no pasar con algún objeto considerado arma y que atente a la seguridad de un otro (armas de flujo, objetos pulsantes, armas de fuego, armas blancas, y otros), desafortunadamente el

detector no funciona, he ahí la aclaración de escribir “seguridad” entre comillas. Es importante mencionar que en todas las idas a campo el detector nunca funcionó.

Siguiendo con el recorrido, y adentrándonos a las instalaciones donde propiamente se lleva a cabo el *striptease*, los sentidos juegan con la imagen de la vida oculta del comercio sexual, percibiendo olores relacionados a las prácticas sostenidas, no es difícil distinguir olores quisquillosos y poco habituales de la cotidianidad, como lo es el humo de cigarrillos atrapado, perfumes de género femenino y masculino, el olor de licor en las bocas de los participantes y el hielo seco utilizado para escenificar las presentaciones de las bailarinas, por cierto, unos bailes que constan de dos canciones en la pista de baile donde se encuentra un cilindro metálico desde el techo hasta el piso, mejor conocido como “el tubo de *pole dance* o tubo”.

El lugar es sumergido por una tonalidad profundamente oscura, con poca iluminación radiada por pequeños destellos de colores neones en tonalidades: azul, rosa, verde, rojo, amarillo y naranja. Cabe mencionar, que no todo el piso se encuentra en óptimas condiciones, algunas partes específicas de uso frecuente por parte de las bailarinas está roto. El piso no es homogéneo, en algunas terminales hay alfombra, mantelada en los cuartos donde se llevan a cabo los privados¹⁵ y en el camerino de las bailarinas.

El escenario o pista de baile utilizada por las bailarinas lleva consigo una carga simbólica sin igual; en primera, porque se encuentra justo en el epicentro del lugar, donde todas las miradas pueden llegar de manera inmediata con un escalón que sobresale del piso,

¹⁵ El “privado” es un servicio que oferta el establecimiento, el cual consta del *striptease* personalizado por parte de una bailarina en específico, que minutos antes ha sido aclamada por el cliente, el baile tiene un precio aproximado de doscientos ochenta pesos mexicanos por una canción de alrededor de tres minutos. A diferencia del performance hecho en el tubo, el privado es un baile erótico en el que estrictamente se debe desprender toda la ropa, mejor conocido y enunciado por una informante como: “-fuera el bikini”.

diseñada con cuatro tubos metálicos de *pole dance*. Justo en el comienzo de la pista se ideó un prisma rectangular de gran tamaño donde cada lado o cara del mismo, es de espejos.

Ahora bien, la pista de baile se estructura por un prisma circular de materia plástica a la que se puede manipular para que cambie simultáneamente de color en cuestión de minutos, gracias a pequeños focos puestos en su interior de varios colores. Justo a la mitad de su largo se extiende el tubo principal, donde las bailarinas llevan a cabo el *performance*.

Otro de los lugares característicos es la barra, donde básicamente se encuentra toda la variedad de bebidas alcohólicas que oferta el centro nocturno. Hecha de aproximadamente un 60% de madera. Las botellas de alcohol se encuentran en la parte posterior, entroncadas en un alto mueble de madera, diseccionadas por pequeños estantes intercalados entre sí, formando la ilusión de pequeños pisos en la pared, cada uno con cristal espejo, y montadas de cierta forma con la intención de promover el alcohol de manera estética, produciendo la ilusión de un bar de vanguardia.

El cuarto de *DJ*¹⁶ es una pequeña cabina donde se produce la música que envuelve todo el lugar. Tomando en cuenta la espacialidad del lugar, entre la barra y la estancia diminuta del programador musical se encuentra un pasillo, diseccionado en pequeños cuartos con puertas llamativas que tienen como destino el servicio del privado. Los diminutos cuartos íntimos donde se llevan a cabo “los privados” son compuestos de un sillón individual con textura aterciopelada que varía en colores en relación al cuarto, el cual porta el mismo color del silloncillo. Con dirección al mismo pasillo se encuentran los camerinos de las bailarinas;

¹⁶ Personaje encargado de producir la música a escuchar en el establecimiento. La selección de música es muy importante en este caso, las canciones son específicas al momento en el que la bailarina es puesta en escena, mismas que con anticipación ha escogido ella.

un cuarto de gran tamaño donde se hallan sus pertenencias, mismas con las que montan los *shows* consecutivos y artículos de belleza: maquillaje, vestuario, tenazas, planchas de cabello, zapatos, lencería, y más, lo cuales son resguardados por la “mami”.¹⁷

La “mami” es una figura indispensable en cualquier *table dance*. Ella permanece ahí desde que abre el establecimiento hasta que cierra. Por lo general, se trata de una mujer de mediana edad o un varón joven homosexual, siempre alejada o alejado de la belleza hegemónica que se les exige a las bailarinas eróticas. Su labor es la de auxiliar a las bailarinas en todo momento, cargando todo el tiempo productos de higiene personal y belleza para las bailarinas, o todo lo que pueden necesitar. Asimismo, está disponible para conseguirles comida (cualquier alimento que les apetezca a las bailarinas), cuidar de sus pertenencias, ser su confidente, actuar como conciliadora en los pleitos y vigilar que se cumplan las reglas del *table dance*.

La “mami” juega el papel de la madre; aquella que protege y ayuda en los problemas inmediatos de las bailarinas, pero que también tiene otra función, que es el vigilar a las bailarinas y establecer el orden que quiere el dueño del establecimiento. Como anécdota personal, el momento en el que yo conocí a la “mami”, fue cuando ésta llevaba consigo unos chilaquiles escondidos en su suéter, los cuales tenían destino con una de las bailarinas que se encontraban en el camerino, esperando su llegada. Al momento que la “mami” arribó en el camerino, la bailarina se propuso a comer de manera rápida y a escondidas, ya que en horas de trabajo se les prohíbe comer. Hacerlo frente a los clientes imposibilitaría constituir ese cuerpo sexualizado desde la idealización de aquella mujer hermosa que pareciera no estar en

¹⁷ Desde una perspectiva gráfica, se puede acceder a un croquis en los Nexos del lugar donde se llevó a cabo los periodos de labor de campo en 2018 y 2019.

contacto con comida abundante y grasosa. El único alimento que éstas pueden comer a ojos de los otros vigilantes (meseros, *dj*, *barman*) es yogurt bebible.

A continuación, me gustaría evidenciar el cargo de la “mami” con un fragmento de una entrevista llevada a cabo en el periodo de trabajo de campo del año 2018:

Dayan: - La mami es la que cuida la ropa de uno, la que está pendiente, la que le pagas para que esté al pendiente de tus cosas y no te vayan a robar y cosas así. A veces es un hombre gay.

Entrevistadora: -¿Aproximadamente de cuánto es el salario de la mami?

Dayan: No sé cuánto, pero tú también tienes que pagarle. El lugar le da un sueldo a ella, pero aparte tú. Prácticamente no es el lugar, es la regla. Prácticamente desde que tú llegas al lugar, el dueño te dice qué tanto es tu sueldo, pero que te debe descontar \$50.00 pesos diarios por la mami, entonces sí tú trabajas toda la semana, échale la cuenta... son como unos \$300.00 pesos para ella. El dueño te los descuenta y ya él se encarga de pagarle a la mami.

Por último, pero no menos importante me gustaría hacer la distinción entre los baños para mujeres y hombres, por un lado; en el baño de varones es asistido todo el tiempo por uno de los meseros, con la finalidad de servir papel, dulces, jabón, cigarrillos, toallas de papel y demás objetos de orden sanitario. Tiene alrededor de 5 escusados y dos mingitorios, el piso se encuentra en óptimas condiciones, hay varios lavamanos de piedra, así como espejos de gran tamaño y limpieza en todo momento.

En cuanto a los baños para mujeres, existe una diferencia abismal, pues la instalación es mucho más pequeña, ya que se compone de solo dos retretes de color blanco, cada uno con su relacionada puerta de plástico de igual color, el papel disponible se encuentra en pésimas condiciones; pues los expendedores están rotos (porta-rollos). Existe un lavabo (con poco jabón, sino que relleno con agua), además de un espejo muy pequeño y roto, el piso roto y de otro color al de los varones. En cuanto al servicio, no hay nadie que se encuentre al momento de la facilitación de artículos sanitarios, además de ser un baño sumamente pequeño.

Dato que ayuda a repensar la dimensión de prioridad hacía los sujetos que asisten, es evidente cómo el trato hacia los varones es distinto al de las mujeres, -que llegan a ser más o menos como el 90% de los clientes del lugar-, puesto que en cuanto ellos son recibidos les son otorgados espacios totalmente mantelados, mientras que las condiciones espaciales para sus trabajadoras, en este caso las bailarinas, son deplorables. Cabe destacar que me vi a la tarea de usar en reiteradas ocasiones el sanitario de mujeres por mi condición de género, sin embargo, esto no impidió que también fuese usuaria del sanitario de hombres en varias ocasiones como uso estratégico en el trabajo de campo -con el pretexto de que no había agua en el sanitario de mujeres- con el fin de comparar los servicios y condiciones de las instalaciones.

Al caminar por el lugar, se reconocen alrededor de nueve entes masculinos, encargados del departamento de servicio, alrededor de seis de ellos se encargan de *meserear*; fungiendo en el ámbito de auxiliar en cualquier momento que así lo requiera el cliente; al momento de elegir la bebida alcohólica de agrado, los comisionados a otorgar el lugar donde prefiera sentarse el cliente, así como funcionarios en el momento de la transacción del

servicio del trabajo sexual, mismos que también vigilan y resguardan el movimiento del comercio sexual.

Por ningún motivo tú puedes pararte y llegar a entablar conversación con alguna bailarina o fichera, sino que tienes que decirle al mesero otorgado a tu mesa cuál de las trabajadoras es con la que te gustaría llegar a un acuerdo, fungiendo como intermediario en la transacción sexual. En este punto me gustaría retomar a la antropóloga feminista Gayle Rubin (1986), quien explica: “Si el objeto de transacción son mujeres entonces son los hombres quienes las dan y las toman los que se vinculan, y la mujer es el conductor de una relación”, (pág. 136), o sea, la mujer como tal jamás es la que negocia. Son justamente los meseros quienes se encargan de hacer todo trato con el cliente. Haciendo de la transacción, una triada que deja a la bailarina como el objetopreciado de la transacción, aunque eso no imposibilita su agencia en su labor, al ser ella quien dicte los límites corporales, así como el tiempo de la estancia.

Por su parte, los meseros, todos entre 20 y 45 años de edad, visten pantalones sastre color negro, camisa de manga larga color blanco, chaleco (conjunto de los pantalones sastre), zapatos negros y un moño color carmín. En cuanto a la reglamentación de higiene, ninguno de ellos porta barba crecida, además de percibir un cabello limpio y peinado con algún artículo de belleza masculino. A diferencia de los anteriores, los *barman* forzosamente portan una corbata roja y, por último, se encuentra el encargado de seleccionar la música del momento el *DJ*, que a diferencia de todos los demás, en él pareciera que la formalidad no es un requisito, portando un *outfit* de apariencia informal y de uso cotidiano al ocupar *jeans* holgados, tenis, playera estampada y sudadera.

Mientras el servicio masculino antecede una indumentaria clasificatoria y jerárquica, las bailarinas que a sí mismas se autoadscriben como bailarinas y artistas, no parten de esa idea de formalidad en esos parámetros. Se presentan por noche alrededor de 13 bailarinas, aunque en ocasiones el número puede ser de hasta de 20 participantes. Es importante mencionar que son mujeres jóvenes que van de la edad de 18 años a los 35 (en algunos pocos casos hasta 40) años de edad. Su vestimenta no suele denotar prendas iguales, aunque sí operando bajo una misma lógica: una vestimenta sumamente diminuta.

Portan calzado extremadamente alto, de alrededor de 25 centímetros de alto, calzado muy llamativo. El cuerpo es arropado por prendas diminutas y de grandes escotes; diseccionados en partes del cuerpo muy específicos, como: piernas, glúteos, pechos, brazos, espalda, cuello, por mencionar la coincidencia. Al ser prendas de menor tamaño, estas parecieran atender la lógica extremista del imaginario de la mujer sexy visualizada en revistas pornográficas, por lo que ninguna de ellas porta pantalones, bermudas, suéteres, sudaderas, gorras, sino al contrario: vestidos, faldas, shorts, *bralets*, *tops*, y relacionados que no impidan la visibilidad de la carne desnuda.

El cabello y peinado es tomado como signo de feminidad, así que la gran mayoría opta por dejarlo suelto (es reglamentario), perfeccionado con planchas, tenazas, *wafleras*, comúnmente utilizadas en los salones de belleza. La delgadez es un requisito, ya que hasta el momento no se ha encontrado alguna mujer con sobrepeso, lo cual rompería con el imaginario de la mujer perfecta. Es importante mencionar que la participación de: maquillaje, cirugías plásticas y cosméticas, relación con el deporte, la danza, son bases sólidas en la vida de las trabajadoras.

En resumen, la dinámica parte de llegar al lugar, pasar algunos filtros de seguridad. Al momento de arribar a la sala principal, un mesero llega y ofrece los posibles lugares en donde se puede prolongar la estadía, así como dejar la carta de la casa, que no es más que pequeña hoja de papel con las ofertas, después de un lapso de 10 a 15 minutos, regresa y recibe la orden, además de brindar la información de la oferta del día.

En el transcurso de la noche, las trabajadoras comienzan a bailar en la pista, cada una debe escenificar un corto *show* de dos canciones estrictamente, con la diferencia que en la segunda canción ésta se desviste solamente la parte superior del torso, dejando al descubierto sus senos al público, muchas de ellas son clientas de cirugías estéticas, más aún, coincidiendo en la cirugía de pechos.

Las bailarinas bailan conforme al orden en que arribaron al lugar. Antes de comenzar el show, las trabajadoras suelen escribir sus nombres en una hoja de papel puesta en la barra, que pronto se convierte en lista de presentación. Algunas de ellas optan abandonar la estadía al momento de acabar su última presentación de la noche, cobrando también en barra.

También existen *shows* fijos de acuerdo al día de la semana, como es el *lesbian show* (espectáculo lesbiano) ofertado los días miércoles y sábado después de la media noche. Quienes lo escenifican no siempre son mujeres lesbianas, sino bailarinas que se las ha dicho qué hacer. Al preguntar a las bailarinas quién lo protagonizaba, ellas mismas decían que era al azar. A cada una le tocaba hacerlo en relación con su temporalidad en el lugar.

El *table dance* elegido es un espacio donde prioritariamente asisten varones, sin embargo, no es requisito puntual, ya que también está abierto a mujeres. La oferta de bebidas es amplia, reconociendo alrededor de 6 a 7 marcas por licor a elegir, desde jugo hasta

champán. Los días suelen ser variados, ya que todo depende de la asistencia de los clientes, y por ende, su cierre. Aunque parte de ver bailar a mujeres, también se ofrecen otros servicios.

1.8 Contrato firmado

Es problemático puntualizar los requisitos específicos que se piden al momento de la entrevista laboral, pues no siempre es el mismo contratador. A veces se encarga el dueño del establecimiento, otras el gerente, algunas veces el jefe de meseros e incluso en algunas ocasiones el *DJ*, pero jamás la “mami”, observación que llama mi atención, al ser solo varones quienes desempeñan la función de contratación. Por lo cual, el perfil de la bailarina erótica es valorada con apreciaciones subjetivas, considerando que cada uno califica desde su propio punto de vista. Así lo demuestra Dayan en el siguiente fragmento de una entrevista llevada a cabo en el año 2017:

“Pues en sí, yo no te podría decir lo que el dueño pide, simple y sencillamente pues tú vas y si no das el perfil no te quedas. Independientemente que tú te veas bonita, a veces buscan no sé... Me ha pasado que he ido a varios y al único que fui no di el perfil, pero realmente aceptaron a una que estaba bien fea, se podría decir, y yo me quedé así de, ¿ah? Entonces dije, pues de qué se trata. Y pues entonces, algunas veces no se trata del perfil, sino, se trata de cómo ande el dueño y su estado emocional, de que te quedas o no te quedas”.

El testimonio anterior refleja que la decisión se ve permeada incluso por el estado de ánimo de quien contrata. Sin antes mencionar la participación del “patrocinador”, antes mencionado, pero que en este punto cobra total importancia, dado que es quien muchas veces

decide por las bailarinas, siendo él quien cierra los contratos. Los cuales en algunas ocasiones son inexistentes físicamente o firmados bajo su nombre. En cuanto a lo que se les exige a las bailarinas con relación a su estancia y sus dinámicas del lugar, quiero destacar la siguiente pregunta, la cual estuvo inserta en las entrevistas que se llevaron a cabo dentro del periodo del trabajo de campo: “¿Cuáles son tus derechos y obligaciones en tu trabajo?”. Estos son los puntos más importantes mencionados por las mismas bailarinas:

a) Vestuario:

Cambiarse al menos tres veces por noche el vestuario (en este caso el bikini o lencería), en especial cuando toca bailar en el tubo. El baile consta de dos canciones elegidas por ellas y puestas por el *Dj* al momento de subir a la tarima, cada una de las canciones tiene una modalidad diferente en el acto; la primera suele ser más rápida, donde la bailarina se encarga de hacer piruetas en el tubo, mientras que la segunda es más lenta y forma parte del proceso del nudismo, aunque el contrato puntualiza solo desnudar la parte del torso, algunas suelen desvestirse totalmente; estrategia para atraer algún cliente y así minutos después invitarle una copa, misma que tiene un costo aproximado de \$300.00 o bien, una jarra de \$1,500.00.

En el primer trabajo de campo llevado a cabo en el año 2017, las bailarinas podían escoger beber entre jugo de naranja, manzana o algún refresco de la carta. En el siguiente año, cambió, ahora es regla que las bailarinas beban alguna bebida alcohólica preparada o cerveza.

b) La importancia de la cabellera:

El cabello, la forma de usarlo y presentarlo, suele ser una de las representaciones de la feminidad, por lo que toda la noche deben traerlo sin sujetar, además de plancharlo u ondularlo de tal forma que se vea llamativo. Éstas suelen usar varios productos e incluso extensiones de cabello con el fin de mostrar una cabellera larga, cuidada y arreglada. Cabe mencionar que, aunque el calor dentro de las instalaciones ascienda o se sientan incómodas, no pueden sujetarlo por ninguna razón.

En un testimonio Ela (2018), ilustró que un porcentaje significativo de la paga extendida por el lugar lo destina para pagar el salón de belleza, así, cada mes suelen hacerle un tratamiento en el cabello, con el fin de lucir una cabellera más “sana” y cuidada. El cotidiano uso de planchas, *wafieras* y tenazas, queman de forma considerable el cabello, provocando una apariencia indeseable al consumidor, quien mantiene a toda costa una imagen ilusoria de mujer con cabello largo, factor de belleza asociado al género, lo que ha logrado que las bailarinas opten por utilizar largas extensiones de cabello sintético.

c) Zapatillas de bailarina:

Usar zapatillas que rebasen los veinte centímetros de alto. Las zapatillas de bailarina, como usualmente se conocen, son plataformas de gran altura, las cuales rebasan los veinte centímetros de alto. Éstas suelen comprarse en tiendas especiales de bailarina y el precio es variado en relación a los materiales, colores y comodidad. Existen

cuatro clasificaciones, denominadas: 1, 2, 3 y 4, que oscilan entre los \$1,200.00 hasta \$4,000.00 pesos mexicanos en la Ciudad de Puebla¹⁸.

d) Fragancias femeninas:

El olor es un requisito exigido, llevar consigo fragancias aromáticas sobre del cuerpo no debe faltar, haciendo de estas, un uso repetitivo cada cierto tiempo, más cuando se ha estado con un cliente previamente. Es tanta su utilidad que, en un momento en la noche, el lugar se impregna de un olor reconocido como femenino, muy fuerte, caracterizado mayoritariamente por desodorantes en aerosol, no solo por la fácil aplicación, sino también por el costo. Cada uno ahonda aproximadamente en \$50.00, de esta manera no pagan por perfumes o lociones corporales costosas, aunque algunas bailarinas sí tienden a ocupar otros medios, entre los cuales se destacan los *body splash*; producto de perfume que actúa como desodorante para otras partes del cuerpo, el cual suele ser más liviano y generalmente menos costoso, éstos comprenden a varias casas encargadas del cuidado corporal, entre ellas: *Victoria´s Secret, Bath and Body Works, Mary Kay*, hasta encontrarlos en otras presentaciones en los centros comerciales más cercanos. El costo va relacionado directamente con la etiqueta del producto, el cual oscila desde \$50.00 a \$250.00 o más.

e) Labios maquillados:

¹⁸ Los datos registrados sobre las zapatillas de bailarina fueron dados por Dayan en una charla previamente registrada en labor de campo del año 2018.

Muchas de las bailarinas optan por teñir sus labios de color carmín, haciendo del rojo un signo de feminidad relacionado a la idea de sensualidad promovida por revistas de moda, catálogos de maquillaje y distintos medios de comunicación. Es interesante que uno de los exámenes finales de varios cursos de Belleza sea realizar un pinte de labios color rojo perfecto, un dato interesante que me proporcionó Dayan en su recorrido por la escuela de belleza a la que asistió (no olvidemos que también es maquillista). Preguntándome: ¿Qué significado tiene dicho color en los labios femeninos?, ¿cuál es su historia?, ¿por qué se relaciona directamente con las mujeres, específicamente, en mujeres que atraen la mirada masculina?, Acaso... ¿Existe alguna jerarquía de los colores en el cuerpo?

También se ven otros colores en la escena, como rosa, *nude*, vino, siempre y cuando sean llamativos y pensados bajo la normativa de género. Es importante cuestionar la gama de colores que deben ocupar las mujeres, más en un trabajo que resalta y explota la feminidad, ¿qué pasaría si las bailarinas decidieran ocupar un pinta de labios diferente, como: verde, amarillo o negro?, ¿cambiaría el trato?, ¿disminuiría el comercio?, ¿las prácticas se ejercerían bajo otro orden?

f) Manos presentables:

Bajo el estándar de muñeca *Barbie*¹⁹, las uñas son un accesorio que no debe faltar, las

¹⁹ Muñeca *Barbie*; representación europea para adultos transformada por la estrategia de la empresa Mattel, a comienzos de la década de 1960, en un ícono estadounidense para niñas (Debouzy, 1996, s/n)

uñas pintadas y arregladas suelen estar insertas en las exigencias del contrato. Muchas de ellas optan por ir a centros de belleza, como estéticas exclusivas para uñas, las cuales hacen servicios como manicura y pedicura, o bien, estilizar uñas de acrílico con apariencia “natural”. En palabras de Dayan:

“En el que ahorita estoy se fijan de mis uñas, tienes que tenerlas súper retocadas, no puedes andar así con las uñas mochas, medias pintadas. Tienes que ir bien” (2018).

El servicio de manicura o uñas plásticas depende del lugar donde se realice, muchos de ellos encontrados en plazas comerciales, *spas*, calles principales o insertos en salones de belleza más amplios. El valor del trabajo tiene una tarifa que va desde \$150.00 a \$700.00 pesos mexicanos, el cual depende de la exclusividad del lugar, tiempo de la práctica y materiales de uso. En algunos casos, se deben programar citas en los establecimientos, o bien, contratar el servicio a domicilio, lo que en muchas ocasiones suele subir el costo.

g) Hacer *Table dance*:

Aunque el *pole dance* es el requisito por excelencia, hacerlo de manera formal y acreditada no es regla. Muchas de las bailarinas no tuvieron algún tipo de acercamiento en alguna academia de *pole dance*, denotando el manejo de la práctica conforme al tiempo que se le dedica noche tras noche. Con el tiempo, ellas fueron practicando con el “tubo” en cada una de sus presentaciones, haciéndose *amateurs*

por experiencia. Aunque también hay otras bailarinas que sí han acudido a clases de *pole dance*. El lugar no exige piruetas mortales ni movimientos difíciles de realizar, esto ayuda a que cada una de las bailarinas haga su labor conforme ellas decidan, por lo que en algunas ocasiones pueden verse *shows* sumamente elaborados y difíciles, a diferencia de otros.

h) Privados:

El performance que se lleva a cabo tanto en la tarima principal donde se encuentra el “tubo” y los privados es similar, con la diferencia que en el segundo es un cuarto sumamente pequeño donde caben solamente la bailarina y el cliente, además de no haber “tubo” y solo cobrar por una canción, por lo que la bailarina debe portar solo lencería, Dayan (2018) confiesa que para ella los privados son lo más sencillo:

“El privado es lo más fácil y sencillo, entra el cliente, le bailas eróticamente, si tú ves que el cliente invita más, pues te quitas prácticamente toda la ropa, dependiendo la chica. Pero si ves que el cliente está de pesado y te quiere meter mano, pues no. Solo tomas lo pagado y te vas.”

Si bien es cierto que algunos clientes actúan de forma violenta, es menester señalar que mientras se está en un privado, los cuartos tienen una pequeña hendidura en la pared trasera en la que un mesero está todo el tiempo vigilando que la bailarina no se encuentre en peligro, aunque claro, la subjetividad al momento de medir la violencia puede variar exponencialmente entre la bailarina y quien la resguarda.

i) Horario:

Al formar parte del entretenimiento nocturno, las bailarinas deben respetar un horario de: 8:00 pm a 5:00 am. Sin embargo, éstas deben llegar un poco antes de ocho de la noche para vestirse, maquillarse y peinarse, así como anotarse en una lista puesta en barra, donde cada una escribe su nombre artístico al momento de llegar, funcionando como una lista enumerada de su participación en el tubo. Cada una debe presentarse al menos dos veces en el trayecto de la noche. De otro modo, se descontará parte del salario. Cabe destacar que a las ocho en punto deben estar en la sala principal desempeñando sus quehaceres laborales. Si llegan tarde -pasando las 8:00 pm-, son castigadas; descontando cierto porcentaje del sueldo final, lo cual se demuestra con el siguiente testimonio de Ela (2018):

“Yo llego a mi trabajo a las 7:30 pm., porque si tú llegas después de las 8:00 pm., ya no se cobra lo mismo. Te descuentan algo de tu sueldo. Para poder cobrar tu sueldo tal y como es, debes llegar antes de las 8:00 pm. Yo por eso, siempre llego como a las 7:40, nunca me paso de las 7:50 pm.”

En otra entrevista, Dayan comparte que ella solía salir de su departamento a las 7:15 pm., aseada, peinada, maquillada y con una pequeña maleta lista donde lleva únicamente los atuendos a utilizar, maquillaje de emergencia y una fragancia exigida. Ella comenta que es muy difícil prepararse en el lugar por el espacio y la poca relación que tiene con las demás bailarinas. Decidiendo hacerlo en casa con un tiempo anticipado de dos horas, tiempo que no está registrado en su trabajo y forma parte importante de él.

j) Exclusividad:

Es regla que las bailarinas que trabajan en el *Table dance* –donde específicamente se llevó a cabo trabajo de campo-, no puedan ejercer en otro *Table*, esto, con el fin de mantener un cierto número en la lista y una participación constante de las mujeres con las que se trabaja. Y si llegase a pasar, queda obsoleto el contrato de la bailarina. Así que, si se hace a espaldas del “patrocinador”, podría desatar conflictos de la relación jerárquica entre ellos, dejándola en un estado de menor protección de la que ya posee, más si ésta es inmigrante.

k) Sueldo:

El pago que se ejerce en el *table dance* es por día. Al final de la jornada la bailarina debe direccionarse a la barra y cobrar lo recuperado en el transcurso de la noche. Cada caso es particular; no a todas las bailarinas se les paga el mismo monto. Aunque sí uno de base, que es \$1,200.00 pesos por noche, no obstante, cada privado tiene un costo de \$280.00, la jarra \$1,500.00 y la copa \$300.00, dependiendo lo que rescaten en la noche es lo que se les paga. Cabe mencionar que cada servicio es dividido entre el *table dance* y la bailarina.

Para tener un cierto control monetario, el mesero procede a darles un boleto (dependiendo del servicio), por cada reiteración del mismo, por lo que es común ver a cada bailarina con una cartera o bolso de menor tamaño donde depositan tales

boletos. Al final del día, cada una llega en mano con los boletos recuperados, más su pago base. Finalmente, el crédito sumado siempre es pagado en efectivo. De ahí que la forma de pago en efectivo se priorice en el lugar. Ella afirma:

“Si le echas ganas en el *table*, puedes ganar lo que quieras, siempre y cuando vayas y le chingues al trabajo. En una semana puedes sacar hasta diez mil pesos o eso es lo que yo sacaba cuando estuve allí. Pero si le huevoneas²⁰ sacas solo lo que te dan en el día y que no te alcanza para nada.” (2018).

1) ¿Opción o decisión?:

Uno de los puntos más importantes que se inscriben en el documento es estar de acuerdo en trabajar en dicho *table dance* de manera “libre”, o en palabras de Dayan (2017): “-Que nadie te fuerza a nada”. Sin duda, este es un punto que desata todo un tema de reflexión en cómo se está leyendo la libertad en este específico contexto, preguntándose al mismo tiempo: ¿se puede hablar de una decisión autónoma por parte de la bailarina?, ¿es una opción, decisión o circunstancia?, ¿qué significan las palabras “nadie te fuerza a nada” en un trabajo que exige minuciosas reglas a seguir?, ¿es en realidad un trabajo “libre”?, ¿cuáles son las implicaciones de asumir ello?, ¿qué significa “libertad” en el *table dance*? Discusión que me gustaría retomar en otro punto de la investigación, con la finalidad de ampliar el debate y cuestionarlo al mismo tiempo.

²⁰ Coloquialmente este dicho es cuando procedes a hacer alguna actividad con pereza.

Conclusión

El capitalismo convierte las relaciones sexoafectivas en bienes de consumo. En el caso del trabajo sexual femenino, este se constituye como una importante industria del mercado neoliberal. Me atrevo a decir que, a pesar de que dicho entretenimiento sea quizá uno de los más explotados en el mundo capitalista, es también uno en los que menos reconocimiento y respeto existe hacia quienes lo desempeñan.

Existen trabajos dentro de la industria sexual que son socialmente más aceptados que otros, como es el caso de las bailarinas eróticas de *table dance*, una actividad que se sitúa en el ámbito de la economía informal y que se encuentra enmarcada en el ámbito de la ilegalidad. Un tema pendiente que atraviesa el país, al no poseer la discusión dentro de los márgenes del trabajo constituidos, mismo que orilla al no reconocimiento del trabajo sexual.

De modo, que se perciben problemas ligados directamente con las condiciones laborales en las que están insertas estas mujeres, las cuales son precarias, y que a su vez, precarizan a quienes lo desempeñan, efecto de la estigmatización y discriminación por no seguir los mandatos de género y sexuales de lo que se considera una “buena mujer”, de ahí, que las bailarinas opten por laborar en lugares lejanos a su lugar de origen, buscando invisibilización para ellas y hacia su familia. Haciendo de la migración, una característica en el *table dance*.

En una sociedad donde la fuerza de trabajo es prioritariamente androcéntrica, el trabajo erótico ejercido por las bailarinas, atenta y pone en riesgo el control que por mucho tiempo se ha ejercido sobre el cuerpo de las mujeres y sus capacidades reproductivas, resultado de denigrantes adjetivos que marginan a las bailarinas. La necesidad de controlar la sexualidad femenina choca con la visibilización de estas mujeres que laboran desde su

cuerpo, socialmente hiperfeminizado e hipersexualidad, intercambiando prácticas sexoafectivas con valor de cambio, con distintos clientes y sin motivos reproductivos.

Esto ha hecho que las bailarinas eróticas se vean a la tarea de ingeniar y emplear técnicas de resistencia y supervivencia entre sus compañeras y para sí mismas –cuestión que abordaré en el último capítulo de la investigación-, puesto que, por un lado, se establecen una serie de obligaciones por parte de los empleadores, pero estos mismos no garantizan condiciones laborales dignas, ya que, al no ser reconocidas como trabajadoras formales y muchas de ellas ser migrantes, no cuentan con seguridad social, y por tanto, no pueden acceder a servicios médicos; aunado a que no cuentan con un salario fijo, su trabajo sobrepasa las ocho horas reglamentadas por el código penal, e incluso en ocasiones suelen ser castigadas -cuando llegan tarde, por ejemplo- quitándoles un porcentaje de su monto total del día por transgredir reglas que son puestas por el mismo propietario del lugar, es decir, debido a que no cumplen con la imposición de reglas unilaterales.

En conjunto, no cuentan con ningún tipo de contrato legal, y por ello, pueden ser despedidas injustificadamente de un día al otro sin ningún tipo de amonestación hacia los encargados, así como la nula obtención de finiquito que posibilite sobrevivir mientras se está en busca de otro empleo. Sin duda alguna, esto pone en evidencia situaciones de precariedad laboral ligadas a modos de obligatoriedad impuestos por normativas de género que disciplinan sus cuerpos, aunados al modelo hegemónico de belleza actual.

En este capítulo me propuse no solo dar cuenta de por qué las actividades de la bailarina erótica tendrían que considerarse un trabajo, sino también quise establecer la especificidad de esta labor vista a la luz en las exigencias enunciadas en los contratos de estas mujeres.

Mi intención es justamente abrir la discusión hacia las condiciones laborales en las que se encuentran estas trabajadoras, en las cuales, además de todo, requieren invertir, realizar y perfeccionar toda una serie de rutinas de cuidado corporal y embellecimiento que deben ser parte de su vida cotidiana con la intención de posibilitar un eficaz encuentro con los clientes. Mi propuesta está dirigida hacia el trabajo de la bailarina erótica, del cual no solo consiste en arreglarse y bailar alrededor del “tubo” en el centro de la pista toda la noche, sino hacer todo lo que esté a su alcance para constituirse bajo la construcción de un cuerpo deseable, más aún, que no quepa duda de su feminidad, belleza, erótica y casi inalcanzabilidad. Precisamente, problematizar la construcción de un cuerpo leído en términos de feminidad y erotismo es lo que pretendo desarrollar en el siguiente capítulo.

Capítulo II

Modelos de noche.

Configuración de género en torno a las prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un *table dance* en la Ciudad de Puebla

Las prácticas de belleza no son simplemente un artefacto de consumo capitalista, de la feminización de la cultura o de las contradicciones de la modernidad, son centrales en la reproducción de relaciones de dominación y subordinación, al perpetuar las limitaciones y efectos disciplinarios de la feminidad.

ELSA MUÑÍZ, *La cirugía estética: ¿Un desafío a la “naturaleza”? Belleza y perfección como norma.*

El presente capítulo tiene el propósito de problematizar al cuerpo desde una de sus tantas formas politizadas en la actualidad, la feminidad. La discusión se centrará en específicas prácticas de belleza ejercidas por bailarinas eróticas de un *table dance* de clase media en la Ciudad de Puebla. El análisis se desglosará de manera general a particular en 5 subtemas: Daré inicio con el concepto de disciplinamiento corporal, con el fin de repensar nuestro quehacer corporal en el marco político de las exigencias contemporáneas de las que somos parte, y se abrirán interrogantes como: ¿qué es el cuerpo?, ¿qué cuerpos importan en la actualidad?, ¿cómo se construyen? Y, sobre todo, ¿para qué? Posteriormente, haré un breve recorrido histórico sobre el comienzo de la industria de la belleza y su relación con estas

mujeres, para lo cual retomaré como ejemplo el certamen “Miss Universo”, lo que ayudará a problematizar la categoría de mujer.

En lo sucesivo, me interesa analizar la pregunta: ¿qué pasa con aquellas trayectorias de vida en las que la configuración de género es una característica importante en su actividad laboral? En este punto, retomaré testimonios por parte de las bailarinas eróticas que accedieron a colaborar en esta investigación, visibilizando el papel de las prácticas de belleza en un trabajo que así lo demanda, y que al mismo tiempo forma parte de su identidad de género. Por consiguiente, se planea describir las prácticas corporales con más reiteración e importancia para las bailarinas, entre ellas: el valor del cabello, vestuario (en específico, lencería), maquillaje, ejercicio y alimentación, y cirugía estética, ello con la intención de discutir el fuerte impacto que tienen algunas representaciones de feminidad, particularmente en escenarios del comercio sexual.

Finalmente, el capítulo cierra retomando el trabajo de Andrea Montalbo (2019), quien se centra en el análisis de la filósofa Mieke Bal (2008) en “Conceptos Viajeros en las Humanidades”, donde explica de manera clara y sencilla la distinción y correlación de y entre performatividad y *performance* que, si bien convergen de la misma raíz, no actúan como sinónimos. Así, discutiré la performatividad de género en el *table dance* pensando en las prácticas corporales de belleza contemporáneas, y revisaré el concepto de *performance* en el *striptease*, para hablar del ejercicio del *table dance (striptease)* como fenómeno artístico, costado y basado en la teatralización del erotismo comercial.

2.1. Cuerpo moderno

Hoy en día es necesario problematizar aquello que nos define, porque justo aquello que nos hace leíbles hacia los demás, no necesariamente nos identifica a nosotros mismos. Una de tantas formas de llevar a cabo este análisis es abriendo aquellos conocimientos de habituación, o sea, saberes y aprendizajes relacionados a nuestro disciplinamiento corporal. Este concepto lo retomo de Foucault (1998), para quien el cuerpo es eje central en su reflexión sobre el comportamiento humano, y la manera en cómo este es atravesado por diferentes instituciones sociales dedicadas a vigilar y construir formas de ser, en su obra: *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Él describe que la “disciplina es una técnica de ejercicio de poder que no fue totalmente inventada sino elaborada en sus principios fundamentales durante el siglo XVIII” (Foucault 1993, pág. 162).

Nuestra rutina revela una multiplicidad de órdenes mecanizados que nos asechan desde el despertar por medio de hábitos, mismos que nos orientan a repensar nuestro quehacer corporal como marco político de las exigencias contemporáneas de las que somos parte. Gervilla (2014) afirma:

Desde que el ser humano es tal se ha ocupado, y también preocupado, de su cuerpo como parte esencial de su ser. Lo cambiante, a través de los siglos, ha sido el sentido y las valoraciones del mismo: desde la concepción negativa platónica del cuerpo cárcel o tumba del alma, hasta el actual hedonismo post-moderno (Pág. 36).

Actualmente, el cuerpo se ha convertido en preocupación y objeto de estudio en diferentes esferas sociales, tanto en el campo de la investigación, como en materia publicitaria por parte

del capitalismo, haciendo de éste, un capital útil y productivo, como es el caso del trabajo sexual. Vaquero et al. (2014)²¹, enuncian lo siguiente:

Nuestra civilización, que hasta el momento actual estaba basada en la negación del cuerpo, ahora lo ensalza; la cultura, que había sido construida a espaldas del cuerpo se transforma en una cultura del cuerpo; la civilización, que se había construido en contra del cuerpo se ha transformado en una civilización del cuerpo (Pág. 614).

Por esta razón, considero importante citar y problematizar una de las concepciones de cuerpo, con la que pretendo trabajar en adelante, con el fin de focalizar la problemática central: prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un *table dance*. Apoyándome en Preciado (2002), éste afirma que: “el cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción sexual. En la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados” (Pág. 23). Siendo así, es necesario partir de la idea de un cuerpo construido a través de la historia, por saberes y significados sociales sostenidos por generaciones, mismos que en un momento dado fueron adquiridos y reiterados con el fin de definir la noción de cuerpo de cada época. Acción que construye al cuerpo indefiniblemente.

Hoy no podemos guiarnos de la idea de un cuerpo único y exacto. Como el ejemplo que trae a colación Muñiz (2011) de la imagen del hombre de Vitruvio²²; que obedece a la concepción

²¹ Los autores retoman a Brohm (1978) y Barbero (1998), para hablar sobre la importancia del cuerpo en tiempos presentes. De igual forma, se citarán los trabajos de dichos autores en las referencias bibliográficas finales.

²² El hombre de Vitruvio es la ilustración de un famoso dibujo de Leonardo Da Vinci, acompañado de notas geométricas de la anatomía masculina en el año 1490, realizado a través de las notas de un famoso arquitecto de nombre Vitruvio, de ahí el nombre. El cual se utilizaba con frecuencia en los textos de educación primaria de la SEP (Secretaría de Educación Pública).

de un cuerpo anatómicamente “perfecto” por la geometría y arquitectura de su época. Abriendo paso a la diversidad corporal que existe a nuestro alrededor, es necesario reconocer todas y cada una de las corporalidades vividas desde diferentes perspectivas, espacios y tiempos.

Sin embargo, es menester señalar que prevalecen ideales sobre el cuerpo perfecto. Mi intención no es esencializarlo y resumirlo a una categoría determinista, sino más bien, dar cuenta de la construcción corporal hegemónica que existe y muchas veces se persigue. Preguntándome: ¿qué significa la concepción de un cuerpo perfecto?, ¿qué características debe poseer?, ¿cuáles son las normas que se deben seguir para obtenerlo?, ¿quiénes, y desde dónde, se bombardean aquellos requisitos de aceptación? Y, sobre todo, ¿quién se encarga de establecer dichos cánones y con qué intenciones?

Partamos del hecho que no existe un cuerpo natural en la contemporaneidad. Lipovetsky (2007) lanza la siguiente pregunta: ¿De qué se trata en las nuevas prácticas de belleza, sino de someterse <<como dueño y poseedor del cuerpo>>, de corregir la obra de la naturaleza, de vencer los estragos ocasionados por el paso del tiempo, de sustituir un cuerpo recibido por un cuerpo construido? (Pág. 132) Aunque no se comparta la visión naturalista de autor, sí el proceso de construcción que enuncia. Hoy podemos acceder a cambios inmediatos con ayuda de la cirugía cosmética y plástica, hacernos de pieles más tersas con ayuda de cremas anti-envejecimiento, algunas con ingredientes sorprendentes dentro del mercado (como: placenta de oveja, veneno de serpiente, babosa de caracol, concha de mar, sal marina, por mencionar algunos), y poder reconstruir sonrisas con exageradas tonalidades de blanqueamiento dental.

Si planteamos la idea de que podemos ser lo que queramos con relación a cómo nos vemos, es importante preguntarnos: ¿cómo lo estamos haciendo?, ¿por qué lo hacemos? Y, ¿para qué? Ortiz (2013)²³ analiza lo siguiente:

A finales del siglo XX, las preocupaciones por el cuidado del cuerpo y la apariencia física aumentaron en las sociedades occidentales a causa del creciente mercado dedicado al consumo, así como de la alta tecnificación industrial y médica.

Desde este período, el cuerpo se presenta como un alter ego imperfecto, el cual debe ser moldeado a partir de las apetencias subjetivas y los cánones difundidos por los medios masivos de comunicación principalmente. Los ejercicios, las cirugías estéticas, las dietas, el consumo de alimentos light, los chequeos médicos y el cuidado de la higiene personal, se convierten en prácticas recurrentes de los individuos en las sociedades contemporáneas. Al parecer, las prácticas de adecuación y de transformación estético-corporal estimulan hoy a las personas para que se sometan a regímenes disciplinarios con el objetivo de mantener el funcionamiento y apariencia adecuada de sus entidades somáticas (Pág. 89).

Son precisamente los medios de comunicación masivos quienes se encargan de enviar los mensajes que visibilizan lo aceptado y rechazado en una sociedad llena de cánones corporales calificativos. Su legitimidad subyace en discursos y prácticas que nos indican qué validar y qué desechar con relación a la aceptación y valoración de cuerpos que suelen ser importantes

²³ La autora recupera los siguientes autores: Le Breton (2002), Bauman (2007) y Baudrillard (2009). Que de igual forma se citarán.

y funcionales en la sociedad y, promueven así imágenes que muchas veces sobrepasan los límites “comunes”. Ortiz (2013), afirma que:

Los medios de comunicación también han contribuido a difundir entre todas las clases sociales los valores estéticos homogéneos, con el objetivo de estandarizar criterios y acelerar el círculo de compra y venta de mercancías y de servicios para la transformación, adecuación y moldeamiento del cuerpo (Pág. 121).

Al día de hoy, si bien no de la misma forma, todas las clases sociales tienen acceso a prácticas de belleza en correspondencia al consumo estético-corporal actual. Posibilitando que muchas mujeres adquieran aquellos valores estéticos, y otras se vean a la tarea de emplearlos en su vida laboral, como es el caso de las bailarinas eróticas.

Desde los años 80 del siglo pasado, la belleza y salud han dejado de ser un medio para convertirse en un fin en sí mismos. La mayoría de las personas sufre una gran presión mediática y social para conseguir un cuerpo bello, delgado y joven, el tan deseado *cuerpo 10*. Además, estar <<sano>> ya no es un deseo y una aspiración natural de toda persona, sino una especie de <<tiranía>> que ha convertido la salud en un deber que, según la industria del bienestar, sólo podemos satisfacer mediante el consumo de determinados productos y servicios comerciales. Se ha impuesto la delgadez (incluso extrema) como canon de belleza, con la consiguiente explosión de dietas milagrosas y la expansión de los alimentos light, la extensión de la cirugía estética a clases sociales a las que antes estaba vedada, la apología del ejercicio físico, y el florecimiento de los

gimnasios, spas, balnearios y centros *wellness*²⁴. (Díaz, Morat et al. 2007, pág. 1).

Es importante tomar nota de aquellas manifestaciones calificativas que tendemos a hacer al momento de observar nuestro cuerpo y otro ajeno al nuestro, es probable que realicemos valoraciones estéticas promovidas por aparatos mercantiles y globalizantes. De ahí, la invención de los defectos corporales contemporáneos: la gordura, el acné, las arrugas, las estrías, las manchas en la piel, y más, muchas veces menospreciados.

Hoy el cuerpo es capaz de describir realidades sociales, lo cual da cuenta que éste es “una construcción simbólica, no una realidad de sí mismo” (Le Breton, pág. 13). Al mismo tiempo, es importante destacar que los cuerpos, en tanto construcciones, siempre están en constante movimiento y, por lo tanto, no solamente quedan relegados a la docilidad, sino a la subversión y la resistencia. El que hoy se adule y persiga con tanta euforia la belleza física, nos lleva a preguntarnos por qué es tan importante en nuestras sociedades y, sobre todo, por aquellas personas que utilizan su imagen como una estrategia económica y política, como es el caso de las bailarinas eróticas de un *table dance*.

2.2. Industria de la belleza

¿Qué es la belleza?, ¿se puede medir la belleza?, ¿cómo se construye el género con relación a las prácticas de belleza?, ¿por qué es importante acatar reglas que disciplinan el cuerpo con

²⁴ Los centros *wellness* son sitios que ofrecen diversas atenciones, como: gimnasio con entrenador personal, spa, fisioterapia, estética y más.

el fin de hacerlo legible hacia otros?, ¿qué prácticas de alteración corporal existen? Y, por último, en tiempos neoliberales y de consumo, ¿podemos comprar lo que queremos ser? La belleza no es un concepto nuevo, por mucho tiempo se ha reflexionado sobre ella desde: la filosofía, pintura, escultura, literatura e incluso astronomía; con algunos mitos, entre los que destacan: la Vía Láctea²⁵, Venus²⁶ y Medusa²⁷, tratando de definir al cuerpo femenino desde

²⁵ La Vía Láctea o Camino de la leche existe dentro de la mitología griega, el mito es el siguiente: “Alcmena era un joven tan sumamente hermosa que los rumores de su atractivo llegaron hasta el Olimpo, despertando en Zeus un deseo irrefrenable de yacer con ella. Zeus, adoptó la forma de Anfitrion el esposo de Alcmena, pudiendo así acostarse con ella y dejándola en cinta. Zeus estaba entusiasmado por este hijo que iba a tener, “su favorito” llegó a decir. Estas palabras se tornaron cuchillos para Hera que se sintió humillada. Tenía que actuar, tenía que impedir que ese bastardo naciera... alteró pues el embarazo alargando su final y durante 10 meses Alcmena llevó al hijo de Zeus en su vientre. 10 meses más tarde nacería el más fuerte de entre todos los hombres, Heracles (Hércules según la *Mitología* romana). Este hijo fruto de una relación entre Zeus y una mujer mortal, solo sirvió para acrecentar la ira de Hera. ¡Pues bonita era Hera cuando se enfadaba! La diosa envió a dos serpientes cuyo fin era envenenar y provocar la muerte del neonato. Sin embargo el plan fracasó, pues Hera parecía haber olvidado que este niño era hijo de Zeus y con una fuerza sobrehumana el infante estranguló a las serpientes. Ante tal fracaso, Hera cejó en su intento de terminar con la vida del pobre niño. Tiempo después, Hermes “el heraldo de los dioses”, por mandato expreso de Zeus recogió al niño Heracles y lo llevó ante la mismísima Hera. El plan era sencillo: cuando la diosa durmiera, Hermes acercaría a sus sagrados pechos al semidiós, a fin de que mamase la leche divina de Hera y obtuviese así la divinidad que le faltaba. El plan, en principio, no tenía fallas y así lo llevó a cabo. Sin embargo todo se fue al traste cuando los labios del bebe succionaron un pezón de Hera. El dolor fue colosal, jamás había sentido tanto dolor, ¿qué estaba sucediendo? -se preguntó Hera. Tan solo tuvo que abrir los ojos para ver al causante de su dolor, Heracles. ¡Hera entró en cólera y dando un manotazo apartó a Heracles de su seno dolorido! pero tal fue la fuerza del chupetón que dio el niño, que un chorretón de leche salió disparado por el universo dando lugar a la Vía Láctea” (Diez, 2017, s/n).

²⁶ “Astrológicamente Venus el segundo planeta del sistema solar es el astro que rige al amor, esta connotación se debe en gran parte a la rica mitología de Venus- Afrodita, diosa greco-romana del amor, la belleza, el romance, el deseo y la seducción. Según cuenta la leyenda, esta diosa de la hermosura ocupaba un lugar de suma importancia en el Olimpo griego. Existen varias versiones acerca de su nacimiento. Una versión relata que Afrodita era hija de Zeus y la ninfa Diones. Otra versión referida por Hesíodo, aduce que cuando Cronos mutiló las partes nobles de su padre Urano, tiró al mar los restos y éstos fueron acumulando una hermosa espuma de la cual nació una perla hermosísima, la diosa Afrodita. Debido a su belleza y poder de seducción, Afrodita fue pretendida por todos los dioses del Olimpo, inclusive por el poderoso Zeus, quien, al ser rechazado por ella, como castigo la obligó a casarse con el menos agraciado de los dioses, Hefaiostos o Vulcano, el dios del fuego. Afrodita estando casada con Hefaiostos tuvo amoríos con el viril Ares o Marte, el dios de la guerra y la pasión, romance del cual nacieron dos hijos “Eros o Cupido” el dios del amor, y “Anteros” el dios de la correspondencia. Al quedar divorciada de Hefaiostos, Afrodita tuvo otros amoríos, sedujo a Poseidón o Neptuno, también a Hermes con quien procrearon al célebre Hermafrodita, un hermoso dios poseedor de ambos sexos. Hubo incluso mortales que disfrutaron de las mieles del amor con la hermosa deidad, entre ellos Adonis el hijo de Mirra, y Anquises” (Jiménez, 2016, s/n).

²⁷ “Medusa era parte de las gorgonas (Del griego antiguo γοργώ gorgō o γοργών gorgōn, “terrible”, hace referencia a un despiadado monstruo femenino a la vez que a una deidad protectora) y sus padres eran Forcis y

las ciencias y las artes. Particularmente, la belleza se ha atribuido al género femenino desde una lógica masculina, marcando con ello las pautas de lo que se debía admirar. Fue en diversos campos disciplinarios donde el hombre retomó el cuerpo de la mujer para representar ideas, estructuras e inclusive formas de pensamiento en torno a la belleza, y aunque el tiempo haya pasado, son ideales que prevalecen en algunos escenarios de la industria del sexo.

Me parece que no es gratuito que sean precisamente varones, los encargados de exteriorizar sus apetencias y deseos en los cuerpos de las bailarinas eróticas; con exigencias de lo que quieren observar en sus presentaciones de *table dance*, qué es lo que eligen ver puesto en las bailarinas e inclusive cómo deben comportarse, además de mencionar que el trato económico es entre varones (cliente y mesero), dejando a un lado la bailarina y objetivándola como mercancía al mismo tiempo.

Sin embargo, la industria de la belleza corporal tuvo un auge cada vez más específico en las labores femeninas. Pineda (2014) afirma que: “el nacimiento de la industria de la belleza se construye sobre la base de los conocimientos, recetas y prácticas que especialmente las mujeres tuvieron por siglos en distintas sociedades para el cuidado del cabello, la piel y el

Ceto; pero Medusa tenía una característica que la diferenciaba del resto de las gorgonas, ya que era la única mortal y la más bella de sus hermanas. Su belleza fue tan grande que llegó a deslumbrar a Poseidón, que al verse enamorado de ella la sedujo —en algunas versiones se maneja como violación— en el templo de Atenea. Esto provocó que la rivalidad entre Atenea y Poseidón creciera. La ira de Atenea fue tan grande que su reacción inmediata fue la de castigar a Medusa, convirtiéndola en un ser igual que sus dos hermanas, Esteno y Euríale. Ambas eran monstruos, con manos metálicas, colmillos afilados, y unos ojos que emitían luz y quien los miraba directamente quedaba petrificado. Atenea se vio celosa de la hermosa cabellera que tenía Medusa, razón por la cual convirtió sus cabellos en serpientes y la desterró a vivir en las tierras hiperbóreas” (Herrera, 2015, pág. 123).

cuerpo de ellas mismas y de otros” (s/n). Mientras que Jones (2010), historiador de la Escuela de Negocios de la Universidad de Harvard, señala que: “la industria de la belleza emergió durante la segunda mitad del siglo XIX, se convirtió en una de las expresiones de la modernidad y, hoy en día, es uno de los sectores más globalizados y globalizantes en lo económico y cultural” (s/n). Existen registros históricos que relatan la introducción de artefactos, materiales y productos que se utilizaron en algunas culturas, con el fin de alterar los cuerpos a merced de su cosmovisión en torno a la belleza; mientras que en Egipto optaban por maquillarse los ojos, en Mesoamérica se utilizaban grandes expansiones en las orejas, hoy las Pedaung²⁸ por ejemplo, lo hacen con numerosos anillos en el cuello.

La belleza es histórica y cultural, lo que la hace temporaria y contextual, desatando diversas formas de encarnarla y vivirla. Georges Vigarello (2005) afirma que: “la belleza es social y sus criterios, directamente experimentados en la atracción y el gusto, se enuncia, en los gestos y en las palabras cotidianas” (Pág. 10). Puede que las bailarinas no usen artefactos devenidos de nuestra historia mesoamericana, pero sí se dan a la tarea de adecuar en su labor específicas formas de vestir y estilizar sus cuerpos, adaptando juegos eróticos, sensualidad y deseo desde la expectativa de lo imaginado y asimilado como placentero en la actualidad. En consecuencia, se encuentran en el *table dance* cuerpos con diminutas cinturas, grandes bustos y glúteos, cabelleras largas y rostros maquillados, dejando a un lado el sobrepeso, las arrugas y el descuido personal; concepciones no asimiladas dentro de la ecuación de belleza

²⁸ Las Pedagung o mujeres de cuello de jirafa, son mujeres caracterizadas por tener varios anillos de metal alrededor del cuello, los cuales ayudan al estiramiento del mismo, y por ende, se les suele asimilar con la caracterización de una jirafa. La práctica comienza a temprana edad, conforme van creciendo, los aros van aumentando.

por parte de los clientes, al contrario, lo que se espera es pagar por estar en contacto con modelos²⁹.

A continuación, me gustaría traer a colación uno de los fenómenos que indudablemente forma parte importante en la industria de la belleza: Miss Universo. El certamen de belleza anual elige a “la mujer más hermosa del mundo”; calificando su cuerpo, actitud y personalidad. Participan solamente mujeres, en un programa que reafirma los ideales de belleza femenina, y que invita a consumir e imitar aquellas representaciones genéricas.

Mi intención de retomar al icónico certamen se centra en lo que ocurrió en la 67ª edición (2018). Se dio un giro inesperado al aceptar una participante transgénero representando a España. El acontecimiento desató una serie de comentarios homofóbicos, discriminatorios y sumamente violentos hacia Ángela Ponce (participante), desde los televidentes hasta las mismas compañeras del certamen. Entre ellos: “-Esto es un concurso para mujeres”, “-Él no es una mujer de verdad”, “-Con esas operaciones quién no va a ganar”, “-Ellos ya tienen su concurso”. Refiriéndose a ella por su antiguo género. Eso me hace preguntarme: ¿Qué conlleva ser mujer?, ¿Qué significa ser “una mujer verdadera”?, ¿Cómo debe verse “una mujer de verdad”?

Me parece significativo retomar este suceso, puesto que problematiza la feminidad, la cual muchas veces se da por hecho, invisibilizando procesos históricos, identitarios, contextuales y disciplinarios que forman parte de la misma. De esta forma, se esencializa el

²⁹ Se hace referencia a las bailarinas eróticas como “modelos”, pues el *table dance* suele presentarlas bajo esta categoría.

cuerpo de las mujeres desde su sexo y se pierde de vista la manera en que las sujetas³⁰ son construidas bajo esos mismos parámetros. En el caso de las bailarinas eróticas, lo que pretendo es mostrar de qué forma la importancia de ser bellas se convierte en una parte elemental de su fuente de ingresos pero, al mismo tiempo, los ideales de belleza femenina pueden entenderse como resultado de ciertas formas de disciplinamiento corporal vinculado a las estructuras normativas de género, pero también como resultado de “las estructuras de producción/consumo, que proporcionan al individuo una doble presentación de su cuerpo: como capital y como fetiche” (Sossa, 2011, pág. 10).

2.3. Género y belleza en el *table dance*

La exigencia de poseer un cuerpo leído con relación a un ideal normativo que signifique un tipo de verdad reconocida (mujer/femenina) y moverse en los diferentes campos semánticos del género de los que somos parte, hace preguntarme: ¿qué pasa con aquellas trayectorias de vida en las que la configuración de género es una característica importante en su actividad laboral?, ¿puede usarse una construcción social, en este caso, la belleza como estrategia política?

Como Vanesa:

³⁰ Me refiero a “sujetas”, con el fin de evidenciar los procesos subjetivos en la construcción de la feminidad, que más allá responder a una realidad estática, involucra fenómenos que sobrepasan el tiempo y el contexto, una realidad compartida por muchas mujeres quienes se ven sujetas a estas reglas sociales.

Situada en una zona popular, Vanesa de 35 años y trabajadora sexual en un centro de Bogotá, construye una relación distinta con la cultura de la belleza. A través de ésta reivindica su identidad femenina y la dignidad de un trabajo en tanto actividad socialmente estigmatizada.

Vanesa acostumbrada a llevar el pelo largo, negro y cepillado. La longitud del pelo es un marcador importante de feminidad y un atractivo potencial en su trabajo. Para ella, la apariencia femenina se caracteriza por “mantenerse maquillada, bien arreglada, bien perfumada y aseada”. Describe su estilo como el de una mujer “sencilla, coqueta y de tacón alto”.

Su lugar como trabajadora de la industria del sexo le exige el despliegue de símbolos de feminidad contruidos para captar la mirada masculina heterosexual de sus clientes. De ahí su uso intensivo de los servicios de belleza en lo que invierte fuertes sumas de dinero (Arango et al. 2013, pág. 195).

La investigación arrojó que las bailarinas y la belleza -los ideales y las prácticas- están fuertemente vinculadas. El ser bailarina de *table dance* obliga a estar en contacto con prácticas de belleza hegemónicas en la contemporaneidad, lo que me condujo a indagar sobre la definición de belleza con cada una de las bailarinas con las que tuve contacto. La interrogante fue la siguiente: En el ámbito de tu trabajo, ¿cómo definirías la belleza? Ella la describe cómo:

“Es algo, ¿cómo te lo explicaría?... Bueno, yo leo un libro y me gustó mucho una frase, porque me gusta leer, aparte de bailar. Leí una frase que se me quedó grabada y dice así: “que la mayoría de las mujeres son tan artificiales que no tienen sentido del arte y la mayoría de los hombres son tan naturales que no tienen sentido de la belleza”. Yo pienso que va un poco

relacionado eso con la autoestima, pienso que la belleza es como uno se sienta, depende también de cómo tú tienes tu autoestima. Yo soy muy natural, claro que, para trabajar en un bar nocturno, siempre uno tiene que ser un poquitico no tan artificial, porque hay muchos hombres que les gustan también un poco más naturales. También es entre gustos, pues hay muchos que les gustan como sencillitas, a otros como que les gustan ver a las mujeres como que muy maquilladas, muy peinadas, con mucha lencería, otros como que verlas muy naturalitas y bueno, yo creo que va como variando. Y bueno, para mí la belleza es construirla cada día también, y más a nosotras las mujeres que nos gustan todas esas cuestiones de los maquillajes, y todas esas cuestiones, tú me entiendes. (Entrevista a Ela, 2017).

El hecho de que Ela me reconociera con relación a mi condición de género al momento de llevar a cabo la entrevista (“-Tú me entiendes”), abre un sinfín de interrogantes sobre el deber saber en torno a las prácticas de belleza por asimilarme como mujer, dejando en segundo plano su actividad laboral que, en este caso, fungía como indicador en la pregunta. ¿Acaso ser mujer requiere específicamente ser usuaria de las prácticas de belleza?, o ¿al menos tener un conocimiento previo de ellas?, ¿a qué se refiere con “cuerpo natural”?, ¿cómo debería verse una “mujer natural”?, ¿se puede construir un cuerpo “natural”? Y de ser así, ¿en qué momento dejaría de verse como “natural”?

Considero que el testimonio refleja una identidad de género que tiende a naturalizarse, o bien, que la “naturalidad” a la que apela su discurso funciona como fundamento corporal sobre el que se construye la belleza; un artificio que, además, se regula con la intención de

gustarle a los hombres. Entonces, la construcción social de lo natural pareciera desdibujar el recorrido histórico y social de eso mismo que se piensa como natural; aquello que pareciera darse por sí mismo, sin ninguna alteración, sin tiempo, ni espacio, “como si la identidad de género pudiera y debiera derivarse inequívocamente de una anatomía que se presume” (Butler, 2006, pág. 25). Aunque Ela señale diferentes feminidades dentro del *table dance*, la noción de naturaleza parece que persiste y atraviesa los cuerpos femeninos que, por más diferentes que sean, se construyen con la intención de ser reconocidos como “una mujer”, reivindicando así la normativa de género en la dicotomía de la diferencia sexual.

La atribución misma de la feminidad a los cuerpos femeninos como si fuera una propiedad natural o necesaria tiene lugar dentro de un marco normativo en el cual la asignación de la feminidad a lo femenino es un mecanismo para la producción misma del género (Butler, 2006, pág. 25).

Resultado de las “relaciones asimétricas entre los géneros que han configurado al cuerpo de mujer como un objeto de sexualización y, en este sentido, los cuidados estéticos del cuerpo femenino se han naturalizado en mayor proporción” (Ortiz, 2013, pág. 90)³¹. De ahí, que las bailarinas eróticas tengan estrecha relación con prácticas de belleza, mismas que posibilitan esa ilusión de feminidad esencial en sus cuerpos. A continuación, se presentará lo que apareció como las prácticas de belleza con más reiteración y similitud entre las bailarinas eróticas del *table dance*.

³¹ (La autora lo describe acuñando los trabajos de: Wolf, 1991; Butler, 1993; Lipovetsky, 2007), trabajos que de igual forma se citarán en las referencias bibliográficas.

2.4. Prácticas de belleza de mujeres bailarinas de un *table dance*

Presentar un cuerpo reconocido bajo la ecuación mujer/femenina en el *table dance* es una de las principales obligaciones de las bailarinas eróticas. Antes de continuar me gustaría traer a colación una pregunta que, sin duda, delinea el presente capítulo: ¿cómo debería verse una mujer que trabaja con y desde su sexualidad? Ser una mujer bella implica tratar de verse como tal, dotando al cuerpo de sentido sexual. Un cuerpo asociado como femenino y erótico requiere implementar estrictos ritos de belleza: la actuación de una mujer erótica debe quedar clara. “De este modo, subordinan a este “dios” la comida, el descanso, el vestido, el placer, el dinero. Todo o casi todo, al servicio de la fuerza de su belleza. Nuestra sociedad, así lo demanda, más que el ser lo que importa es el modo de ser, según el modelo estético socialmente reconocido” (Gervilla, 2014, pág. 37).

En este punto me centraré solo en aquellas prácticas de belleza que son consideradas de mayor importancia para las bailarinas en su jornada laboral. Cabe destacar que, aunque estas sean una obligación en su contrato, el lugar no se hace responsable del gasto y cuidado estético corporal de sus trabajadoras, donde un alto porcentaje de su salario total de cada bailarina debe asignarse a los cuidados de belleza que realiza constantemente, tomando en cuenta los altos costos en dichas prácticas.

Las bailarinas eróticas deben ingeniarse de conseguir todo lo necesario para su trabajo, pero cuando no les es posible, deben buscar la forma de solucionar el problema. Es aquí donde el personaje de la “mami”, toma control de la situación, pues ella consigue todo tipo de requerimientos aún con precio elevado, como la lencería que se ocupa al momento de

bailar en el tubo de *pole dance*. A eso se suman los chequeos constantes que deben realizar las bailarinas con un ginecólogo cada mes, lo que funciona como un sistema de regulación sanitaria. La clínica o médico encargado debe proporcionar una evidencia que presente el resultado negativo de la existencia de una infección de transmisión sexual, esto, ahondado al imaginario del trabajo sexual y estigma de las trabajadoras como fuentes de ITS³². A continuación, enlistaré las prácticas de belleza con más relevancia por parte de las bailarinas en el transcurso de trabajo de campo:

a) Cabello

Una cabellera específicamente larga y de color negro despierta el imaginario de una mujer erótica y sensual. Es interesante cómo un estilo de cabello puede generar más o menos ingresos en el *table dance*. Así lo menciona Ela (2018) en un testimonio recabado:

“El cabello tiene que ver muchísimo en una mujer, y más si es de cabello negro. Me gusta mucho el cabello negro porque (cómo te explico), en mi trabajo, es de que les guste a los hombres... ¿sí me entiendes? Entonces, a ellos les gustan las mujeres con el cabello largo y negro; les excita, les gusta. Ellos me han dicho que les excita mucho el cabello así. Y bueno, yo

³² Infección de transmisión sexual. Se conoce como enfermedad venérea a aquellas infecciones que son transmitidas y contagiadas a través del contacto sexual. El término ‘venérea’ (o su forma masculina ‘venéreo’) en su origen se utilizaba para referirse al placer y deleite del acto sexual y etimológicamente provenía del nombre en latín ‘Venus’, Diosa romana del amor y la fertilidad (el significado de venéreo era ‘lo que Venus emana’). Esto hizo que frecuentemente estuviera referenciada y relacionada con todo lo que tenía que ver con el *deseo carnal y el acto sexual*. A pesar de que las enfermedades de transmisión sexual ya se conocían desde muchísimo tiempo antes, en la Edad Media se empezó a llamarlas ‘venéreas’ debido a que éstas se contraían a través del deleite sexual pero, sobre todo, culpabilizando a las mujeres de ello, ya que éstas (según la Iglesia Católica) eran las responsables de infectar a los hombres por culpa de su lujuria la cual emanaba de la diosa pagana Venus” (López, 2017, s/n).

quiero hacerlo para mí principalmente, porque quiero verme mejor y porque sé que me va a ayudar mucho más en mi trabajo.”

¿Es el cabello largo y negro un fetiche? La evidencia no solo revela la importancia del cabello en el trabajo sexual, sino el claro desafío que llevaría no tenerlo. De ser así, ¿una mujer calva podría ser bailarina erótica?, ¿atravesaría la noción de salud en ese cuadro?, ¿se relacionaría con enfermedad? Y, por ende, ¿se alejaría del imaginario en torno a una mujer bella y erótica? Otro aspecto que deja entrever el comentario de Ela, es el fuerte impacto que tienen los comentarios de los clientes hacia las bailarinas y, en específico hacia Ela, quien ha decidido portar una cabellera larga y negra, al teñirse el cabello y no usar alguna peluca que afiance tal característica, haciendo que el proceso de feminización sobrepase el *table dance* y se convierta en parte de su vida diaria.

Pero no solo el cabello largo y negro se encuentra en el lugar, también se halla el cabello rubio, castaño, ondulado y liso. Es necesario resaltar que el largo sí es una característica predominante, durante el periodo de campo, se percató solo un caso de cabello corto. Tomando consideración que el cabello corto en nuestra sociedad es asimilado regularmente como un signo masculino.

Por otro lado, el constante uso de planchas, rizadoras y tenazas para moldear el cabello, son uno de los principales daños hacia el mismo. Por lo que además del costo al comprar estos artefactos, se debe dirigir otra suma hacia el cuidado de la cabellera, recurriendo a los salones de belleza. Ela (2018), describe lo siguiente:

“Bueno, si por mí fuera, iría todos los días... pero hay que ahorrar dinero. Voy a la peluquería casi todos los sábados o los domingos que es mi día libre. Me lavan mi cabello, me lo

masajea, me colocan que si ampollas, enjuagues, también me arreglo las uñas; me gusta mucho arreglarme las de mis pies cada 10 días. Y mientras me están lavando el cabello, están en mis pies y después comienzan a plancharme y secarme... y así. No siempre, aunque esta vez que fui sí, porque no sé si lo puedes ver, pero está recién cortado. Entonces me lo corté por cómo tenía mi cabello, pues tenía las puntas demasiado destrozadas por las extensiones que me las puse por punto, y yo soy de cabello muy fino. Sí me crece, pero no soy de cabello abundante, entonces está más próximo a que se me quiebre.”

El constante cuidado por mantener un cabello de apariencia saludable es sumamente apreciado por las bailarinas y notado por los clientes, por lo que deciden asistir a un salón de belleza para borrar todo tipo de “descuido” personal, retomando a Ela, se deben cuidar: “de pies a cabeza”. Como si el cuerpo necesitara y exigiera cuidados especiales para laborar y con el tiempo formar parte de su rutina diaria. De ahí que los salones de belleza estén pensados hacia las mujeres, con prácticas específicas con relación a su edad, trabajo y condición de clase.

La mayoría de las peluquerías y salones de belleza como espacios de encuentro social, se presenta un continuo disciplinamiento y adecuación de la clientela y los trabajadores a las normas imperantes de género que corresponden a las características de edad, sexo y posición social (Pineda, 2014, Pág. 266).

No hay que perder de vista que muchas veces aquella repetición de prácticas sobre el cuidado del cuerpo no solo se convierten en un quehacer rutinario, sino en un modo de consentir al cuerpo, como lo sostiene la misma Ela (2018): -“si por mí fuera, iría todos los días”. Lo que

hace cuestionar: ¿Aquellas prácticas de belleza son una obligación para las mujeres?, ¿en qué momento aquellas actividades disciplinarias comienzan a ser placenteras?, y, en ese sentido, ¿se puede producir la normativa de género y al mismo tiempo subvertirla? Corrales (2016), opina que:

Los rituales de belleza también guardan en sí mismos una tensión. Si bien las prácticas y los rituales son espacios femeninos aprendidos “para ser mujer” o ser “femenina” se convierten también en espacios de placer, de rebeldía e incluso de resistencia (pág. 118).

Ser una mujer que labora con su cuerpo, en este punto, sobrepasa las prácticas de belleza. Puede que sí, en efecto se deba acudir a lugares específicos para implementar ritos de la feminidad que potencialicen su trabajo, pero eso no quita que estos lugares se conviertan en sitios de placer sobre el cuidado y consentimiento a sus cuerpos y, al mismo tiempo, se molden los límites de la carne para explotar sus corporalidades y que puedan ser vistas como eróticas. Es decir, la asistencia a lugares que tienen como propósito el cuidado y modificación corporal específicamente femenino, como lo son los salones de belleza, es una reiteración de la normativa de género en la vida cotidiana de estas mujeres, pero eso no excluye el disfrute de algunas prácticas de belleza en estos centros altamente valorados por las bailarinas. Por un lado, actúan como reforzamiento de la feminidad y, por otro, se posibilita cierto goce y anhelo cuando se está participando en dichas prácticas.

Sin embargo, no hay que dejar de lado aquellos cuidados y perfeccionamientos corporales que no necesariamente “se ven”; siendo escondidos o directamente tapados, por atender a esta imagen de mujer hermosa y sensual, evidenciados en el siguiente punto.

b) Maquillaje.

El maquillaje no solo busca borrar “imperfecciones”³³ del rostro, también cancela aquellas arrugas y ojeras de la vida nocturna, incluso recrea rasgos faciales; como la ilusión de labios más gruesos con técnicas de delineado, pestañas más largas con la ayuda de pestañas postizas, sombras y contornos faciales para adelgazar y resaltar algunas zonas del rostro. Es impactante todo lo que se puede llegar a hacer con el maquillaje, competencias entre *Drags Queen*³⁴ son un ejemplo de ello.

Existe maquillaje para toda ocasión y elección; desde una base de maquillaje en el centro comercial de aproximadamente \$150.00 hasta marcas de renombre que oscilan entre \$800.00 a \$1,200.00 un solo producto, ni qué decir de las paletas de sombras, brochas, labiales, rubores, polvo compacto, polvo traslucido, bronceador, iluminador, *primer*, sellador de maquillaje, rímel, delineador de: ojos, ceja y boca, así como otros más (la lista podría no terminar, todo el tiempo se crean nuevos productos cosméticos). Su importancia es tal que suelen alcanzar sumas considerables en el salario de las bailarinas, ejemplificado por Dayan:

“Siempre estoy buscando lo más económico, pero más o menos como unos \$7, 000,00 es lo que gasto en maquillaje,

³³ En algún momento de la historia se crearon imperfecciones, como: arrugas, granos, lunares, y más, que impedían la estética de pieles perfectas, imposibles de existir y corrigiéndolas a todo paso.

³⁴ *Drag Queen* es el término para definir un arte específico. Puede ser hombre o mujer quien lo desempeñe, bajo cualquier orientación sexual, capaz de crear o imitar un personaje en la sociedad; con un nombre y personalidad.

Las competencias de *drags queen* ponen en evidencia la feminización de la cultura a través de sus cuerpos por medio del género, exaltando y dramatizando lo reconocido como mujer, calificando: su manejo de estilo, apropiación del género y desenvolvimiento en su *performance* al hacer *lipstick* (momento en el que el personaje teatraliza una canción). Es un arte vivo que pone en tela de juicio el género y su naturalización. Estos artistas trabajan desde sus cuerpos, con asombrosas técnicas de amoldación corporal, utilizando: rellenos de esponja, cinta de aislar, maquillaje, pelucas, tacones, vestuario y más, con el fin de presentar un cuerpo coherentemente femenino. Siempre con respeto y admiración hacia éste.

y eso sin comprarme la ropa. Pues sí, porque yo soy de las que compra mucho maquillaje, pero no solo eso, necesito comprar productos que no me dañen la cara, pues vivo de ella” (2017).

Cabe mencionar que Dayan gasta grandes sumas de dinero en maquillaje por su segundo trabajo, que es el ser maquillista. El haber tomado clases profesionales de belleza hace que ella misma conozca qué productos comprar, cuáles ocupar, e incluso, qué cantidades utilizar en su cuerpo. En la misma entrevista, ella comparte que muchas bailarinas no solo usan maquillaje en sus rostros, sino también en piernas, glúteos y cuello con la finalidad de borrar celulitis, piel naranja, acentuar curvas en el cuerpo, mostrar un abdomen más definido y ocultar la edad que suele ser evidenciada en sus cuellos. En este punto me gustaría ahondar en la práctica del *table dance*, el cual suele ocasionar lesiones, sobre todo en las piernas, brazos y abdomen de las bailarinas, utilizando el maquillaje para borrar todo tipo de moretones o manchas ocasionados en el baile.

Finalmente, en la última parte del testimonio: “-necesito comprar productos que no me dañen la cara, pues vivo de ella”, revela el valor y cuidado que se le adjudica al rostro tanto signo identitario, como elemento crucial de su labor. En este caso Dayan, invierte fuertes sumas de dinero en productos de renombre con el fin de no amonestar su rostro y prevenir arrugas o manchas relacionadas a la vejez, pues cabe destacar que, dentro del imaginario de la belleza hegemónica, la ilusión de juventud es una característica de aquella ficción, haciendo del *table dance*, un lugar situado y caracterizado por mujeres jóvenes.

No hay que olvidar que el cuerpo no es estático, el tiempo es visible en la carne, lo que hace preguntarme: ¿qué pasa con las bailarinas que exceden la edad permitida en el *table*

dance?, ¿deja de ser rentable dentro de la industria sexual, en específico, como bailarina erótica?, ¿en qué momento deja de producir las ganancias esperadas?, ¿se puede acceder a otro *table dance* con características específicas? Y, en los peores escenarios, ¿en qué momento deja de ser totalmente productivo, su cuerpo, para la industria del *table dance*?

c) Vestuario

La indumentaria es sumamente importante en este punto, aunque no exista como tal un uniforme, sí la presencia de prendas sumamente diminutas y escotadas, priorizando la lencería. Es interesante que la paleta de colores se delimite por la exigencia de los clientes, por lo que las bailarinas acceden a comprar *bikinis* y lencería de color: rojo, negro y blanco, con visión en las ganancias. El uso de estas prendas es un requisito, pues varios días de la semana, a una hora determinada, se les obliga portar lencería de un determinado color y desfilan en la pista principal, con la intención de promocionar los servicios y ofertas de privados y bebidas alcohólicas. La lencería es importante en la teatralización erótica que se pretende escenificar. Ela dice:

“Yo soy muy quisquillosa en la parte de la lencería, porque debo usar lo que a los hombres les gusta, de hecho, ayer... Me tocó estar con un cliente que me dijo: - Oye, quiero ir contigo a la habitación. Y yo: -Sí, bueno, vamos. Entonces me dice: - Pero mira, ¿tienes lencería? Y yo le dije: - Sí, sí tengo. Y me dice: -Es que yo quiero verte, me excita verte, quiero estar contigo, pero quiero que tengas puesta lencería bonita. Y yo le pregunté: -¿Por qué? Y me dice: -Porque me excita, es para mí

un sueño, una fantasía. Y yo: -Bueno, perfecto. Dame unos minutos y me voy a cambiar. Y bueno, trato de comprarme mucha lencería, aparte que me gusta pues, también variar la lencería. Al momento de comprar lencería me fijo mucho en las tangas. En cuanto a colores debo usar: rojo, blanco o negro. A mí me gusta más un rosado, pero me han dicho que a los clientes, que esos son los colores que más les gustan. También claro se tiene que ver el color de piel, y pues a mí me luce más un negro o un blanco (2018).

Es verdad que existe variedad en la lencería. Dentro de las instalaciones se puede observar todo tipo de telas, diseños, tamaños y colores (aunque una de las reglas sea vestir lencería con colores determinados, otros *bikinis* salen a la vista con colores neones, estampado *animal print*, con más de un color, y más). La ropa interior es un aspecto clave, que más allá de resguardar y dar calor, se usa con intenciones sexuales y comerciales, dejando ver los glúteos y entrever la vagina, cubriendo o semicubriendo un sexo dotado de sentido erótico al momento de bailar en el tubo de *pole dance*. Ante ello, podemos cuestionar, ¿en dónde radica el deseo, en la mujer y en lo que lleva puesto?, ¿la lencería es acaso un fetiche, es una idea sexista y consumista relacionada a cómo debería mostrarse el cuerpo femenino, o justamente son ambas cosas?

d) Ejercicio y alimentación

La gran mayoría de las bailarinas suelen acudir a gimnasios que se encuentran cerca de la zona donde laboran. La alta ingesta de bebidas alcohólicas de la noche anterior las obliga a

quemar aquellas calorías en centros sociales con maquinaria pesada. Las piernas tonificadas, glúteos firmes y abdómenes planos son acciones reiteradas en sus rutinas diarias. Sin duda, es una actividad física que posibilita aquel cuerpo tonificado y musculoso al momento de bailar en el tubo de *pole dance*, el cual requiere de fuerza y trabajo de las bailarinas, así como estar dentro de la línea de cuerpos apreciados y comerciales, ¿pero hasta qué punto?

Dayan me compartió que hubo un momento en el que dedicaba seis horas al gimnasio todos los días, lo que provocó una descompensación en el equilibrio de su cuerpo, se ejercitaba más de lo comía y dormía. Hoy lleva una dieta alta en proteína proporcionada por un médico, después de estar en urgencias e internada por varios días. Dice haber tenido que dedicar tanto tiempo en el gimnasio por las grandes cantidades de bebidas alcohólicas que su trabajo la obligaba a consumir, menciona que antes podía beber jugo o refresco, pero de un año hacia acá se le exige beber alcohol.

Esto aunado a que se encuentra más de ocho horas en el *table dance*, donde su trabajo no solo es bailar, sino también sacar el mayor número de copas a los clientes y privados, obligándola a beber grandes cantidades de alcohol, lo que es sumamente alarmante si se toma en cuenta que es su trabajo diario y que este es ejercido por las noches. Dayan comparte:

“En algunas ocasiones salía con muy buena paga, pero también muy borracha y a veces sí me daba miedo, pues tenía que regresar a mi casa con mis hijos, en un taxi que no conocía y en la madrugada, semidesnuda y ebria, afortunadamente nunca pasó nada” (2017).

La violencia de género es una realidad, como lo demuestra, por ejemplo, la Alerta de Género³⁵ en México y en el mundo. Es importante considerar los constantes y altos peligros que las bailarinas (y muchas otras) mujeres pasan todos los días y que numerosas veces son invisibilizados por pertenecer a un grupo excluido, estigmatizado y finalmente marginado. El tomar un taxi en la madrugada, alcoholizada, portando prendas sumamente escotadas por regla del lugar donde se trabaja, y no saber si se llegará a casa, es un problema alarmante. Dayan dice ser “*afortunada*”, por no ser una cifra más de las mujeres asesinadas en la ciudad, pero ¿acaso deberíamos agradecer por no haber sido asesinadas en un Estado que ha llegado a culpabilizar a la víctima por no acatar la caracterización de “buena mujer”?

Hoy más que nunca necesitamos ideas redes de seguridad hacia y entre las mujeres. Cada vez existe más participación femenina en distintas áreas, pero aún queda un recorrido largo y difícil en términos de equidad de género, reconocimiento de derechos y condiciones dignas y seguras. Así, el día de mañana, aquella mujer dedicada al trabajo sexual pueda no tener que preocuparse por su vida al momento de transportarse a su hogar después de una larga jornada, algo que en este momento es un imposible.

Retomando el punto de la alimentación y delgadez de la bailarina erótica, un vientre plano, tan apreciado por los clientes, hace de la dieta una obligación, proporcionada muchas veces por el mismo gimnasio al que asisten. Las bailarinas suelen implementar dietas personalizadas por un entrenador, quien se hace cargo de los ejercicios en las rutinas de cada

³⁵ Cuando un Estado es declarado con Alerta de género, es porque existen pruebas contundentes de violencia y peligro que corren las mujeres en un lugar determinado. La alerta de género, como está inscrito, es un aviso del peligro que significa ser mujer en el lugar. Logrando activar mecanismos que ayuden a bajar las cifras de feminicidios, acoso callejero, violencia laboral, escolar, doméstico y más.

una. Una dieta abastecida por alimentos frescos, de bajas calorías y alto grado en proteína forman parte de su comida.

Algunas de las dietas no deben sobrepasar las 1, 100 kcal. Cabe destacar que sus dietas están pensadas en función a su oficio, por lo que las comidas cada cuatro horas reglamentariamente son adecuadas a sus horarios. Como dato etnográfico, al salir del *table dance* a las 5:00 am., una bailarina menciona hacer su última comida lo que, en otros casos, pasaría a ser la primera comida de otro sujeto que implemente una dieta similar. Es verdad que llevan a cabo regímenes alimenticios y de ejercicio físico estrictos que las ayudan a obtener resultados evidentes en sus cuerpos, los cuales son su herramienta principal de trabajo. Pero no olvidemos algo importante: si estas mujeres llevan dietas específicas cada cuatro horas, ¿cómo las llevan a cabo en un lugar que no se les permite comer? Esto es por el imaginario de la mujer talla 0, obligando a que las bailarinas deban esconderse para comer y así aguantar las más de ocho horas laborales.

En este punto, es la “mami” la encargada de conseguir comida para las bailarinas, quienes deben comer de manera apresurada y oculta de las autoridades del *table dance*. Como experiencia personal, el momento en el que conocí a la “mami” fue, como ya mencioné con anterioridad, cuando llevaba consigo un plato de chilaquiles para una de las bailarinas que se encontraba en el camerino. Misma que a su llegada, procedió a comer rápidamente en una esquina. Preguntándome: ¿por qué no dejar comer a sus empleadas?, ¿acaso la comida resguarda significados?, ¿qué alimentos están permitidos, además de las bebidas alcohólicas?, ¿si un cliente viese a la bailarina comer aquellos chilaquiles, perdería su interés?, ¿en qué momento una necesidad básica necesita ser modificada a expensas del trabajo?, ¿comer alguna comida frita o similar, chocaría con la ilusión de una mujer erótica?

e) Cirugía Estética

Hay que resaltar que cada práctica y rito de belleza tiene un fuerte impacto en la vida de estas mujeres, aunque su oficio les exija constituirse como mujeres fuertemente femeninas, las bailarinas crean lazos estrictos con su quehacer corporal rutinario. En algunos casos pueden llegar a ser ejercicios corporales mínimos, hasta cierto punto, pero en otras ocasiones participan de transformaciones radicales, como es el caso de la cirugía estética y plástica. En ese sentido, en los últimos años, México se ha caracterizado por destacar en este tipo de intervenciones médicas:

La Asociación Mexicana de Cirugía Plástica y Reconstructiva (AMPER) a través de doctor Giovanni Betti, señala que la cirugía plástica y estética ha representado un aumento de 50% en las intervenciones en los últimos diez años en México. Anualmente, en el país se realizan cerca de 500 mil intervenciones entre las que destacan el aumento de mamas, con 20% de las intervenciones; seguido de 12.5% de liposucciones; 12% de rinoplastias y 9% de aumento de glúteos. Este tipo de procedimientos es más demandado entre mujeres de entre 18 a 30 años de edad (Muñiz, 2011, pág. 103).

Es válido rescatar que la edad es un marcador de tiempo y remuneración monetaria en el *table dance*, no es gratuito que las bailarinas eróticas sean jóvenes que oscilen entre los 18 a 35 años. Para ello, la cirugía plástica y estética se posiciona como aquella fuente de juventud o al menos hasta lo que dure el bótox, que ayude a retrasar los rasgos de la edad y tener la apariencia juvenil que tanto se desea por parte de los clientes.

Esta aspiración por la apariencia bella y juvenil se convierte hoy en día en un deseo que se puede realizar a través de la cirugía estética y, además, como una inversión para el futuro (Ochoa, 2011, pág. 255).

Haciendo la cirugía plástica y estética un método y recurso muy solicitado por parte de estas mujeres. Así fue para Yule, bailarina de 20 años, igualmente venezolana y hermana de Ela, y quien afirma que no lleva mucho tiempo en el medio. Madre soltera de un niño de alrededor de 4 años de edad, y quien está al cuidado de su madre en su natal país, Yule dice haber comenzado con ayuda de su hermana que la conectó al negocio y ganar así lo suficiente para vivir en México y de igual forma mandar sustento a su familia. Ella me compartió su experiencia con gran entusiasmo sobre sus “*nuevas boobies*”. Al momento de narrarme su proceso quirúrgico, desde la primera cita con la cirujana hasta la retirada de bolsas de drenado, Yule señaló que el cambio le produjo una mayor aceptación de ella hacia su cuerpo y que, sin duda, podría pasar una y otra vez por el doloroso proceso para llegar a verse como ahora. A continuación, algunos fragmentos que ayudan a evidenciar tal afirmación:

“Bueno, es que desde chiquitica siempre había tenido un seno más grande que el otro. Entonces no tenía nada; era plana. Así que llegué con la cirujana y me dijo: -Tienes que hacerte con urgencia la operación. Y le dije: -Bueno. Entonces ella me dijo: - Siéntate aquí, quítate la blusa. En tus senos no cabe mucha prótesis, es decir, un volumen muy grande. Nada más te caben unos de 300 cc o 380 cc. Entonces yo le dije: -Yo las quiero grandes porque el punto

es que se vean grandes. Era una de las partes de mi sueño, para yo sentirme bien. Entonces ella me dijo: -Tienes que ponerte unos 360 cc. O 380cc. Y yo me puse las más grandes. Entonces ella me mostró cómo iban a quedar y demás y pues me emocioné. Ella me dijo que la operación cuesta \$1,000.00 dólares. Porque allá en Venezuela se manejan también los dólares. Entonces me dijo: Mira, estas son de por vida. Después de eso, mi autoestima subió mucho, al 100%. Ahora estoy en cita para mi liposucción, después de mi bebé me quedaron estrías y así no puedo trabajar, no gano mucha plata. Y está bien, siempre he querido mi vientre plano...” (Entrevista a Yule, 2018).

Es relevante cómo el volumen de los senos en Yule tuvo un fuerte impacto en su corporalidad, ella menciona que tener senos grandes era un sueño para ella, puesto que desde pequeña sentía no tener “nada”, haciendo alusión a tener senos pequeños, por ello en sus consultas previas insistió en que le pusieran los implantes más grandes que pudiesen caber. El monto de la operación no solo es alto, también interviene la recuperación que, aunque dijo haber sido “dolorosa, incómoda y tardía”, afirmó que la experimentaría una y otra vez por los resultados obtenidos, mismos que le produjo un cambio abismal con la aceptación de su cuerpo, además de una mayor ganancia en el *table dance*, llevándola a considerar más cirugías en un futuro cercano.

El caso de Yule está relacionado directamente con el censo de las cirugías más destacadas y priorizadas entre las mujeres en México y, al mismo tiempo, “apela directamente al deseo de la perfección y belleza de los sujetos y descubre la dimensión carnal del consumo involucrando la corporalidad, el deseo y los afectos” (Muñiz, 2011, pág. 43).

Esta es una práctica que está relacionada con el gusto, la búsqueda y el deseo heterosexual de los clientes mayoritarios de Yule, quienes consumen afectos desde corporalidades construidas desde la hiper-feminización y sexualización, características vistas muchas veces como inherentes y naturales de lo imaginado y asimilado como cuerpo femenino. En esa perspectiva, Preciado (2009) indica que:

A partir de 1953 la silicona pura se convierte en líder en la producción de implantes prostéticos. La nueva cirugía es vista como una tecnología tectónica por el cual órganos, tejidos, fluidos y moléculas se transforman en materias primas con las que se fabrica una nueva apariencia de naturaleza (Pág. 7).

A su vez, Haraway (1995) propone la figura del cyborg, entendida como: “materia de ficción y experiencia viva que habita en mundos ambigüamente naturales y artificiales” (Pág. 90). El cyborg entendido como aquella figura constituida por construcciones ahondadas en el imaginario de lo inmutable de la naturaleza y cosificado por las nuevas tecnologías contemporáneas, como es el caso de la cirugía estética. Esto revela un estado ficcional que está inserto en una red de prácticas disciplinarias corporales que trabajan todo el tiempo en un quehacer genérico que parece interminable. De ahí que el concepto de belleza se afiance como una meta utópica. No hay que perder de vista que las prácticas de belleza, por muy inofensivas que parezcan, pocas veces se cuestionan y guardan en sí mismas significados referentes a órdenes genéricos dicotómicos determinados por la naturalización de la diferencia sexual.

2.5. Performatividad de género y *performance* en el *table dance*

Para entrar de lleno con el siguiente subtema, me gustaría explicar la relación entre performatividad y *performance*. Retomando el trabajo de Andrea Montalbo (2019), quien se centra en el análisis de la filósofa Meke Bal (2002) en *Conceptos Viajeros en las Humanidades*, donde explica de manera clara y sencilla la distinción y correlación de y entre éstos, menciona que, si bien convergen de la misma raíz, no actúan como sinónimos. El propósito de comenzar con estos conceptos es para más tarde aterrizar con la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (2002), y asimismo contextualizarla con las prácticas de belleza hechas por las bailarinas eróticas.

2.5.1. Performatividad y *performance* en el lenguaje

En un primer momento, Montalbo (2019) trae a colación a Austin (1995), pionero del término performatividad como caracterización en el lenguaje. Un lenguaje que es aprendido de manera repetitiva y generacional. Él analiza la importancia de algunas palabras dentro del lenguaje, las cuales poseen una caracterización performativa al darles un valor que directamente conduce a actos. El ejemplo que ella trae a colación es la palabra "prometer", la cual no posee valor alguno si no se lleva a la práctica. Otro de los ejemplos que nos muestra es al momento de asistir a una boda y escuchar las palabras: -"Yo os declaro marido y mujer".

En este punto es donde Derrida (1998) introduce la necesidad de la *invención social*, es decir, esas cinco o seis palabras en sí

mismas no son más performativas que las palabras "perro o gato", sino que su infinita repetición a lo largo de la historia, dentro de un contexto determinado, las ha convertido en actos performativos. (Montalbo, 2019, pág. 2).

Frase que da valor al contrato conyugal, asistido por personajes específicos, mismos que dan sentido al ritual. Por otro lado, el *performance* visto desde un contexto artístico tiene cabida en un tiempo y lugar determinados, los cuales dan lugar a la teatralización de un mensaje que se quiere comunicar, mensaje que ha sido estudiado no solo por el actor, sino también por la audiencia, lo que la hace necesaria. El espectador debe saber los códigos del mensaje que se representa. Sin embargo, no hay que perder de vista que, aunque la audiencia conozca las señales, no posibilita que el mensaje sea el mismo en todos los casos. Cada persona concede significados que están íntimamente relacionados con su identidad.

Finalmente, aunque una esté situada en el lenguaje hablado y otra en su manifestación, "para Mieke Bal (2002) el nexa más evidente entre los dos conceptos es la necesidad de la memoria como agente en ambos" (Montalbo, 2019, pág. 4). El lenguaje no es una mera cuestión de traducción de palabras, sino de actuaciones colectivas aprendidas y reproducidas de manera ininterrumpida. Su operatividad y funcionamiento recae en los ritos identitarios de cada sociedad que ayuda a moldear el comportamiento humano.

2.5.2. Performatividad de género en el *table dance*

Si partimos de la idea que existen cuerpos leídos bajo un género socialmente construido, debemos situar el tiempo y lugar en el que estamos insertos que, si bien no nos hace

originarios o estáticos, sí nos vuelve importantes portadores de significado de nuestra época. En este punto, retomaré la teoría performativa de género de Judith Butler (2002), que describe al género desde una visión teatral en el lenguaje:

“La performatividad no es pues un "acto" singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Además, este acto no es primariamente teatral; en realidad, su aparente teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad” (pág. 34).

Dicho de otro modo, es un cuerpo objetivado desde un género que sociabiliza por su actuación diaria, perfeccionando y añadiendo significados en cada repetición. Un género construido culturalmente que insiste en una reiteración continua con relación a los ideales de masculinidad y feminidad, probando tanto su eficacia inmediata como la fragilidad que le sostiene, en palabras de la autora, “la performatividad como una apelación a la cita” (Butler, 2002, pág. 36).

La definición de belleza que hace Muñiz (2011) a partir de la teoría de la performatividad de género de Judith Butler (2002) es la siguiente: “Podemos definir la belleza como conjunto de conceptos, representaciones, discursos y prácticas cuya importancia radica en su capacidad performativa, en la materialización de los cuerpos sexuados y en la definición de los géneros” (pág. 58). Lo que hace entender a la performatividad del género como un ejercicio discursivo; un proceso de selección descriptivo de la percepción de los cuerpos sexualizados y visibilizados con un género delineado por regulaciones que subyacen desde

el modelo heterosexual hegemónico, con el fin de ser legibles y poseedores de un lugar reconocible en una sociedad descrita bajo los mismos mecanismos de aceptación heteronormativa.

Cabe preguntar: ¿cómo se reconoce el cuerpo de la mujer desde una visión heteronormativa?, ¿qué papel juega la bailarina erótica en la performatividad de género?, ¿cómo es valorado el cuerpo de la bailarina desde esta teoría? En un momento de la historia, la valorización por cada una de las partes del cuerpo comenzó a tener un precio particular. El cuerpo de la mujer comenzó a fragmentarse en concordancia a sus dotaciones corporales, “era importante que los estándares se crearán sobre específicas partes del cuerpo. La importancia recae en aquellos espacios asociados a un producto mercantilizante”. (Salinas, 2016, pág. 109).

Turner (1989) señala: “Dentro de la cultura del consumidor el cuerpo es proclamado como un vehículo del placer: es deseable y deseoso, y cuanto más se aproxima el cuerpo real a las imágenes idealizadas de juventud, salud, belleza, más alto es su valor de cambio” (pág. 213). Mostrando sus cuerpos como capital y fetiche al mismo tiempo; de ahí, que las bailarinas deban ajustarse a rigurosas prácticas de alteración corporal y prestar atención a específicas partes de su cuerpo con más exigencia. Como lo sustenta Preciado (2002): “El proceso de creación de la diferencia sexual es una operación tecnológica de reducción, que consiste en extraer determinadas partes de la totalidad del cuerpo, y aislarlas para hacer de ellas significantes sexuales” (Pág. 22).

A partir de la década de 1950, la construcción de la feminidad es en todos los casos un proceso de travestismo somático o de biodrag similar al que realiza Agnés. Los pechos cuyo volumen

y consistencia adquieren una nueva importancia, se convierten en un centro somático de producción de género. Desde el aumento hasta la reconstrucción, los pechos del siglo XX funcionan ante todo como prótesis (Preciado, 2009, pág. 7).

Por consiguiente, no es gratuito que las bailarinas deban portar diminutas ropas que dejen entrever los pechos y glúteos, un abdomen plano y desnudo, las piernas bronceadas y torneadas que ayudan a aguantar su peso en el tubo, una cabellera perfecta, larga y suelta, portar unas uñas largas y maquillaje perfecto que las haga lucir saludables; signos de la feminidad hegemónica actual.

El paradigma de la cintura pequeña y el vientre plano insertaron a las mujeres en una dinámica de trabajo constante. El vientre de las mujeres se convirtió en objeto de apreciación, no solo masculina sino a nivel general. El cuerpo de las mujeres ha sido utilizado para moldear ropa escotada que insinúa un cuerpo delgado y trabajado con sólo enseñar un vientre sin grasa. Mostrar un vientre sin lonjas llama la atención y es altamente valorado en estos días. Arreglar la apariencia para la mujer significa más que nunca arreglar el cuerpo, ya no sólo mediante prácticas de perfeccionamiento gradual –la aplicación de cremas para broncear o para aclarar la piel, el uso de pinzas, de ceras o de máquinas depiladoras para extraer el vello corporal – sino que “arreglarlo” ahora expresa la idea de confección mediante prácticas de alteración radical: la liposucción, el implante de senos, la eliminación de arrugas con rayos láser, con la inyección de bótox o colágeno o la cirugía cosmética de todo tipo (Cruz, 2014, pág. 40).

El papel que desempeñan las bailarinas eróticas forzosamente debe incluir prácticas de belleza, unas más radicales que otras, pero todas y cada una funcionando con relación a su coherencia y a la materialidad³⁶ del género que las identifica, “noción de materia, no como sitio o superficie, sino como un proceso de materialización que se estabiliza a través del tiempo para producir el efecto de frontera, de permanencia y de superficie que llamamos materia” (Butler, 2002, pág. 28).

Entonces, las prácticas y discursos de belleza forman parte del proceso de materialización de los cuerpos sexuados, gobernada por normas reguladoras que determinan que un cuerpo sea viable. Contribuye también a la creación y a la recreación de ideales corporales diferenciados por género, que se procura imitar (Muñiz, 2011, pág. 59).

Dramatizando solo aquellos actos que tienen una función y retribución política en sus realidades más cercanas, como es el caso de las bailarinas eróticas, quienes manifiestan su actuación de género dentro del *table dance*, un aspecto clave en su actividad laboral. Es cierto que la feminidad es un constructo que muchas veces aprisiona los cuerpos sexuados constituidos por mandatos de género promovidos y subjetivados por la misma sociedad, pero eso no imposibilita retomar la normativa y poder hacer de ella una especie de comodín político. Como lo enuncia Dayan (2018) “-Yo solo me maquillo, visto y arreglo cuando voy a trabajar, en la escuela de mis hijos me dicen “la niña de las pijamas” porque jamás me ven arreglada”.

³⁶ La materialización de las normas requiere que se den esos procesos identificatorios, a través de los cuales alguien asume tales normas o se apropia de ellas y estas identificaciones preceden y permiten la formación de un sujeto (Butler, 2002, pág. 38).

Butler (2007) pone como ejemplo la figura de la *drag*, mostrando el efecto performativo de la actuación de la feminidad a partir de la imitación, “al imitar al género, la *drag* manifiesta de forma implícita la estructura imitativa del género en sí” (Pág. 269), un cuerpo que no subyace en la verdad de un sexo construido en la idea de “mujer natural”, pero que al mismo tiempo no le impide representar a una mujer en un tiempo concreto. Puede que no haya *drags* haciéndose pasar por bailarinas en el *table dance*, pero sí mujeres que día a día utilizan prácticas de belleza con la finalidad de constituirse como verdades femeninas a través de discursos y prácticas de género reiterativas, ocasionando aquella esencialización de “naturaleza” en sus cuerpos, idea encontrada en algunas entrevistas hechas hacia las bailarinas.

Por consiguiente, el género no es un hecho natural, aunque sí naturalizado y normalizado. “Así, las mujeres, paradójicamente, se sienten empoderadas o liberadas a través de las normas y prácticas de belleza, las cuales, en cambio, las constriñen y esclavizan” (Muñiz, 2011, pág. 67). Como lo explica Butler (2002) “No hay ningún poder que actúe, sólo hay una actuación reiterada que se hace poder en virtud de su persistencia e inestabilidad” (Pág. 28). Resultado de la inexistencia de “mujeres naturales”, por lo tanto, una mujer trans (retomando el ejemplo de Miss Universo) no es más ni menos mujer que una bailarina erótica, pues ambas imitan una construcción genérica sin un modelo original.

No obstante, “las variadas formas en las que las mujeres deben adornar o alterar sus cuerpos trabajan para borrar las diferencias entre ellas produciendo una homogenización como efecto contradictorio a la singularidad pretendida” (Muñiz, 2011, pág. 67). Al seguir prácticas de belleza para resaltar u ocultar distintos rasgos corporales, se produce lo que

muchas veces no está previsto; hacer de la belleza una *tecnología de género*³⁷ que atraviesa los cuerpos de las bailarinas eróticas con un mismo discurso, produciendo corporalidades feminizadas cada vez más afines entre ellas, de ahí, que se puedan observar en el *table dance* mujeres jóvenes, delgadas, de largas cabelleras y, con grandes pechos y glúteos, reproduciendo el modelo estético de belleza hegemónico que existe en la actualidad. Resaltando la famosa frase de Simone De Beauvoir (2016), *no se nace mujer, se llega a serlo*.

De pronto pareciera que las bailarinas alcanzan el límite de la belleza, sin embargo, a lo largo de esta investigación se ha llegado a la conclusión que nunca es así. Estas mujeres se encuentran insertas en ejercicios corporales disciplinados todo el tiempo. Su trabajo así lo demanda, el cual se ve interrelacionado exponencialmente con su identidad de género.

2.5.3 *Performance en el striptease*

Me gustaría terminar este último apartado con un relato descriptivo que ayude a imaginar lo vivido en campo, narrar una escena que sea capaz de transportar al lector, a través de mi experiencia, al *table dance*: un universo complejo que se mide bajo sus propias reglas. Con la participación de Dayan, una bailarina erótica que ha permanecido en el espectáculo por

³⁷ El concepto *tecnología de género* es retomado de De Lauretis (1989), quien describe al “género, en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana [...] *el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales*, en palabras de Foucault, por el despliegue de *una tecnología política compleja*” (Pág. 8).

más de diez años. Es su experiencia, valentía y antigüedad, lo que me exige poner en evidencia su ardua y peligrosa labor, que por mucho tiempo formó parte de su vida diaria. Al día de hoy ha decidido renunciar definitivamente a sus treinta y cuatro años de edad.

La función comienza en el momento en el que Dayan decide hacer una llamada telefónica a su niñera de confianza, mujer que cuidará a sus dos hijos mientras ella trabaja. Con el tiempo encima y la noche apresurándose, toma una ducha, momento en el que debe aprovechar para depilar su cuerpo, borrando todo rastro de vello en él, no olvidemos que la lencería no puede por ningún motivo mostrarse con un cuerpo velludo. Recordemos que el vello es asociado como un signo de masculinidad o descuido personal hacia las mujeres.

Acto seguido, viste el atuendo que usará esta noche: un *bikini* de color negro que ayude a sobresaltar sus curvas, trabajadas horas antes en el gimnasio. Inmediatamente, procede a untar crema corporal sobre todo su cuerpo, luciendo una piel suave y humectada. Maquilla su rostro, definiendo cejas, enmarcando ojos, perfilando su rostro y resaltando sus labios con un labial de color rojo. Su cabello no puede quedar atrás; en un primer momento decide secarlo y con la ayuda de una plancha de cabello, lo alisa, mostrando una cabellera de color negra, larga y perfecta. Es en su hogar y no en el *club* nocturno donde comienza la transformación.

El timbre suena. Llegó la niñera. Así que es momento de comenzar a empacar lo necesario a ocupar en el trabajo: lencería, trajes de baño, vestidos, minifaldas, maquillaje y plataformas que usará a lo largo de la noche. Con sus hijos a punto de dormir, su maleta lista y el taxi en camino, decide irse a las siete y quince de la noche, pues debe pasar lista antes de la ocho, o de otra forma, le descontarán parte de su paga. Un castigo que atañe a todas las bailarinas por igual, haciendo que muchas de ellas se alistén en el *club* nocturno.

Arribando al lugar, a las siete treinta y cinco de la noche, Dayan se apresura a pagar e ir directamente al camerino y desprender aquella ropa deportiva y tenis que usó para trasladarse, dejando el *bikini* previamente puesto, desatando cordones y atando correas de zapatilla, así como rosear perfume en su cuello, hombros, pecho y brazos, incluso cabello. Posteriormente guarda y deja sus pertenencias en el camerino, saluda a la mami y corre al salón principal no más que con una pequeña cartera de mano, donde ya se observa una fila de bailarinas apuntando su nombre artístico en una libreta sujeta en la barra de bebidas alcohólicas. Lista que desencadena el orden de presentación en el tubo de cada una de las bailarinas.

Con su nombre en la lista, se dirige a la cabina del *Dj* para entregarle en un trozo de papel el nombre de las canciones que ha decidido bailar en sus dos presentaciones de la noche. Con aquellas tareas realizadas y a tres minutos de dar las ocho de la noche, se dirige a sentarse con un grupo de amigas y esperar su turno en el tubo. Mientras ingiere un yogurt bebible.

Hoy es un buen día, es sábado y es cuando más clientes habitan en el espectáculo. Así que decide *fichar* un poco, recorrer las mesas, no más que con su bikini negro, preguntando si alguien está dispuesto a invitarle una copa. Su acto resulta triunfante, haciendo que un varón le invite una copa. Haciendo que el mesero más cercano llegue a la mesa y cierre el trato entre caballeros, mientras ella se sienta junto al cliente. Luego, el mesero hace una señal al *barman* y le entrega un pequeño boleto a Dayan, quien lo guarda en su cartera mientras espera su bebida: un jugo de arándano con vodka.

Con el cortejo en su punto y la copa terminándose tras media hora de charla, el micrófono anuncia su nombre. Es momento de su presentación en el tubo. Tras un: “Ahora vengo”,

acaba de un trago su bebida, se levanta, encarga su cartera con su amiga más cercana y sube al escenario.

Con un salto a la pista, Dayan comienza a interpretar su presentación de la noche, reconociendo su canción, una melodía con ritmo apresurado. Paso a paso, se acerca al tubo con caminar pausado y sensual; tocando sus piernas, cintura, pechos y rostro, con la punta de sus dedos. Al llegar, se apresura y toma fuertemente el tubo con la mano derecha, mientras rodea el tubo una y otra vez.

El *pole dance* ha cobrado vida. Ahora se sostiene con ambas manos y realiza movimientos circulares con la cintura, posiciona el artefacto metálico entre sus piernas, baja poco a poco, hasta llegar al suelo de la plataforma, superficie que también forma parte del espectáculo. En lo inmediato, se recuesta, mostrando de la manera más franca su cuerpo. Prosigue a sentarse e hincarse frente a él, lo acaricia y roza sus pechos rápidamente. Se pone de pie y confiando no más en que en la fuerza de sus piernas y brazos lo escala y accede a la parte más alta, bajando con giros mortales.

Las piruetas ya son parte del *performance*. El cuerpo se manifiesta y los movimientos en el aire no cesan. Rápidas y peligrosas maromas hacen cuestionar si es acrobacia. ¿Acaso no es desde la mirada artística?

Los minutos pasan y la canción está por terminarse, en este momento, los giros en el aire son cada vez más veloces y difíciles. Sosteniéndose en ocasiones no más que con las piernas. Extremidades que sostienen su peso en una barra con un diámetro de tan solo 45 mm. Y así, en el momento menos esperado, termina la canción.

Cuando se piensa que la función ha terminado, el nudismo se hace presente. La presentación cambia de lógica. Con el inicio de una canción más lenta y sensual, procede a desvestirse su cuerpo, sin dejar de bailar, aunque ahora de forma calmada, pues debe sostener el ritmo y desabrochar su *bikini*; comienza con la parte superior, dejando los pechos al descubierto para ser admirados por el público. Pero el proceso de nudismo no queda ahí; de igual forma se deshace de la parte inferior del conjunto. Un acto que sin duda alguna hará subir el número de clientes que tendrá esta noche. Un ejercicio que, si bien no es obligatorio, proporcionará más servicios de bailes privados y copas, sobrepasando el sueldo base que ofrece el lugar. Semidesnuda frente al público, portando únicamente sus zapatillas y sin otra prenda más que desprender, la canción termina. El espectáculo ha llegado a su fin.

Con un mismo salto, la ilusión se consume. Baja de la plataforma, toma su *bikini* que arrojó a la silla más cercana y camina desnuda hacia los camerinos para cambiarse, ahora debe vestir otro, pues aún debe su segunda presentación.

¿Qué pasaría si viésemos el *striptease* como un fenómeno artístico?, ¿acaso no lo es desde la perspectiva de la bailarina? -Recordemos que Dayan se autoadscribe de tal forma-. ¿Qué de fácil tiene poder aguantar su propio peso, mientras se hacen piruetas y acrobacias en un tubo metálico con tacones de más de treinta centímetros de alto, portando no más que lencería, con una sonrisa y coqueteo constante durante su acto?

El *striptease* comienza en el momento en el que son llamadas por su nombre artístico, así lo describe Dayan, quien al momento de preguntar con qué nombre podría citarla en este trabajo, enunciaba retomar su nombre artístico que ella misma se ha apropiado. A continuación, se retomará la narración de López Villagrán (2015), quien describe el *striptease* como un fenómeno artístico:

Primer acto. Es el momento en que se teatraliza la pornotopía y se requiere de la construcción de una atmosfera que pretenda que el table dance es una fiesta social en un departamento de soltero colectivo. 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 ese 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 (Pág. 289-291).

López Villagrán (2015), define a la industria del *table dance* como “...un performance (...) que se traduce en una pasarela y en un instrumento fálico metalizado” (Pág. 282). Lo que me hace pensar en la carga simbólica del tubo de *pole dance*; un objeto con características visibles, en el que la bailarina debe forzosamente ocupar para llevar a cabo su ejercicio sexual, una representación erótica en la que está presente una imagen fálica que roza todo el tiempo su cuerpo desnudo, mientras hace contacto directo con el público que la observa.

En este punto, se construyen las estrategias performativas entre cada uno de los agentes que participan en el juego erótico, 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, el mesero pretende hacer el trato y, la casa llevarse un porcentaje del intercambio (López, 2015, pág. 290). Mientras las alteraciones corporales configuran modelos hegemónicos de bellezas reconocidas en los cuerpos de las bailarinas, por otro, se educa el apetito sexual de los clientes por medio del baile erótico. ¿Qué de natural tiene detenerse y potencializar específicas zonas

corporales a las que históricamente se les han adjudicado significados sexuales con un remarcado sentido de mercantilización? Esto crea una escena totalmente planificada, mecanizada y aprendida por ambos lados; un ejercicio corporal basado en la teatralización del erotismo heterosexual con fines monetarios.

Conclusión

Los planteamientos presentados anteriormente, denotan constructos corporales sumamente interesantes, y en ocasiones resistentes. Trayectorias de vida que visibilizan la reiteración constante de aprendizajes de género y de control sexual, como es el caso de las bailarinas eróticas de *table dance*. “Arreglar” la apariencia femenina significa transformar el cuerpo, tomando específicas partes de éste a las que se les han atribuido significados mercantiles. Nuestra cultura de consumo ha dotado de significado a específicas partes del cuerpo femenino, aprendidas como deseables en el marco de un sistema heteronormativo, produciendo modelos estandarizados de belleza hegemónica, que en cuanto más se aproxime a ellos, más alto es el valor de cambio en la transacción sexo-comercial, de ahí que las bailarinas eróticas trabajen desde y con sus cuerpos.

De este modo, una mujer que labora con su cuerpo tiene la obligación de recurrir a prácticas de belleza, que muchas veces salen de las instalaciones del *table dance*, y que debe acudir y pagar en otras instancias al implementar ritos de feminidad que potencialicen su “realidad femenina” apreciada en su lugar de trabajo, mismo que no se hace responsable de los altos costos en dichas prácticas corporales, aunque sí las demande. Sin embargo, no hay que perder

de vista que todos aquellos ejercicios que tienen como propósito modificar el cuerpo a imagen de la belleza hegemónica contemporánea, guardan en sí mismos códigos y normativas de género que subyacen en la operatividad y funcionamiento de la sociedad, ayudando a moldear y reproducir sujetos con comportamientos determinados para hacer de ellos personajes reconocibles y coherentes en su vida diaria y en su actividad laboral.

Día a día, las bailarinas con las que se tuvo contacto en esta investigación siguen y reiteran específicas prácticas de belleza, con la finalidad de presentar un cuerpo reconocido, buscado y remunerado en el *table dance*. Aquí es importante mencionar que, si bien parecieran ininterrumpidas, existen momentos en el que el quehacer femenino puede conceder un respiro y pausar, por un instante, el culto a la belleza. Pongamos por caso cuando una de ellas confiesa asistir a la escuela de sus hijos con ropa de dormir, sin maquillaje y con el cabello recogido. Un momento de descanso que podría cuestionarse, al llevarlo a cabo en lo privado y oculto de su vida personal, bajo otras intenciones y, lo más importante, sin una aparente demanda por mostrar su cuerpo con fines sexo-comerciales. Exponiendo lo que no se ve en el *table dance*, la posibilidad de habitar otros roles en su cotidianidad, como el ser madre.

A pesar de esto, se encontró en todos los casos, rutinas de belleza similares, procesos de disciplinamiento corporal que causan un efecto interesante, la esencialización del cuerpo femenino afianzado en la idea de “naturaleza femenina” un dato revelador hallado en las narrativas de estas mujeres. De ahí, que el concepto de belleza y feminidad se afiance en un ejercicio repetitivo, frágil al hacerlo de manera constante, y con meta utópica. Esto es una respuesta a la existencia de diferentes aparatos de modificación corporal que existen en la actualidad, desde cremas antienvjecimiento hasta la cirugía plástica.

Por esta razón, es necesario preguntarnos: ¿hasta qué punto pueden llegar estas prácticas de belleza?, ¿cuáles son los límites de la carne dentro del comercio sexual?, ¿cuánto tiempo puede trabajar un cuerpo feminizado y sexualizado con la ayuda de estos ejercicios de configuración de género? Y, por último, ¿es posible subvertir la normativa de feminidad como estrategia laboral en estos centros de entretenimiento neoliberal con perspectiva pornográfica del comercio emocional? Estas son problemáticas que se pretenden abordar en el siguiente capítulo.

Capítulo III

Resistencia en mi arte.

Estrategias laborales de mujeres bailarinas de un *table dance* en la Ciudad de Puebla.

¿Qué significaría “citar” la ley para producirla de un modo diferente, “citar” la ley para poder reiterar y cooptar su poder, para poner en evidencia la matriz heterosexual y desplazar el efecto de su necesidad? JUDITH BUTLER, *Cuerpos que importan: sobre los límites discursivos del “sexo”*.

El siguiente y último capítulo de esta investigación tiene la tarea de problematizar la construcción de belleza, propuesta en el capítulo anterior, y su operatividad dentro de la industria sexual, en específico, en un *table dance* en la Ciudad de Puebla. El texto será dividido en cinco tópicos: En el primero, comenzaré reflexionando acerca de, ¿por qué las bailarinas eróticas no son reconocidas y respetadas, cuando siguen arduas prácticas de belleza que las hacen representantes de un género constituido por la sociedad?, ¿qué impacto tiene la moral y su carga ideológica en estas mujeres?

Interrogantes que despiertan duda en torno a la construcción de la feminidad y sus efectos dentro del *table dance*. Lo que me llevará a explorar el otro lado de la belleza. Caótico y desventajoso, al tener que competir entre compañeras por el mayor número de servicios sexuales vendidos a lo largo de la noche.

Por otra parte, trataré de indagar sobre su introducción al mundo oculto de la sexualidad remunerada con el subtema: ¿Opción o decisión? En este punto relataré breves recorridos de la vida de estas mujeres y su llegada al *table dance*. Mientras cuestiono la idea de libertad en el trabajo sexual y sus circunstancias de introducción al medio.

Por consiguiente, registraré las estrategias laborales que pude identificar en trabajo de campo y que día con día implementan las bailarinas eróticas en su quehacer laboral que, aunque parezcan minúsculas, son capaces de hacer la diferencia al momento de afrontar sus problemas rutinarios. Por último, reflexionaré sobre su temporalidad en el *table dance* y durabilidad de belleza que encarnan las bailarinas. ¿Acaso tiene fecha de caducidad ser bailarina erótica? Y de ser así, ¿se podrá discutir sobre el futuro?

3.1 Feminidad en el *table dance*

¿Parecer mujer, me convierte en una? Después de todo, ¿qué es la feminidad? *Hacer género* en términos Butlerianos, es más que nunca, representar el cuerpo por medio del lenguaje, mismo que está totalmente direccionado a los valores culturales del contexto en el que se está inserto. El proceso de la configuración de género, en parte, es efectuado por las prácticas de belleza -particularmente en este trabajo- que asisten las bailarinas eróticas de *table dance*. Aprender a ser mujer no deviene de un disciplinamiento corporal reciente, conlleva un largo periodo de tiempo. La performatividad de género (Butler, 2002), es un proceso que va más allá de lo físico, es un ejercicio discursivo y reiterativo con normas muy precisas que indican cómo desempeñar un género válido en la sociedad.

A lo largo de ésta investigación se detectó que las prácticas de belleza son un requisito en el trabajo de las bailarinas. Todas y cada una, tienen el propósito de resaltar o minimizar específicas partes de su cuerpo. Trabajar desde él, requiere encarnar múltiples exigencias en torno a la belleza física, difícil de explotar y contener, resultado de intervenciones corporales cada vez más radicales, haciendo de la cirugía plástica un recurso para las bailarinas eróticas. Preciado (2009) define a la cirugía de la siguiente forma: "... técnica de la sexualidad posmoyenista es un proceso de construcción tectónica por el cual órganos, tejidos, fluidos y moléculas se transforman en materias primas con las que se fabrica una nueva apariencia de naturaleza" (Pág. 7).

Cada día, se incrementa el número de productos en la industria de la belleza, cada vez más afines, repetitivos y con los mismos resultados esperados, además de accesibles para todos los mercados, que más allá de evidenciar las diferencias de la diversidad cultural femenina, se empeña en reivindicar el modelo aceptado, recurriendo al orden heteronormativo imperante, sujeta en la naturalización de la diferencia sexual. Esto se puede notar en el universo del *table dance*, tomando en consideración que son justamente los clientes (prioritariamente varones), quienes deciden qué consumir y cómo. Esto es claro en la vestimenta de las bailarinas, calzado, maquillaje e incluso en su comportamiento.

La belleza es un modelo cambiario, como el patrón en oro. Como cualquier economía, está determinada por la política, y en la era moderna occidental es el último y el mejor de los sistemas de creencias que mantiene intacta la dominación masculina. Al asignar valor a las mujeres en una jerarquía vertical de acuerdo a una norma física impuesta culturalmente,

se expresan relaciones de poder en las cuales las mujeres deben competir por los recursos que los hombres se han apropiado (Wolf, 1990, Pág. 217).

Considero que la híper-feminización y sexualización, muchas veces dadas por hecho en los cuerpos de las bailarinas eróticas, son construcciones sociales importantes de cuestionar. Ideales elaborados en medida política por regímenes discursivos disciplinarios, que guardan un sinfín de problemáticas sociales que deben ser analizadas a detalle bajo una perspectiva de género. Despertándome dudas en torno a: ¿qué dicen nuestras fantasías de nosotros?, ¿qué es lo que estamos consumiendo y, por qué?, ¿acaso el deseo es de igual forma disciplinado?, ¿son las bailarinas eróticas una fuente de deseo conceptualizado de las exigencias sexuales actuales? Y de ser así, ¿acaso es un ejercicio de imposición y reivindicación del modelo heteronormativo?, ¿son sus cuerpos, la representación del deseo heterosexual vigente?

Por esta razón, creo necesario reflexionar sobre las corporalidades que nutren este espacio, semejantes a otros empleos dentro del mercado sexual, como: revistas de *playboy*, pornografía, desfiles de lencería, entre otros. Preciado (2010) menciona lo siguiente:

"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" (pág. 175).

Lo que comenzó como una revista, hoy logra ser un fenómeno mediático del deseo esperado a consumir desde una visión heterosexual; un placer delineado en lo aceptado y normativo en una sociedad llena de cánones sexuales regulados. Atreviéndome a decir, que es un deseo aceptado y formulado de tal forma que es imposible no encontrarlo en todos estos aparatos sexuales comerciales, con el fin de mostrar lo aceptado al momento de hablar de sexo, con actores sociales sumamente estilizados y con actuaciones eróticas preconcebidas.

Posibles causas por las que las bailarinas eróticas deban emplear específicas prácticas de belleza que las hagan acreedoras de cuerpos apreciados y objetivados como deseables por sus clientes y revelado en su salario. Mostrándose y actuando bajo el papel de una mujer erótica, hermosa y coqueta a lo largo de la noche, sin tomar en cuenta si ésta está cansada, hambrienta y sin ánimos de sostener una sonrisa parcialmente maquillada y, en ocasiones – sino es que siempre- forzada al atender diferentes personajes con intenciones ocultas.

Dayan (2018) dice haber experimentado situaciones incómodas en su trabajo; algunos clientes sobrepasan los límites, tocándola en algunas partes de su cuerpo sin su autorización, querer besarla sin su consentimiento e incluso ocasionarle pequeñas lesiones en su cuerpo al sostenerla o tomarla con fuerza desmesurada. A lo que ella debe responder y solucionar el problema rápido y sin amonestar al cliente que la agrede. Una de las formas que ha adoptado es: terminándose de un trago el líquido restante de su copa pagada, levantándose del lugar y no ofrecer ni aceptar más servicios de determinada persona o mesa.

Riesgos que en muchas ocasiones pasan desapercibidos o simplemente sin interés por parte de los clientes, como de los compañeros de trabajo, quienes más allá de preocuparse o sentir empatía por la bailarina, con quien se tiene una relación laboral, lo que interesa es el

eficaz intercambio comercial por aquella mujer de pronunciadas curvas. Mujeres que parecieran no tener vida más allá del *table dance*, cuando muchas de ellas son madres solteras, estudiantes, migrantes y menores de edad. Realidades que parecieran borrarse al momento de entrar y hacer *table dance*, puesto que estas ideas no cumplen con los ideales de la fantasía que se pretende lograr.

La feminidad, vista como ficción, pareciera desdibujar realidades y problemáticas latentes dentro del mundo del trabajo sexual. Es relevante cómo, por un lado, se decide pagar fuertes sumas de dinero por compartir tiempo con las bailarinas eróticas, al invitarles una copa, verlas bailar (en el tubo de *pole dance* o en un servicio privado). Apreciándolas como mujeres hermosas y de cuerpos deseables, catalogadas muchas veces cómo: “imposibles”, *barbie*’s humanas, conejitas de *playboy*, modelos, quienes están fuera de alcance, sino es a un costo elevado. Mientras que por otro lado, se les agrade por trabajar desde su sexualidad, se les cosifica y reduce a mujeres con etiqueta de compra-venta, además de negarles derechos laborales y humanos.

Me cuestiono, al mismo tiempo, ¿por qué las bailarinas eróticas no son reconocidas y respetadas, cuando siguen en pie arduas prácticas de belleza femeninas que las hacen legibles y coherentes de un género en la sociedad? Deseadas dentro del *table dance*, pero repudiadas fuera de él. Butler (2009), enuncia que la:

La performatividad es un proceso que implica la configuración de nuestra actuación en maneras que no siempre comprendemos del todo, y actuando en formas políticamente

consecuentes. La performatividad tiene completamente que ver con “quién” puede ser producido como un sujeto reconocible, un sujeto que está viviendo, cuya vida vale la pena proteger y cuya vida, cuando se pierde, vale la pena añorar. La vida precaria caracteriza a aquellas vidas que no están cualificadas como reconocibles, legibles o dignas de despertar sentimiento. Y de esta forma la precariedad es la rúbrica que une a las mujeres, los queers, los transexuales, los pobres y las personas sin estado (Pág. 335).

Vidas que pasan desapercibidas o perseguidas por atentar contra el orden moral –que discrimina y deshumaniza-, en una sociedad con nuevos *table dance’s* cada año, con ganancias millonarias sin impuestos, pero con condiciones laborales precarias hacia sus empleadas. Universo que está atravesado por problemáticas sociales alarmantes, hacia y entre las bailarinas, descritas en el siguiente apartado.

3.2 El otro lado de la belleza

Compartir el escenario no es tarea fácil, la belleza desencadena otras problemáticas entre las bailarinas, sumadas a las condiciones laborales en las que se encuentran. Arango (2011) señala a la belleza como: “categoría normativa, la belleza femenina genera diferencias, privilegios y exclusiones entre mujeres y feminidades, ligadas a desigualdades” (pág. 144).

Cita que tiene sentido el siguiente testimonio de Dayan:

“Pues generalmente hay muchos grupos, pleitos, envidias. Es muy pesado trabajar con chicas. Pues nunca falta quién te tenga

como coraje por “x” o “y” razón. A mí me llegaron a abrir la maleta de mi ropa, me metían ropa de ellas, insinuando que yo robaba o me querían agarrar a golpes, cositas así.

También tiene que ver con la nacionalidad, pero no todas las extranjeras son iguales. Hay muchas chicas que por ser extranjeras se creen más y, hay otras que no. Yo he convivido con otras extranjeras y me tratan como una más de ellas.

En un ambiente como en el que me muevo no puedes tener amigas, es muy difícil, pues en ocasiones te pueden robar hasta el cliente” (2018).

Es necesario no perder de vista los efectos que puede desatar la belleza en el trabajo sexual. La competitividad dentro del *table dance* es una realidad que atraviesan todas las bailarinas. El *table dance* efectúa la rivalidad femenina, puesto que deben competir entre ellas por clientes potenciales; aquellos que pueden pagar fuertes cantidades de dinero en una noche. La preocupación por sacar más copas y “privados” provoca que existan riñas, peleas, diferencias y exclusiones entre las bailarinas. Como lo menciona Dayan “-En un ambiente como en el que me muevo no puedes tener amigas, es muy difícil, pues en ocasiones te pueden robar hasta el cliente”.

En su testimonio, confiesa haber experimentado violencia física por parte de sus compañeras de trabajo, quienes han llegado a colocar objetos ajenos en sus pertenencias con el fin de señalarla con las autoridades del lugar y posteriormente lograr su despido, o bien, haber sido golpeada varias veces por otras bailarinas. Otro fenómeno que trae a colación es la migración, que muchas veces determina la jerarquía social entre las bailarinas. Los grupos entre las

bailarinas son sumamente visibles, es casual arribar al lugar y ver grupos diseccionados entre ellas, determinados por la edad, nacionalidad, antigüedad en el lugar y, con más cirugías estéticas y plásticas.

Aunque el *table dance* se encargue de rotar dos veces la participación de todas y cada una de las bailarinas en el tubo de *pole dance* con un tiempo aproximado de siete minutos para evitar preferencias y exclusiones, las autoridades y dueños del lugar no se hacen responsables de las riñas y problemas entre las bailarinas, preocupación que compete a las responsabilidades del personaje de la “mami”, donde su cargo principal es solucionar los conflictos de y entre las bailarinas.

Como anécdota personal, me gustaría compartir una charla llevada a cabo en trabajo de campo con Estrella; una bailarina que, si bien no se tuvo la oportunidad de entrevistarla fuera del *club* nocturno, sí un acercamiento mientras se encontraba laborando y que refleja aquella competitividad entre mujeres, que sobrepasa la relación con sus compañeras hacia clientas mujeres.

Al momento de preguntarle: ¿por qué las bailarinas no se acercan a las clientas, a no ser que estén rodeadas por más de un varón? -Tomando en cuenta que, por un largo tiempo de trabajo de campo, sobrepasando meses, ninguna bailarina se me acercó mientras me encontraba en el *table dance*, mientras hacía observación participante-. Estrella respondió que, en algunas ocasiones, sus compañeras han tenido serios problemas con mujeres que asisten al *club* nocturno, pues en varias ocasiones las mismas clientas han llegado a golpear a las bailarinas por ofrecer servicios a los varones que las acompañan. Estrella explica que su trabajo parte de ser coqueta con los clientes y lograr una transacción exitosa, que más allá de robar el novio, su intención es aumentar sus ganancias del día y eso incluye muchas veces sentarse

en las piernas del cliente, con el fin de incentivarlo y poder sacar la mayor cantidad de copas en una noche.

Estrella dice haber sido testigo de cómo parejas heterosexuales (hombre-mujer) asisten al *table dance* por curiosidad, pero al momento de acercarse una bailarina y ofrecer un servicio, las clientas “-se ponen celosas y violentas” (2018) y proceden a golpear a sus compañeras. A lo que ella está en total desacuerdo, tomando en cuenta el alto de las zapatillas que deben portar, estando parcialmente desnudas y con fuertes cantidades de alcohol en su cuerpo. Condiciones que gradualmente imposibilitan defenderse contra una agresión física.

Acto que desata severos problemas para la bailarina; primero, es brutalmente golpeada por ejercer su trabajo; segundo, no puede seguir laborando lo que queda de la noche por su comportamiento, a no ser que sea despedida definitivamente; tercero, las marcas y dolencias en su cuerpo imposibilitan trabajar días siguientes; cuarto, las bailarinas no poseen seguro médico, así que debe salir de su salario la atención médica. Como medida preventiva, Estrella y sus demás compañeras han decidido no acercarse a clientes con características similares.

La vigilancia es otro aspecto importante al momento de entablar los problemas entre las bailarinas. El capitán de meseros, meseros, bartender, “mami”, *dj*, y dueño del establecimiento, más allá de sus cargos específicos, tienen una tarea en común: vigilar a las bailarinas y a los clientes. Aunque el lugar se reconozca como un espacio de entretenimiento nocturno, en el que se pensaría que los excesos y libertinaje son fuente clave, detrás del telón todo el espectáculo está fríamente calculado.

El simple servicio de invitarle una copa a una bailarina erótica conlleva todo un ejercicio mediado; la bailarina no debe durar más de treinta minutos bebiendo la misma copa con el

cliente, y él no puede durar más de una hora con una sola copa en su mesa. Por ninguna razón la bailarina puede beber de la bebida alcohólica de su cliente, éste debe pedir forzosamente copas específicas para ella.

El servicio de “privado” es custodiado y dirigido por un mesero, que está al cargo de la reproducción de la música (una canción que no debe durar más allá de 5 minutos), mientras observa el servicio a través de un orificio en la pared, por algún problema que emerja. Las bailarinas tienen prohibido hacer uso de su celular mientras trabajan, pues se piensa que el dispositivo es una fuente de distracción al momento de trabajar.

Pero la vigilancia no solo la desempeñan los otros compañeros de trabajo, sino las mismas bailarinas quienes asumen el rol de centinelas entre ellas. Muchas veces acusando y perjudicando a sus compañeras con intenciones evidentes y que muchas veces ocasiona que los dueños del establecimiento “castiguen” a la bailarina; desde descontar parte de su salario hasta el despido inmediato e injustificado.

Problema realmente alarmante. Al ser despedida de manera abrupta e inmediata, la bailarina se ve obligada a buscar otras vías de empleo en las que pueda sostenerse económicamente, pues a diferencia de otros trabajos, no se tiene el derecho de indemnización por despido injustificado. Ocasionando que siga dentro de la industria sexual, cambiando de *table dance* o de trabajo sexual. Cuestión que abre un sinnúmero de preguntas en torno a la introducción del mundo sexual remunerado. ¿Cómo llegan estas mujeres a la industria sexual, en específico, al *table dance*?, ¿Existe libertad al momento de decidir ser bailarina erótica?, ¿Es casualidad o causalidad?, ¿Sus vidas comprenderán circunstancias similares entre ellas?, ¿Se puede hablar de libertad en el trabajo sexual?

3.3 ¿Opción o decisión?

En este punto me gustaría comenzar con un testimonio escrito vía *Facebook* por la misma Dayan, el día 11 de diciembre de 2019. Se abstendrá de citar el enlace correspondiente a su página social por respeto y seguridad, tomando en consideración que actualmente las redes sociales contienen datos personales: fotografías, locaciones y nombres.

El seguimiento por redes sociales fue una herramienta etnográfica que se usó en ésta investigación, cabe mencionar que a las bailarinas se les preguntó y ellas mismas accedieron, al menos dos de ellas. Esta estrategia fue fundamental en la comunicación, facilitando tiempos y espacios para estar en contacto, hasta el día de hoy, que ha trascendido la relación y hemos podido afianzar una amistad.

Sin más preámbulos, la evidencia rescatada desde la página social de Dayan. Breve escrito sobre el recorrido de su vida, con algunos de los sucesos más duros por los que ha atravesado³⁸:

'Mi verdad'

A la edad de 12 años me diagnosticaron 3er grado de Anemia, nunca me la trate y a los 14 años mi madre fallece y mi Anemia avanzaba aun mas, a los 18 años mi Anemia ya no era eso ahora era una enfermedad que estaba matandome en silencio baje de peso en tan solo 3 meses de 51kg llegue a pesar 30 y tantos mi ropa ya no me quedaba recuerdo ponerme ropa

³⁸ Es necesario mencionar que la narrativa es textual; fue copiada y pegada tal cual se encontró en la red social mencionada, sin ningún cambio o alteración en el escrito. Debido a que se busca respetar la palabra de quien escribe, por esta razón, es posible que aparezcan algunas faltas ortográficas en el fragmento.

de mi sobrina de 4añitos,mi cabello se me caia,mi cuerpo era un esqueleto caminante mi color de piel cambio no podia caminar por mi misma,tenia que bañarme con agua hirviendo ya que mi cuerpo no toleraba lo frio,mi hermano contrato a una señora para que me hiciera de comer,la gnt sin saber juzgaba y habla incluso familiares llegaron a decir que tenia sida que por eso mi perdida de peso y mi acabado fisico,mi estomago era tan pequeño que no habia espacio para una cucharada de comida asi tomara agua era lo mismo que mi cuerpo expulsaba,recuerdo antes de todo lo mencionado que llegue a casa toda drogada mi hermano me mira y me pregunta que que es lo que quiero y recuerdo haberle dicho quiero que me lleves con un Doctor porque me estoy muriendo.

Y asi fue al llevarme el medico le dijo a mi hermano que la enfermedad estaba muy abanzada Anorexia y bulimia muchas chicas no lo admiten pero la mayoria muere a causa del querer un cuerpo perfecto medidas Exactas incluso en el modelaje es mejor dejar de comer,en mi caso sufrí de bulling a los 10,11 por una tia en particular que por la celulitis de mi pansa que porque no tenia nalgas que si no tenia noviesito era machorra,etc pero lo que Ella decia nunca me afecto tanto Como el perder a mi madre yo estaba muriendo pero no porque quisera,yo moria de deprecion por perder a la unica persona que vivio por nosotros por sus hijos,mi hermano sufría el echo de perder a su madre y ahora sufriria de nuevo otra perdida,la de su hermana menor .

Desde que amanecia asta que anochesia tratamiendos,medicamentos,transfuciones de sangre,chequeos de alimentacion y asi paso el tiempo la gente hablo misa y aun

con toda y la carga mi hermano nunca me dejo sola le debo tanto y aunque casi no hablamos casi no nos vemos o mas bien nunca,lo amo porque gracias a el tuve otra oportunidad,termine mis estudios Como mi madre siempre hubiera querido aunque no me he casado soy madre soltera de Jonathan de 6años y Brigitte de 5años,si Dios me dio dos muy Buenas razones para no cometer estupideses.

Valoren la Vida porque cuando estas en la cuerda floja pides y suplicas otra oportunidad de vivir y cambiar lo malo por lo bueno yo no pedi otra oportunidad Dios mi madre y mi hermano me la dieron era mi destino vivir de nuevo.

La gente habla y mucho y realmente no me importa publicarlo si lo hice es porque no soy perfecta puedo decaer en cualquier momento pero no lo hago he comido asta 8 tacos,Como asta que mi pansa se inflame no me limito porque solo mi hermano y yo sabemos lo que vivimos lo que es esa enfermedad cuando me deprimio no dejo de comer y mucho menos cuando me enojo pero si recurri a el ejercicio patinar,correr,jugar fut y ir al gym. Ahora perfeccion!

Condiciones médicas relacionadas con la alimentación, la repentina muerte de su madre a temprana edad y duelo de pérdida, discriminación por su estado médico, tanto de amigos como familiares cercanos: “Llegaron a decir que tenía sida que por mi pérdida de peso y mi acabado físico”, ideas erróneas y sumamente estigmatizadas en torno al VIH³⁹.

Dayan escribe: “muchas chicas no lo admiten, pero la mayoría muere a causa de querer un cuerpo perfecto a medidas exactas”, preguntándome: ¿lo anterior puede estar relacionado

³⁹ Virus de Inmunodeficiencia Humana.

con la estética corporal?, ¿se podría hablar de enfermedades relacionadas con la alimentación en el proceso de transformación corporal, en específico, con el ideal de belleza hegemónica?, ¿los cuerpos flacos están dentro de ésta idealización?, ¿en qué momento, aquel cuerpo delgado pasa de ser un cuerpo afamado a un cuerpo demacrado, enfermo y finalmente estigmatizado bajo una infección de transmisión sexual?

Seguido de: “tratamientos, medicamentos, transfusiones de sangre, chequeos de alimentación”. Finalmente, es su hermano, el personaje que resalta en el testimonio, el que socorre a su ayuda y accede acompañarla en su proceso médico y estudiantil. Hoy en día, es madre soltera, consultora de belleza, deportista y bailarina erótica. Dice no limitarse en cuestión de comida, haber recurrido al ejercicio físico y que sus hijos son su motor de vida. Hay que resaltar que en ningún momento aparece su actividad laboral en el relato, su rol de bailarina erótica por las noches desde la edad de 21 años queda suprimido. Una posible respuesta es el estigma y discriminación que rodea el oficio.

El tiempo compartido con Dayan, me hizo ver que su introducción al *table dance*, más allá de verse como casualidad, resulto ser un episodio que poco a poco se volvió parte de su vida diaria. A continuación, describiré un breve recorrido sobre su llegada al *table dance*.

Ella comparte -visto en testimonios anteriores-, que su vida laboral comenzó como mesera en restaurantes en su natal ciudad, donde afirma no haber recibido salarios que solventaran sus gastos, fenómeno que cambió considerablemente al momento de llegar al *table dance* por parte de unas amigas bailarinas, mismas que la conectaron con lo que viene siendo un “representante”⁴⁰, quien no duró mucho en admitirla y asignarle un lugar dentro de la

⁴⁰ Reconocido coloquialmente como “padrote”.

industria. Al poco tiempo, ella tuvo que migrar interrumpidamente alrededor de la República Mexicana por órdenes de su “representante” -no hay que olvidar que las bailarinas eróticas se encuentran en constante flujo migratorio, nacional e internacional, tanto, que en ocasiones suelen durar no más de dos semanas en el mismo centro nocturno-.

El constante movimiento y poca estabilidad geográfica, incentivó a Dayan a renunciar con su “patrocinador”, quien afortunadamente accedió a alejarse sin represarías. En ese momento Dayan se encontraba bailando en un *table dance* de la Ciudad de Puebla, ciudad que había llamado su atención por el clima y abastecimiento de *table dance*’s, decidiendo asentarse. Al poco tiempo de su llegada, ésta comenzó a tener una relación amorosa con el dueño del *table dance* en el que trabajaba. Dice haber tenido problemas con las demás bailarinas por el favoritismo que le proporcionaba su relación, pero por otro lado, sentir protección por parte de su novio.

Es interesante cómo Dayan decide alejarse de su “representante”, siendo ahora ella quien cierre los tratos, pero al poco tiempo comenzar una relación amorosa con el dueño del lugar en el que trabajaba, ¿acaso no le era permitido, por parte de su “representante” tener una relación sentimental?, ¿eran órdenes del “representante”?, ¿por qué decide relacionarse sentimentalmente con el dueño del *table dance*?, ¿son comparables las categorías jerárquicas entre un representante y el dueño del establecimiento?-

Pasado el tiempo, aquella relación amorosa desató el nacimiento de sus hijos y el rol de madre. En consecuencia, Dayan deja de laborar en dicho *club* nocturno y accede a vivir con su novio en unión libre. Poco tiempo después, deciden separarse y Dayan queda a cargo de la custodia de sus hijos. Actualmente, su expareja la apoya económicamente.

Lo que me hace pensar: ¿acaso estas circunstancias obligaron a Dayan a quedarse en el universo del *table dance*? Ella afirma que desde el principio fue libre su decisión, pero, ¿hasta qué punto?, ¿qué tan libre es su decisión, tomando en cuenta la participación de otros agentes en su historia? Por consiguiente, creo que es necesario describir rápidamente la situación de Ela y Yule.

Ela y Yule son hermanas venezolanas, quienes no mucho arribaron a México y se independizaron de su “representante”, siendo ellas quienes ahora cierran sus contrataciones. Afortunadamente su “exrepresentante” no tuvo represalias contra ellas. Dicen haberse enamorado del país, su comida y su gente, en específico, lo que les ofrece Puebla; por estas razones han decidido quedarse en México.

En este punto, me gustaría hacer énfasis en la crisis socio-política y económica por la que actualmente está atravesando Venezuela, no planeo explármeme en temas constitucionales, pero sí, superficialmente, en la indiscutible situación económica. El ejemplo más cercano es comparar las monedas, para darnos una idea: 1 peso mexicano es igual a 3,954.36 bolívares venezolanos, ¿mucho, no? No olvidemos que el dólar se ha valorado como la moneda mundial, haciéndose indispensable en transferencias e intercambios comerciales, lo que explica su alta apreciación en Venezuela que de igual forma utiliza el dólar como moneda – esto se puede notar en el testimonio de Yule al momento de pagar su cirugía de aumento de senos-, sin embargo, 1 dólar equivale a 73, 294.00 bolívares. Fue a partir del 1ro de Octubre de 2019, que el salario mínimo subió en Venezuela, hoy es de: 3000,000.00 bolívares,

aproximadamente 16 dólares al mes; divididos en 150,000.00 bolívares en efectivo y los otros 150,000.00 bolívares restantes en bonos alimenticios⁴¹.

Son aproximadamente 8.00 dólares, o bien, 152.00 pesos mexicanos, los determinados a gastar en la canasta básica alimenticia familiar por mes. Atreviéndome a preguntar, ¿qué te alcanza con esa cifra para resguardar la alimentación de toda una familia? Cuando: 1 kilogramo de carne, por poner solo algunos ejemplos, cuesta unos US\$ 3,9. 1 pollo entero US\$ 1,9. 1 cartón de huevos de 30 unidades US\$ 3,6. 1 kg. De cacao en polvo US\$ 7,6. 1 kg. De leche en polvo US\$ 5,8. 1 kg. De café US\$ 5,8. 1 kg. De atún fresco US\$ 5,1. 1 kg. De arroz US\$ 2,1. 1 kg. De pasta US\$ 1,9.

Productos asociados a la canasta básica venezolana, ni qué decir con algunos productos de higiene personal, como: US\$ 2,8 el papel higiénico de cuatro rollos, US\$ 6,1 un tubo de pasta dental, US\$ 2,3 un antigripal, US\$ 2 un paquete de toallas femeninas y US\$ 1,2 un jabón de baño. Esto, tomando en cuenta que los supermercados se encuentren abastecidos. Desencadenando hambruna y desabasto de medicamentos, así como otros servicios de primera necesidad. Ocasionando que miles de personas se vean en la necesidad de pedir asilo político o migrar a países colindantes a Venezuela.

Situación que no se escapa en las charlas con Ela y Yule, quienes decidieron huir de su país y buscar empleo para sobrevivir ellas y su familia. En la actualidad, mandan un fuerte porcentaje de su salario a sus familiares en Venezuela. Familiares que incluyen el hijo

⁴¹ Datos recuperados de una publicación vía web de la cadena televisiva CNN. CNN (2019) Aumento de salario en Venezuela: ¿para qué alcanza un salario mínimo en este país? Cable New Network. Turner Broadcasting System, Inc. All rights reserved. Consultado el día 15 de Febrero de 2020. Disponible en: https://cnnespanol.cnn.com/2019/10/15/aumento-de-salario-en-venezuela-para-que-alcanza-un-salario-minimo-en-este-pais/?fbclid=IwAR3eU5Be1DmaGCIJfv_4ZHosn1ByFe9FvaV3nak_8HbxVkvvr_FSePK3hrUU

pequeño de Yule, de quien se separó y ahora solo puede verlo a través de aplicaciones de comunicación *online*.

Viajar y cuidar un bebé está fuera de sus probabilidades, más en su trabajo, en el que está prohibido llegar y estar al cuidado de menores de edad, sobre todo bebés, pues el ser madre no está incluido en la ecuación de bailarina erótica. Parece entonces que el proceso de ser madre está peleado con ser bailarina erótica, que no se puede ser bailarina erótica y al mismo tiempo enunciar abiertamente su rol como madre soltera, que aquel cuerpo deseado se vuelve indeseable al haber pasado por otros procesos corporales, como el embarazo; y que los senos que han amamantado y los abdómenes con cicatrices ligadas a una cesárea, son “imperfecciones” que puede tener una mujer asimilada como hermosa y erótica dentro del *table dance*.

Finalmente, es preciso resaltar en las condiciones laborales que atraviesan estas mujeres, desde: trabajar en la ilegalidad, sin el reconocimiento de un trabajo que sobrepasa las ocho horas laborales, sin un contrato confiable y legal que posibilite derechos y prestaciones básicas, controladas muchas veces por un “patrocinador”; personaje que está al mando y muchas veces acepta las prácticas que debe mercantilizar la bailarina, estar en constante movimiento migratorio que las imposibilita asentarse geográficamente, situadas en un lugar que las vigila y castiga de manera inmediata, vistas como mujeres-objeto que “venden su cuerpo”, señaladas en una sociedad hipócrita que las enaltece de noche y las castiga de día.

Sin mencionar otras irregularidades y problemáticas, necesarias de discutir. Que más allá de brindar respuestas incentiva más preguntas, entre ellas: ¿por qué la industria del *table dance* al contrario de disminuir va en aumento?, ¿por qué ha aumentado el número de bailarinas eróticas en el país?, ¿por qué las bailarinas eróticas son cada vez más jóvenes?, ¿por qué las

prácticas de belleza son cada vez más radicales?, ¿se podría hablar de resistencia en el *table dance*?, ¿existen estrategias laborales que posibiliten mejoras en sus condiciones laborales?

3.4 Resistencia en mi belleza

Aunque nuestro quehacer corporal llegue a tornarse aburrido por lo monótono que este pueda llegar a ser, somos nosotros, los encargados de añadir una capa traslúcida de significado a nuestras prácticas, para que cada una tenga sentido en nosotras mismas, sino, ¿de qué serviría hacerlo? Hoy, las prácticas sociales asociadas a la belleza, dicen algo, más allá de reivindicar un género binario, se encuentran en luchas sociales y *performance*'s artísticos, siempre en movimiento y causando cambios.

Creo firmemente que las normas no son solo para seguirse, sino también, para refutar aquello que damos por hecho, y que por décadas se ha normalizado y naturalizado, ¿acaso no podemos cuestionar aquellas leyes “naturales”? Porque de no ser así, qué de críticos seríamos con nosotros mismos. Cuestionar las normas, posibilita abrir aquellas categorías de las que somos parte y reconocernos en cuestión a los mandatos históricos que se nos imponen. Con el fin de conocer y resignificar nuestra participación en el contexto social del que somos parte.

No hay que dejar de lado que toda norma guarda incertidumbre en sí misma, al perder de vista su recorrido histórico y propósito para lo que está determinada a desempeñar. A veces, las reglas funcionan de ambas formas a la vez, en ocasiones funcionan de una forma para un grupo determinado y otra hacia otro. Al final del día, todos los participantes de un fenómeno social, como es el caso del *table dance*, se encuentran interconectados los unos a los otros

por relaciones que sobrepasan los límites demográficos del *table dance*, resultado de las peculiares formas de trabajo.

Anteriormente se han mencionado solo algunas de las condiciones laborales en las que están insertas: Dayan, Ela y Yule que, aunque parezcan inamovibles, no es así. Existe movilidad, que da pauta a una posibilidad de agencia de éstas, por medio de estrategias implementadas en su labor nocturno, márgenes de acción que, aunque parezcan mínimas, tienen la fuerza de sobrellevar problemas rutinarios que, sin duda, hacen la diferencia. Me atrevo a pensar, ¿qué pasaría si las bailarinas eróticas solieran jugar con las mismas normativas de género y sexuales a las que son sometidas? Porque... “si siempre soy constituido por normas que no están hechas por mí, entonces tengo que comprender las maneras en que dicha constitución tiene lugar” (Butler, 2006, pág. 32). No olvidemos que la resistencia vive cuando accionamos nuestra propia existencia.

A continuación, se hablará de algunas estrategias laborales identificadas en labor de campo, implementadas por las mismas bailarinas eróticas para afrontar las condiciones laborales que prevalecen en el *table dance*:

a) “*Me castigan descontándome dinero*”

Aunque no lo parezca, el horario suele ser más abierto de lo que parece. Es verdad que se les descuenta parte de su salario por llegar tarde o faltar, pero eso no impide que las bailarinas eróticas elijan qué días trabajar. El pago diario en efectivo abre esa posibilidad. Dayan y Ela deciden laborar “los días fuertes” (jueves, viernes y sábado), días en los que el lugar tiene

mayor audiencia –en trabajo de campo se pudo observar una baja considerable de clientes los primeros días de la semana-. Por otro lado, las bailarinas tienen la opción de retirarse del establecimiento una vez finalizadas sus dos presentaciones en el tubo, recuperando el sueldo base y lo ganado hasta entonces por medio del fichaje y servicios de “privado”.

Como lo describe Agustín (2012): ofrece flexibilidad: se puede trabajar tiempo completo, tiempo parcial u ocasionalmente, que lo hace conveniente para muchas madres. Puede ser un segundo trabajo (s/n). Muy acorde con lo que dice Dayan:

Yo soy madre soltera, así que cuando debo trabajar tengo que buscar a una niñera que se haga cargo de mis hijos. Ella checa que todo esté bien, pero solo lo hace algunos días, pues no trabajo todos los días, solo los fines de semana, que es cuando hay más clientes y puedes sacar más copas en esas noches, que en otras que casi no hay gente. Los fines de semana son los mejores. (2019).

Dayan dice convenirle el trabajo de bailarina porque puede estar con sus hijos durante el día; apoyándolos con sus tareas estudiantiles, preparándoles de comer y pasando tiempo de calidad en lugares abiertos: parques, centros comerciales, restaurantes y otros. Y por la noche, mientras los prepara para dormir, se dispone a buscar el servicio de cuidado infantil por parte de una niñera.

La niñera, prácticamente se encarga de las exigencias y el cuidado de sus hijos. Dayan comenta que dicha niñera tiene tiempo trabajando con ella, y lo primero que hizo fue comunicarle sobre su trabajo. Es interesante que sus hijos no tengan conocimiento de la labor de su mamá, pero sí la niñera que los cuida de noche. ¿En qué radica su elección de sujetos

que puedan saber su labor nocturna?, ¿Qué otras actividades remunerativas suelen hacer las bailarinas eróticas?, ¿Qué otros espacios conceden características similares?

b) Más allá del *table dance*, pero dentro de la industria sexual

En algunas presentaciones de *pole dance*, se pudo observar bailarinas con atuendos relacionados a logotipos de empresas locales e internacionales; etiquetas de cervecería, telecomunicaciones e incluso de preservativos. Al preguntar el porqué, una de ellas mencionó que, ya que tenían que usar muchos atuendos por noche, de una vez usaba aquellos otros atuendos que le proporciona ser edecán. Otro de los trabajos dentro de la industria sexual.

Sin embargo, Estrella (2018) afirma que en el *table dance* es más cómodo y en donde más dinero se gana. Su trabajo como edecán la condiciona a no poderse sentar en horas de trabajo, bailar y promocionar un determinado producto en un mismo sitio, beber no más que agua por arduas horas de trabajo. La labor no la obliga a desnudarse, pero sí a estar largas horas de pie, en ocasiones bajo el sol y sin descanso.

Otro ejemplo lo trae a colación Dayan (2019); ella expone que las salidas como *scort* son incluso más inseguras que el *table dance*. Llevadas a cabo en casas, departamentos, bares, restaurantes, hoteles, moteles, y otros espacios. El servicio tiene un valor aproximado de \$2,000.00, que incluye beber (aunque no siempre). En varias ocasiones se le ha preguntado por el monto adicional que tiene una relación sexual coital, pero ese servicio queda totalmente excluido con ella, pero no para Ela que también ha fungido como *scort* y que afirma haber tenido encuentros sexuales con algunos de sus clientes del *table dance* al terminar su jornada

laboral, por la cantidad de \$3,000.00 más su estancia como *scort* (alrededor de \$5,000.00).

Dice no ser siempre, pero sí en los momentos que necesita un *plus económico*.

c) ¿Actrices o bailarinas?

El pseudónimo o nombre artístico actúa como herramienta para proteger la identidad social de las bailarinas. Tener, hasta cierto punto, el control de la información personal, como es el nombre de pila, protege a las bailarinas fuera del *table dance*. Pues los clientes pueden hacer uso de redes sociales y fácilmente encontrarlas, y en el peor de los casos, visibilizar su profesión o amenazarlas con hacerlo. Aunque el “representante”, compañeras bailarinas, meseros, “gorilas”, la “mami” conozcan el nombre legal de las bailarinas, es primordial no usarlos dentro de las instalaciones.

Cabe resaltar que son ellas mismas quienes eligen el *nickname* con el que desean ser nombradas. Como dato revelador, la primera vez que Dayan accedió a compartir su mundo por medio de la entrevista, fue ella quien exigió que el nombre con el que quería aparecer tanto en la entrevista como en la presente investigación debía ser su nombre artístico. Lo que me hace pensar: ¿qué pasaría si a las bailarinas se les viese como artistas?, ¿acaso no lo son?, ¿qué pasa con el acto de *pole dance* y performatividad de género?, ¿sería posible asociarse como artistas y gozar de los derechos que éstos poseen?

d) Límite simbólico

Recién abiertas las puertas de la institución destinada a la producción social del sexo remunerado (*table dance*), la bailarina se dispone a entrar en escena con el vestuario esperado; aquella lencería traslúcida, capaz de desatar y materializar el deseo con solo mostrar su cuerpo disciplinado. Acariciándose a sí misma en los espacios corporales mercantilizados: pechos, glúteos, cintura, rostro y cabello. Caminando hacia la tarima para posteriormente bailar alrededor de un objeto sexualizado (tubo de *pole dance*).

La presentación de *pole dance* para Ela significa el gancho para ofrecer múltiples servicios entre la audiencia. Como anécdota etnográfica, comparte que, en una ocasión, un cliente se asombró con ella y su específica lencería, pidiéndole un baile privado, con la condición de no quitarse la lencería (cabe aclarar que en el servicio de *privado* forzosamente debe desvestirse la bailarina), ella dice haberse sorprendido, pero siguió con la fantasía del cliente, acto que desató un encuentro inesperado. Ela, lo describe de la siguiente manera:

“Después de llegar con el cliente y darle su privado, no me dejo quitar el bikini y después me lo compró, claro, yo le subí el doble al precio” (2018).

En este caso, no solo cobró el servicio de un “privado”, sino un adicional al venderle su lencería. En cuanto a las reglas del vestuario, el lugar solo exige quedar en *topples*; es decir, desnudarse la parte superior del torso, sin embargo, muchas bailarinas deciden desnudarse frente al “tubo”, con el fin de atraer con más seguridad algún cliente potencial.

Anteriormente se escribió que quienes cierran los tratos son mesero vs cliente, dejando a la bailarina imposibilitada de accionar en dicha transacción, sin embargo, existe participación de ella, un poco invisibilizada, pero presente. En la compraventa, es el cliente quien paga las

copas, jarras, “privados” y más servicios, pero es la bailarina quien los programa. Como lo indica Dayan:

Tú decides cuánto tiempo quedarte con el cliente, claro no te puedes pasar y solo estar cinco minutos, pero sí beber la copa más rápido que en otras ocasiones, también más lento, todo depende del cliente. Hay unos que se pasan de cochinos, entonces a esos de plano ya no les aceptas ni una copa más.

El mesero también te ayuda, por eso tienes que hacerte su amiga, él te puede quitar con el cliente cuando le hagas una señal. Casi siempre te bebes las copas más rápido con los que están muy borrachos; son los más puercos, siempre te quieren meter mano y besarte (2018).

Lo anterior, deja ver que, si bien los clientes son los personajes más importantes para las autoridades del *club* nocturno, son las bailarinas que deciden cuánto tiempo permanecer con ellos. No hay que olvidar que el lugar ofrece bebidas alcohólicas, las cuales potencializan, en algunos casos, cuadros de violencia por parte de los clientes hacia las bailarinas, de ahí el: “los borrachos, son más puercos, siempre te quieren meter mano y besarte”. El que sea un lugar en el que se comercialicen afectos y emociones desde el erotismo, no quiere decir que se permita cierto tipo de abusos y violencia hacia las bailarinas.

“Aunque el dinero parezca el principal factor que determina el tiempo de duración del encuentro, el manejo del tiempo como límite de las prácticas sexuales realizadas con los clientes tiene diferentes dimensiones” (Morcillo, 2012, Pág. 21). Cada servicio tiene un

tiempo estipulado. El “privado” tiene un precio de \$280.00 y duración de tres minutos (que es lo que dura una canción). Una jarra de licor, que en su mayoría piden cerveza, tiene un aproximado de 6 copas que no dura más allá de una hora y media con el cliente, la copa es mediada entre 15 a 30 minutos, dependiendo la cercanía con el cliente y si se está a la espera de más copas, finalmente, el *striptease* tiene una duración de siete minutos, que es lo que duran dos canciones.

Fijar límites a las prácticas sexuales y a la forma en que se las realiza es también interpretado como una forma de organizar el trabajo sexual de manera similar a la que se haría con otras formas de trabajo. Esto tiene relación directa con el manejo del tiempo y restricción de besar en la relación sexual comercial (Morcillo, 2012, Pág. 22).

Organizarse en función al tiempo que se le dedica a cada servicio hace que la bailarina pueda medir su productividad a lo largo de la noche. Algunas de ellas deciden abandonar las instalaciones si han cumplido con sus dos presentaciones de la noche en el “tubo” y reunido dinero suficiente para ellas, cobrando incluso horas antes del horario establecido.

Fijar límites simbólicos en el cuerpo también hace que el *table dance* tenga sus propias particularidades. El coito dentro de las instalaciones está totalmente prohibido, llegando solo a roces corporales, algunos besos -si es que las trabajadoras así lo deciden- y toqueteos si éstas también están de acuerdo. Por ningún motivo se permite algún movimiento brusco de los clientes hacia ellas, aunque sí viceversa. Retomando a Morcillo (2012) nuevamente:

Construir límites simbólicos y su corporeización, o límites enmarcados, muestra ser una táctica importante para lidiar con la estigmatización, así puede ser visto como un acto de agencia sexual y a un cierto punto como táctica de resistencia (Pág. 26).

El no permitir ser tocadas en ciertas partes del cuerpo y de cierta forma, hace que las bailarinas jueguen con la estigmatización que se les adjudica, finalmente, ellas tienen cierta agencia sobre sus cuerpos. Como dato etnográfico, se percató que son justamente las bailarinas las que deciden sentarse o no en las piernas de los clientes, las que toman las manos de los varones y colocan en alguna parte de su cuerpo y mostrar la forma en cómo deben ser acariciadas y con qué fuerza.

e) Entre otras ventajas

El *table dance* puede ser elegido. Bailarinas que no tengan “patrocinador” pueden elegir el centro nocturno que más les convenga; cerca de donde viven, el sueldo que ofrezca, los horarios y condiciones, muchas veces determinados por la clase social y ubicación. Asimismo, teniendo en cuenta que en México no se encuentra tipificado el trabajo sexual en ningún ordenamiento jurídico, el contrato firmado por parte de las bailarinas (que exista en el mejor de los casos) en donde se enmarcan sus derechos y obligaciones, es un papel que no tiene sostén legal. Por lo que se puede probar y trabajar unos días y dejar si no gusta, sin miedo a contraatacantes del dueño o del establecimiento. La ilegalidad del contrato hace posible que las trabajadoras puedan romperlo en cualquier momento. Por último, ya que es

parte del sector informal, mujeres migrantes procedentes de cualquier ciudad, estado o país, tienen la misma posibilidad de ser aceptadas y poseer los mismos “derechos” que las demás.

3.5 ¿Tiene fecha de caducidad mi trabajo?

Sí; ser bailarina erótica tiene fecha de caducidad. La belleza hegemónica rechaza la vejez, resultado de la implementación de prácticas de belleza cada vez más radicales con el propósito de mantener una apariencia joven. Puedo atreverme a decir que la juventud es un patrón estético fuertemente ligado a este ideal corporal, socialmente aceptado y convertido en recurso para el *table dance*. Shopenhauer (1991) ilustra lo siguiente: “la juventud sin belleza tiene siempre atractivo, pero ya no lo tiene tanto la hermosura sin juventud” (Pág. 264).

La edad aceptada para hacer *table dance* (en el universo de estudio escogido) es de 18 a 35 años de edad. Dato que significa ser mayor de edad en México y el límite de la edad reproductiva según el discurso médico –anteriormente citado-, ¿interesante, no? Dayan (2019) menciona que después de los cuarenta años es básicamente imposible sacar lo mismo que veinte años atrás. De ahí, que muchas de sus compañeras decidan “explotar su belleza mientras puedan.” Y haber decidido abandonar el trabajo sexual, en todas sus manifestaciones, al haber cumplido la edad de 34 años.

El tiempo y su impacto en el cuerpo es un proceso del que todos somos parte. Sin embargo, esta caracterización es una desventaja para las bailarinas eróticas, que además de no tener de otra más que aceptar condiciones laborales precarias, su trabajo es condicionado por su

apariciencia de edad. Como dato etnográfico, se pudo observar que las bailarinas más jóvenes eran las más solicitadas por los clientes, varones que casi siempre parecían doblarles la edad. Lo que cabe preguntar: ¿qué sigue después?, ¿qué pasa cuando ya no es posible trabajar como bailarina erótica por la apariciencia de edad?, ¿existen planes a futuro?, ¿los hay?, Y de ser así, ¿cuáles son?

Ela, de veintitrés años de edad y cinco como bailarina erótica dice aprovechar sus ganancias para un futuro próximo: Ayudando económicamente a su familia en Venezuela, invirtiendo en un restaurante de comida Venezolana en Ecuador con su actual novio, viajando por la República Mexicana y fuera, llevando una vida tranquila y cómoda en la Ciudad de Puebla. Es importante resaltar que Ela, gana en la actualidad \$10, 000.00 por semana -un dato mencionado en capítulos anteriores-.

Cuestionándola sobre sus planes a futuro, Ela planea desempeñar su rol de bailarina erótica por unos cinco años más, hasta el momento en el que pueda invertir en una casa propia y disfrutarla en compañía con su novio, con el que planea casarse y formar una familia, alejándose por completo de la industria sexual.

A diferencia de Dayan, que en un momento inesperado decidió vender todas sus pertenencias y mudarse con sus hijos a su lugar de origen en conjunto de su familia. Como mención adicional, he de decir que fue un honor haber sido testigo, cómplice y compañía en el proceso de su decisión.

En el presente, está en la búsqueda de un trabajo que se aleje rotundamente del mundo oculto de la sexualidad remunerada, mientras labora como consultora de belleza. Afirma que el estigma y discriminación ligados a su antiguo trabajo son procesos sumamente difíciles de

sobrellevar en la vida cotidiana. Luego de haberse enterado su familia y asimilar su oficio, hasta cierto punto, aceptándolo. Expresa que los comentarios discriminatorios dentro y fuera de su familia jamás cesaron, además de haber sido un problema al momento de relacionarse con sus parejas afectivas; varones que a la larga se molestaban y conflictuaban por su sustento económico. Sin mencionar que la imagen que tiene de sí misma, no corresponde al ideal de “buena mujer”, lo que ha influido en su retiro permanente.

Conclusión

Resumiendo, el *table dance* como fenómeno y práctica, parece ser una institución dedicada a la comercialización de efectos y emociones ligadas al erotismo, que tiene como propósito reivindicar lo socialmente aceptado y regulado del deseo, en torno al ideal heterosexual imperante. Hipótesis que refleja el hecho sobre por qué las bailarinas eróticas son consumidoras de específicas prácticas de belleza que posibiliten características corporales afines a la industria *pornotópica*⁴². Es por ello que considero importante analizar el impacto que tienen en su subjetividad tales modificaciones corporales, más si son justificadas por un discurso de lo natural y biológico apoyado en la diferencia sexual.

Desarrollar la actuación de feminidad en el *table dance* es un requisito obligatorio para las bailarinas, en este caso, “la belleza es una herramienta para las mujeres, una moneda de cambio” (Muñiz, 2014, Pág. 422). Sin embargo, la feminidad, como categoría normativa,

⁴² Pornotopía es un término acuñado por el crítico Steven Marcus para describir el espacio idealizado e imaginativo de la pornografía, y utilizado más ampliamente para describir un estado de fantasía denominado por la actividad sexual universal (Educalingo, 2020, s/n).

genera diferencias, privilegios y finalmente exclusiones entre mujeres, evidenciado en las narrativas de las bailarinas, capaces de liberar riñas y peleas entre ellas. La competitividad es un factor que despliega el *table dance*, ya que deben competir entre ellas por clientes potenciales. Un problema alarmante, que da como resultado no poder implementar redes de apoyo y seguridad, así como mejoras en sus condiciones laborales.

Ser bailarina erótica es una labor invisibilizada, no reconocida por el Estado y sujeta a precarias condiciones laborales, debido a que el cuerpo femenino sigue viéndose como un objeto de consumo que históricamente se ha apropiado el patriarcado y reproducido sistemáticamente por el capitalismo en el mercado neoliberal.

Pese a todas las adversidades y problemas que atraviesan todos los días estas mujeres, son sus márgenes de acción y resistencia los que hacen cambiar de algún modo el juego en el mercado sexual. No hay que perder de vista que toda norma se puede subvertir, posibilitando que las bailarinas sean conscientes de su feminidad y así poder accionarla a su beneficio. De otra forma, ¿por qué seguirían dentro de la industria sexual?

Las prácticas de belleza funcionan como alternativa y resistencia al laborar en un trabajo que enaltece ciertas zonas corporales (busto, glúteos, piernas y cintura), específicas formas de comportamiento, y juventud. No olvidemos que ser bailarina erótica es un trabajo con fecha de caducidad. De ahí que la idea de “*explotar su belleza*” sea una constante en la vida de las bailarinas eróticas, quienes ocupan sus cuerpos como herramienta de trabajo, mismo que garantiza sueldos altos. Sueldos que son destinados principalmente a inversiones hacia horizontes futuros.

Conclusiones

El comercio sexual ha transformado y reestructurado las relaciones sociales, afirmado que es posible capitalizar el erotismo. En este trabajo, consideré importante analizar el placer desde una perspectiva social, cuestionando la producción simbólica e inmaterial del sexo-afecto como bien de consumo. Si bien el fenómeno del *table dance* en México es reciente –no más de treinta años-, creo significativo poner en tela de juicio su participación en nuestra sociedad, que más allá de extinguirse va en aumento.

Algunos aspectos clave en la discusión fueron: cuestionar la feminidad, ligada a específicas prácticas de belleza que siguen a pie Ela, Dayan y Yule, bailarinas eróticas que nutrieron la presente investigación. Describir sus condiciones laborales y exponer algunas de sus estrategias de supervivencia ante éstas últimas. Mi intención no ha sido, por ningún motivo, victimizar o juzgar la labor de las bailarinas eróticas, sino dar cuenta de su lucha día tras día.

Uno de los primeros hallazgos significativos fue descubrir lo que vende el *table dance*. Aunque a simple vista pareciera que son los cuerpos de las bailarinas –o ellas mimas-, lo cierto es que de alguna forma también depende de ellas; es decir, lo que se vende no son sus cuerpos, ni sus bailes, ni el consumo de alcohol, sino el efecto e impacto en la subjetividad del consumidor por aquellos cuerpos, reconocidos desde el deseo, así como un *performance* asociado al erotismo (*pole dance*), mientras se bebe una bebida alcohólica. Cómo lo narra

Dayan (2019): “-Vendemos nuestros talentos, más no nuestros cuerpos”. Sujetando al *table dance* –como práctica y lugar- en el marco de los trabajos materiales.

Cabe destacar que el nudismo femenino es una característica importante en estos centros de entretenimiento masculino. Me fue importante reflexionar sobre la carga simbólica del cuerpo desnudo, puesto que pareciera que el lugar determina su significado. Prueba de ello, es cómo se naturaliza el nudismo, siempre y cuando, se lleve a cabo en determinados escenarios y bajo estrictas condiciones, como es el caso del quirófano y la playa, en contraparte con el *table dance*, repudiando a quien lo hace de forma redituable.

Consecuencia que denota procesos de estigma y discriminación hacia las bailarinas eróticas, ligados principalmente a códigos morales (históricos y contextuales). Ejemplo de ello, es la constitución de la palabra “puta”, muy frecuente en la industria sexual y adscrita a las bailarinas eróticas. Un término que castiga y señala –desde una lógica machista- a quienes trasgreden el ideal de sexualidad monógama; por intercambiar afectos y emociones referentes al sexo por dinero, sin propósitos reproductivos y liberados de toda relación afectiva y personal. Que más allá de denigrar a la bailarina, encuentra explicación en la necesidad por controlar la sexualidad femenina.

El estigma es tan fuerte, que se ven en la necesidad de dejar atrás su hogar, familia y amigos, obligándolas a vivir en el anonimato e invisibilidad por separarse del ideal de “la buena mujer” que sigue mandatos de género y sexuales sumamente represivos. Haciendo de la migración una característica del *table dance*; no obstante, su permanencia eventual en cada uno de los establecimientos imposibilita asentarse y encontrar redes de apoyo, dejándolas aún más vulnerables.

No hay que olvidar que la mayoría de estas mujeres trabajan por medio de un “representante” –conocido de igual forma como padrote-, personaje que firma los contratos en su nombre, condiciona sus derechos y obligaciones, decide sobre su sueldo y tiempo de su estadía en cada uno de los establecimientos en los que se presentan. Causando condiciones estructurales opresivas, imposición de reglas unilaterales e inexistencia de derechos básicos. Lo que permite la existencia de dinámicas laborales basadas en la explotación.

Es necesario resaltar que las tres mujeres que accedieron a participar en esta investigación no están sujetas a un “patrocinador”, al contrario, son ellas mismas las que han firmado y cerrado los contratos con los dueños de los establecimientos en los que han trabajado. Bailarinas que residían en la Ciudad de Puebla mientras se llevó a cabo esta investigación; aunque hoy en día, por razones personales, han decidido abandonar la ciudad. Mientras que una de ellas, ha renunciado totalmente al trabajo sexual de cualquier tipo, a causa del estigma y discriminación atribuidos al comercio sexual.

Aunado a ello, una de sus obligaciones –sino la más importante- que deben firmar las bailarinas en sus contratos es: “presentarse bien al trabajo” (Ela, 2019); es decir, presentar sus cuerpos acorde al modelo hegemónico de belleza actual. Dato que reveló por qué las bailarinas eróticas son potenciales consumidoras de prácticas corporales afines a la belleza física, cada vez más radicales. Las cuales ayudan a transformar y potencializar específicas partes de su cuerpo (rostro, cabello, pecho, abdomen, piernas y glúteos) a las que se les han atribuido significados mercantiles desde la industria sexual.

Maquillaje, lencería, alimentación, ejercicio y cirugía plástica, fueron las prácticas más notables e iterativas entre las bailarinas, que ayudan a moldear un cuerpo híper-feminizado e híper-sexualizado, que tanto se valora en el *table dance*. Cabe mencionar, que el *table dance*

no se hace responsable por el gasto invertido en dichas prácticas, aunque sean un requisito indiscutible. Como dato revelador, Dayan afirma gastar alrededor de seis mil pesos mensuales al mantenimiento de su cuerpo, el cual debe lucir: perfecto, sano y joven. Un triple régimen: cosmético, dietético y plástico, difícil de sobrellevar y contener.

A su vez, no hay que perder de vista que por muy inofensivas que parezcan las prácticas de belleza, guardan en sí mismas códigos y normativas de género que disciplinan los cuerpos y reiteran la dicotomía de la diferencia sexual, vista como lo preestablecido, lo biológico y lo corporal. Un proceso discursivo naturalizado, una verdad manipulada y construida por lo inmutable de la naturaleza y nuevas técnicas de modificación corporal contemporáneas que maximizan lo que hoy se percibe como femenino, reivindicando un género establecido.

Haciendo de la feminidad un ejercicio, inestable, utópico y frágil; al tener que reiterarse constantemente, pero al mismo tiempo con prácticas cada vez más invasivas sobre el cuerpo en la búsqueda y construcción de un ideal dominante que, no obstante, está en constante cambio. Una aparente libertad que esconde represión, además de actuar como imperativo hacia las mujeres.

Asimismo, me fue importante averiguar por qué existe una alta participación de mujeres –cada vez más jóvenes– en estos centros de entretenimiento masculino. Un trabajo que no ofrece prestaciones de ningún tipo, ni derechos básicos hacia sus trabajadoras, quienes son estigmatizadas y discriminadas por una sociedad con doble moral y, si fuese poco, con la obligación de acatar estrictas reglas de género y sexuales que las validen como mujeres hermosas, coquetas y de “cuerpos perfectos por naturaleza”. Deshumanizándolas y catalogándolas como objetos de consumo, mujeres que parecieran no existir, ni importar,

fuera de los límites materiales del *table dance*. Constituyendo así vidas y trabajos precarizados.

Es preciso exponer la precarización laboral que habitan, comenzando por: no ser reconocidas por el Estado, no poseer un contrato legal, no contar con un seguro médico, sin seguridad social, salario fijo, vacaciones, ni mucho menos una liquidación si es que llegasen a ser despedidas de manera inesperada, ni qué decir sobre jubilación. Así mismo, tienen prohibido comer dentro de las instalaciones, cuando sobrepasan las ocho horas reglamentadas en el código civil, y tampoco pueden hacer uso de su celular mientras laboran. Y si fuese poco, se encuentran en constante vigilancia por parte de sus compañeros de trabajo, incluyendo las bailarinas. Por otra parte, si llegasen a violar sus obligaciones o atentar contra las normas establecidas en sus contratos, son castigadas por las autoridades del establecimiento, descontando parte de su salario, o bien, despidiéndolas inmediatamente.

En otro sentido, pero acorde con sus dificultades, la competitividad es un hecho al momento de compartir el escenario. La preocupación por vender la mayor cantidad de servicios en una noche para acceder a un mejor salario y, con ello, solventar sus gastos económicos, provoca que existan riñas y peleas entre ellas. La belleza, como categoría normativa del *table dance*, es responsable de generar diferencias y desigualdades entre feminidades, por esta razón, es posible observar conflictos y exclusiones entre las bailarinas.

Un obstáculo que impide implementar vínculos afectivos y solidarios, redes que apoyo, que posibiliten agrupaciones políticas, para exigir reconocimiento de derechos y condiciones dignas y seguras de trabajo. Para ello, es necesario que se reconozcan como bailarinas eróticas, artistas, trabajadoras eróticas y, al mismo tiempo, reconocer a sus demás compañeras. Finalmente, ¿quiénes pueden entender mejor sus conflictos, sino las propias

bailarinas?, mujeres que han caminado bajo los mismos tacones. Cuestionándome sobre sus formas de resistir antes esta serie de obstáculos.

Hallando explicación en la propia belleza. Si bien, actúa como reforzamiento de la feminidad aceptada, por otro, es una construcción social que puede operar como estrategia política para estas mujeres, algo así como una moneda de cambio, teniendo en cuenta que las bailarinas producen esta ilusión de belleza tangible. Recordemos que cuestionar las normas posibilita reconocernos a través de mandatos históricos de los que somos parte, con el fin de resignificar nuestra participación en el contexto social compartido.

Ello incide en haberme preguntado: ¿las bailarinas son conscientes de esta utopía?, ¿acaso el ejercicio de la feminidad no es un quehacer político?, ¿es casualidad la forma de maquillarse, arreglar su cabello, vestir con ropas sumamente escotadas, con tacones que sobrepasan los veinte centímetros de alto, y la erotización de sus comportamientos? Revelando que no es fortuito su accionar corporal, al contrario, son acciones premeditadas, estudiadas y pulidas desde lo socialmente aceptado y apreciado del deseo heterosexual. Caracterizaciones y actuaciones afines a la industria pornográfica heterosexual.

Lo que significa que las prácticas de belleza funcionan como herramienta laboral para las bailarinas eróticas, al tener que presentar un cuerpo objetivado y valorado en la cultura del fetichismo erótico. Una labor con fecha de caducidad, por estar afianzada en una idea ficticia, finita y temporal, como es la belleza. De ahí que: “explotar mi belleza, mientras pueda” (Yule, 2018), sea un lema constante entre las bailarinas. Proporcionando un doble significado corporal: como capital y como fetiche, trabajando desde el erotismo por medio de su cuerpo.

Cabe recalcar que en México no se encuentra tipificado el trabajo sexual o erótico en ningún ordenamiento jurídico, consecuencia de la ilegalidad que atraviesa el *table dance* en la Ciudad de Puebla, lo que establece condiciones de vulnerabilidad y precarización laboral para con las mismas, pero también permite, en cierta medida, que las bailarinas puedan jugar con las reglas que se les imponen. Finalmente, su contrato no tiene sostén legal.

Laguna jurídica que facilita implementar algunas estrategias en su labor nocturno, entre las que se encontraron: renunciar en el momento que ellas así lo decidan, trabajar tiempo completo, parcial o temporal (pues reciben su sueldo por día, en efectivo y al término de la noche), identificarse por medio de un pseudónimo (nombre artístico) elegido por ellas, para proteger su identidad social y fijar límites simbólicos sobre su cuerpo para lidiar con la estigmatización, razón por la cual el coito queda totalmente prohibido. Márgenes de acción que reflejan agencia por parte de las bailarinas dentro del *table dance*, pues recordemos que la resistencia vive cuando se acciona la propia existencia, en este caso, su participación oculta de la vida nocturna.

Es necesario resaltar que la violencia de género es un problema social que atravesamos día a día las mujeres. Un problema estructural que nos afecta en diferentes esferas sociales y actúa de diferente forma. En este punto, me gustaría traer a colación un testimonio de Dayan (2018). Ella confiesa ser "afortunada" por no haber sido asesinada mientras ejercía trabajo sexual. Un mensaje que desgarrar y pone en juicio los peligros constantes en los que están insertas las mujeres en general, y en particular las bailarinas eróticas. Quienes han sido participes de violencia en su propio lugar de trabajo por parte de clientes que asisten al *table dance*, desde clientas mujeres que las golpean hasta varones que trasgreden los límites simbólicos estipulados. Hoy más que nunca, creo en la necesidad de lucha y resistencia para

nosotras. Reconocernos, aceptar, valorar y, acompañar las batallas propias y de otras mujeres. Solo así, algún día, alcanzaremos la igualdad.

El tiempo compartido con estas tres bailarinas, me proporcionó dos amigas con las que a la fecha mantengo contacto por redes sociales, muy presentes en esta investigación. No solo ayudaban a acortar distancias y dimensionar charlas, sino a una posible comunicación instantánea pero también continua. Conversaciones que se transformaron en entrevistas, muchas veces sin un guion premeditado, desatando información difícil de codificar y registrar dentro de los parámetros de la etnografía clásica, observación que da cuenta de lo flexible que puede llegar a ser la etnografía, transformándose de acuerdo con nuestros universos de estudio que seleccionamos, respondiendo a específicas características que lo identifican. Cuenta de ello fue no tomar fotografías, no hacer entrevistas en el lugar de estudio y no usar nombres legales por razones de seguridad.

A lo largo de la discusión, he tenido encuentros reflexivos sobre mi participación en el *table dance*. Un lugar que pareciera estar lejos de mi cotidianidad, pero que responde a inquietudes personales. Sospecho que la elección del tema de investigación tiene repercusión en la vida de quien lo investiga, no es fortuito pasar largo tiempo escribiendo sobre un fenómeno determinado. Es necesario repensar quiénes somos y desde dónde hablamos, saber que también formamos parte del contexto del que se estudia, comprender que el interés y curiosidad atraviesa nuestros cuerpos.

Considero que mi quehacer como antropóloga no debe quedar en la recopilación y descripción de datos encontrados en trabajo de campo, a su vez, debe aparecer una constante reflexión en torno a mi participación de lo que se está investigando. La tarea de reconocirme

a través del cuerpo que presento con el fin de ampliar el conocimiento y perspectivas que rodean la temática.

Ya apuntaba en la introducción de este trabajo que, como ejercicio autoetnográfico, mi primera experiencia en un *table dance* fue a la edad de 18 años, en acompañamiento de varios amigos, por motivo de celebración. Cabe destacar, que llegar acompañada por un grupo de varones posibilitó ventajas inexistentes al momento de hacer trabajo de campo unos años más tarde. Aun así, puedo afirmar que tal experiencia causó un fuerte impacto sobre mí, el cual confío haber demostrado con esta investigación.

Mi percepción de los 18 a 22 años, cuando regresé al *table dance* por causas académicas, cambió drásticamente. Un universo de estudio situado en la Ciudad de Puebla, de clase media y difícil de encontrar por mi condición de género⁴³. No obstante, acceder a un lugar masculinizado, en el que mi presencia no era deseada, mi dinero no tenía el mismo valor, mi imagen no respondía al estereotipo de cliente potencial, portando un cuerpo que causaba ruido para todos los participantes: mujer, femenina y joven que accedía como clienta, sin derecho a ofertar; no parecía ser la ecuación perfecta para mi posible ingreso.

Escribir sobre *table dance* no es tarea fácil. Cuando creí tener todas las respuestas por haber leído estudios sobre el cuerpo, el universo de estudio me golpeó. Llegué a campo y éste cambió por completo mis preguntas. Incluso ahora, releer lo escrito me proporciona más interrogantes que respuestas. Cuestionar mi feminidad, fungió como uno de estos elementos

⁴³Nota etnográfica: Me vi en la tarea de sondear por semanas el universo de estudio en el que podía llevar a cabo la investigación. La mayoría de los establecimientos no permiten la entrada a mujeres, a menos que se pague una cantidad de dinero, la cual sobrepasa los setecientos pesos, equivalente al costo de la botella de alcohol más barata que ofertan los *clubs* nocturnos. A diferencia de otros centros que llegan a cobrar hasta dos mil pesos.

centrales, después de todo, ¿qué es la feminidad? Cuando puedo observar el disciplinamiento genérico que se impone a los miembros más jóvenes de mi familia, después de ver a hombres que estudian a mujeres y transforman aquel conocimiento en un personaje femenino, capaz de pasar inadvertido entre mujeres “naturales”, como es el caso de la *drag queen*. Exponiendo el saber y teatralidad del género. Una actuación socialmente naturalizada y en algunos escenarios, remunerada. Aunque hacerlo, no otorgue el derecho al control y a la seguridad sobre nuestros cuerpos femeninos, aún no reconocido, y muchas veces, ni ejercido.

Misma razón por la que el trabajo erótico femenino sigue sin ser reconocido. Pienso que las personas que dicen que el trabajo sexual no debiera existir, es porque crecieron en otras situaciones y tuvieron otro tipo de circunstancias. Sé que los derechos sexuales aún son ideas muy lejanas en mi presente realidad, pero creo necesario reconocer a mujeres bailarinas de *table dance* como trabajadoras sexuales, o mejor dicho, como trabajadoras que tienen una serie de actividades específicas en la industria del sexo, y dar cabida a historias posibles, no con el objetivo de construir una verdad única y universal sobre la industria del sexo, sino para aprender a dialogar y aprender de la forma en la que los otros se enfrentan a los conflictos. A vivirlos a través de ellas, desde sus experiencias. De ahí, la importancia de aprender a escuchar. En lugar de luchar por abolir el trabajo sexual, necesitamos organizarnos y denunciar la violación a los derechos que se infringen hacia las bailarinas eróticas.

Del mismo modo y a modo de invitación, es preciso insistir en la elaboración de investigaciones que colocan al cuerpo como eje central, centrar problemáticas emergentes e invisibilizadas, respetar las voces y hablar en conjunto, aprender de lo compartido y ser un medio que posibilite el conocimiento de otras formas de vivir. Reconozco que este trabajo no engloba todas las problemáticas alrededor de lo que experimenta una bailarina erótica,

argumento que me motiva a seguir escribiendo sobre ello, a repensar nuevas posibilidades de estudio y otras líneas de investigación, entre ellas: indagar sobre el reconocimiento de la interseccionalidad e interdependencia social.

Creo firmemente que hacer investigación es un proceso creativo, un ejercicio que ayuda a imaginar y concebir realidades que nos gustaría habitar. Más allá de cerrar, permite abrir fronteras de las que somos parte. Facilita subvertir lo sabido, dando giro a conocimientos que se han estipulado como verdades absolutas. No hay que olvidar que, si no nos permitimos dudar de nuestras propias ideas, no somos capaces de explorar los mundos en los que habitamos.

Bibliografía

Agustín, L. (2000). *Trabajar en la industria del sexo*. OFRIM/Suplementos, No. 6. Último acceso 20 de junio de 2012. http://www.nodo50.org/mujeresred/laura_agustin-1.html

Alcalde, C. y Solano, L. (2020) 2019, el año de la “exclusión” económica en Venezuela: inflación supera 7000%. En *La Voz de America (VOA)*. Consultado el día 15 de Febrero de 2020. <https://www.voanoticias.com/a/exclusion-economica-venezuela-inflacion-supera-7000-/5243699.html>

Arango, L. (2011). *Genero, belleza y pretenciones artísticas en el campo de las peluquerías*, en: *Revista Latina de Sociología*, No. 1, Coruña, Universidade da Coruña.

Arango, L., Bello, J., y Ramírez, S. (2013). *Género, belleza y apariencia: la clientela de peluquerías en Bogotá*. Bogotá, Colombia. *Nómadas* no. 38. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502013000100012&lang=pt

ASRM, (2013). American Society Reproductive Medicine. La fertilidad de la mujer al envejecer. En: *Edad y fertilidad*. 1209 Montgomery Highway Birmingham, Alabama. https://www.reproductivefacts.org/globalassets/rf/news-and-publications/bookletsfact-sheets/spanish-fact-sheets-and-info-booklets/edad_y_fertilidad-spanish.pdf

Austin, J. (1995). *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](http://www.philosophia.cl/Escuela_de_Filosofia_Universidad_ARCIS). http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf

Bal, M. (2008). *Concepto viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Colección: Ad Litteram, CENDEAC. Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5. Imprenta regional de Murcia. <https://books.google.es/books?printsec=frontcover&id=yWE4-fgOmyMC&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Barbero, J. (1998). La cultura de consumo, el cuerpo y la educación física. Educación física y deporte. Volumen 20 #1. Dialnet-LaCulturaDeConsumoElCuerpoYLaEducacionFisica-3645221%20(3).pdf

Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona, España: Editorial siglo XXI.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Paidós, Barcelona.

Brohm, J. (1978). Sociología política del deporte. *La civilización del cuerpo: sublimación y desublimación represiva*. En Partisans. Ed. Deporte, Cultura y Represión. Barcelona. (Edición original: “Une sociologie politique du sport, Partisans, No. 28, abril, 1966. Reeditado en Partisans. Sport, culture et répression, Paris, François Maspero, 19/2)

Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. New York, Estados Unidos: Routledge.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. México: Paidós.

Butler, J. (2004). *Undoing Gender*. Routledge, Nueva York. *Deshacer el género*. Traducción por Patricia Soley-Beltrán. Paidós Studio 167, Impreso en España. <https://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf>

Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Traducción por Patricia Soley-Beltrán. Paidós Studio 167, Impreso en España. <https://www.caladona.org/grups/uploads/2014/02/butler-judith-deshacer-el-genero-2004-ed-paidos-2006.pdf>

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona.

Butler, J. (2009). “*Performatividad, precariedad y políticas sexuales*”. AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, vol. 4. Madrid. España.

CNN (2019) *Aumento de salario en Venezuela: ¿para qué alcanza un salario mínimo en este país?* Cable New Network. Turner Broadcasting System, Inc. All rights reserved. Consultado el día 15 de Febrero de 2020. https://cnnespanol.cnn.com/2019/10/15/aumento-de-salario-en-venezuela-para-que-alcanza-un-salario-minimo-en-este-pais/?fbclid=IwAR3eU5Be1DmaGC1Jfv_4ZHosn1ByFe9FvaV3nak_8HbxVkv_r_FSePK3hrUU

Cruz, T. (2014). *Las pieles que vestimos, corporeidad y prácticas de belleza en jóvenes chiapanecas*. MÉXICO, CESMECA-UNICACH/ El Colegio de la Frontera Sur.

De Beauvoir, S. (2016). *El Segundo Sexo*. Sexta reimpresión. México. Penguin Random House, Grupo Editorial.

Debouzy, M. (1996). La poupée Barbie. *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. <https://doi.org/10.4000/cli.446>

Delacoste, F. y Alexander, P. (1998). *Sex Work: Writings by Women in the Sex Industry*.

De Lauretis, T. (1987). Tecnologías del género. En: Carmen Ramos Escandón, *El género en perspectiva*. México: UAM Iztapalapa, 1992.

Derrida, J. (1998). *Márgenes de la filosofía*, Madrid. Cátedra.

Díaz, G. (2005). *Stripers, bailarinas exóticas, eróticas: identidad e inmigración en la construcción del Estado canadiense*. Cleis Press, San Francisco.
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332005000200006&lang=pt

Díaz, J., Morant, R. y Westall, D. (2007). *El culto a la salud y la belleza. La retórica del bienestar*. Biblioteca nueva: Madrid.

Díaz, J., Morant, R. (2007). *El discurso crítico contra la “tiranía” del culto al cuerpo*. Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos, diciembre, nº 14. Universidad de Murcia.
<https://digital.csic.es/bitstream/10261/3667/1/culto%20al%20cuerpo.pdf>

Díaz, M. (2013) Algunos comentarios sobre prácticas sexuales y sus desafíos etnográficos. Apuntes de investigación del CECYP. Disponible en: <file:///C:/Users/Karen/Downloads/481-1017-2-PB.pdf>

Diez, A. (2017). *La vía láctea y el mito de su creación*. Consultado el día 27 Enero de 2020: <https://es.blastingnews.com/ocio-cultura/2017/09/la-via-lactea-y-el-mito-de-su-creacion-002047827.html>

Educalindo (2020). Pornotopia. *El diccionario para gente curiosa*. <https://educalingo.com/es/dic-en/pornotopia#:~:text=Pornotopia%20es%20un%20t%C3%A9rmino%20acu%C3%B1ado,por%20la%20actividad%20sexual%20universal>.

Frank, K. (2002). *String and Sympathy: Strip Club Regulars and Male Desire*. Durham: Duke University Press.

Frank, K. (2006). *Solamente para tratar de relajarse: masculinidad, prácticas masculinas y su clientela en los bares de desnudistas*. Edit. Diario de investigación sexual, Londres.

Foucault, M. (1993). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. Editorial Altamira, Buenos Aires.

Foucault, M. (1998). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo Veintiuno, México.

Foucault, M. (2007). *Historia de la Sexualidad. La inquietud de sí*. México, Df: Siglo XXI editores.

Garza, E. (2006). Del concepto ampliado de trabajo al de sujeto laboral ampliado. En *Teorías sociales y estudios de trabajo: nuevos enfoques*. Anthropos editorial. UAM- Iztapalapa. División de ciencias sociales y humanidades. México.

Gervilla, E. (2014). *Desafíos de la belleza corporal. Valoración y crítica educativa*. Revista Lusófona de Educação. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias Lisboa, Portugal. <https://www.redalyc.org/pdf/349/34931782004.pdf>

Guber, R. (2011) *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial, Norma, 2001. Colombia, Bogotá. Disponible en: <https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/guber-r-2001-la-etnografia.pdf>

Haraway, J. (1995). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reivindicación de la "naturaleza"*. CM. Talens, Trad. México: Cátedra/Universidad de Valencia.

Herrera, M. (2015). El mito de Medusa: Historia de una Seducción. En *Alternativas en psicología*. Revista Semestral. Tercera Época. Año XVIII. Número especial. Facultad de Estudios Superiores Iztacala UNAM.

Hurtado, T. (2014). *Análisis de la relación entre género y sexualidad a partir del estudio de la nueva división internacional del trabajo femenino*. Revista Sociedad y Economía. Fecha de consulta: 24 de noviembre de 2017. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99630967006>> ISSN 1657-63577

Jeffreys, S. (2011). *La industria de la vagina. La economía política de la comercialización global del sexo*. Buenos Aires, Paidós.

Jiménez, M. (2016). Misterios de la diosa Venus. En: *EO El Observador Publications, Inc. 1042 West Hedding St. Suite #250, San Jose, CA. 95126*. Consultado el día 27 de Marzo de 2020. <https://el-observador.com/2016/05/26/misterios-de-la-diosa-venus/>

Jones, G. (2010). *Beauty Imagined: a History of the Global Beauty Industry*. Oxford: Oxford University Press.

Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM.

Laverde, C. (2014). *Aportaciones desde una perspectiva socio-jurídica al debate del trabajo sexual femenino en Colombia*. Revista Logos, Ciencia & Tecnología. Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2017. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517751549004>> ISSN 2145-549X

Le Breton, D. (1995). *"Lo inaprensible del cuerpo", Antropología del cuerpo y modernidad, Nueva visión*. Buenos Aires. Cap. 1.

Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Nueva visión.

Lipovetsky, G. (2007) *La tercera mujer*. Permanencia y revolución de lo femenino. Traducción de Rosa Alapont. Editorial Anagrama. Barcelona, España. <https://sinismos.files.wordpress.com/2013/02/109856484-gilles-lipovetsky-la-tercera-mujer.pdf>

López, A. (2017). El curioso origen de llamar “enfermedad venérea” a las infecciones de transmisión sexual. En *Ya está el listo que todo lo sabe*. Blog virtual. Consultado del día 29 de Enero de 2020. <https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/el-curioso-origen-de-llamar-enfermedad-venerea-a-las-infecciones-de-transmision-sexual/>

López, G. (2008). Estigma negativo como obstáculo para la construcción ciudadana: el colectivo de bailarinas que ejercen el table dance. En *Mujeres y espacio público: Construcción y ejercicio de la ciudadanía*. Universidad Iberoamericana. Coordinadora: Silvia Bolos. 1ra Edición. México.

López, G. (2015). *La industria del table dance a partir del Tratado de Libre Comercio en México: Performance, cuerpo e institucionalismo escaso*. Andamios, vol.12, no.27. Recuperado el día 10 de Noviembre del 2017. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632015000100014&lang=pt

Mieke, B. (2002). *Travelling concepts in the humanities*. University of Toronto. Toronto Buffalo London. Printed in Canada. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/89974/705194c45c063480ed0bb3af6fdd2dfc.pdf>

Millett, K. (1977). *Sexual Politics*. Londres, Virago.

Montalbo, A. (2019). *Performatividad y performance. Enfoques contemporáneos en las nuevas humanidades*. Universidad Autónoma de Madrid. Madrid. Academia. https://www.academia.edu/9802869/Performatividad_y_performance

Muñiz, E. (2011). *La cirugía estética: ¿Un desafío a la “naturaleza”? Belleza y perfección como norma*. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Muñiz, E. (2014). *Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista*. Sociedade e Estado, vol. 29, número 2. Universidad de Basília. Brasília, Brasil.

Ochoa, M. (2011). *Reseña de “Dar la talla: cómo la cirugía estética transforma nuestra vidas” de Anthony Elliott*. Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. IV, núm. 34.

Universidad de Guadalajara. Guadalajara, México. Consultado el día 11 de Junio de 2017.
<http://www.redalyc.org/pdf/884/88422488013.pdf>

Olvera, B. (2006). *Bailando noche tras noche alrededor del 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, no. 24, undefined-undefined. Fecha de Consulta 24 de Noviembre de 2019 <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=884/88402412>

Ortiz, V. (2013). *Percepciones y prácticas corporales estéticas de un grupo de jóvenes universitarias Afrodescendientes de Cali*. Revista no. 12. https://www.icesi.edu.co/revistas/index.php/revista_cs/article/view/1678/2287

Pedraza, I. (2018). *Reflexiones sobre el campo a 100 años de la promulgación de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*. México. Senado de la República. Cap. El TLCAN: la dicotomía entre el desarrollo y el subsdesarrollo del sector agrícola.

Pineda, J. (2014). *Emprendimiento y género: el caso de la industria de la belleza en Bogotá*. Soc. Enon. No. 26. Cali. Consultado el día 7 de Junio de 2017.
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-63572014000100011&lang=pt

Poyatos, G. (2009). *La prostitución como trabajo autónomo*. Barcelona: Bosch.

Preciado, P. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera prima. Del sexo como tecnología biopolítica.

Preciado, P. (2009). Biopolítica del género, en *Biopolítica, serie Conversaciones Feministas*, Ají de Pollo, Buenos Aires. <http://capacitacioncontinua sociales.uba.ar/wpcontent/uploads/sites/25/2016/10/PRECIADO-Biopolitica-del-genero.pdf>

Preciado, P. (2010). *Striptease: La domesticidad al desnudo. En Pornotopía Arquitectura y sexualidad en <Playboy> durante la guerra fría*. EDITORIAL ANAGRAMA, S. A. Barcelona. Impreso en México. http://perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/preciado_beatriz_-_pornotopia_parte_1.pdf

Salinas, C. (2016). *Estigma, subjetividad y ciudadanía sexual en mujeres mexicanas bailarinas de table dance*. Instituto de Investigación y Desarrollo Educativo de la Universidad Autónoma de Baja California (IIDE-UABC) Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género.

Sanders, T. (2005). *Sex Work: A Risky Business*. Willian Publishing. Portland, Oregon. USA. Routledge.

- Shopenhauer, A. (1991). *El amor, las mujeres, la muerte y otros temas*. México: Porrúa.
- Sossa, A. (2011). *Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo*. Polis, Publicado el 15 abril 2012, consultado el 30 abril 2019. <http://journals.openedition.org/polis/1417>
- Steven, M. (1966). *The other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-nineteenth-century England*. New York: By Basic Books.
- Truong, T. (1990). *Sex, money, and morality: prostitution and tourism in Southeast Asia*. London; Atlantic Highlands, N.J : Zed Books.
- Turner, B. (1989). *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en la teoría social*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, México.
- Vaquero, A., Macias, O. Y Macazaga, A. (2014). *La práctica corporal y la imagen corporal: reconstruyendo significados*. Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado, no. 17 <http://dx.doi.org/10.6018/reifop.17.1.181921>
- Vigarello, G. (2005). *"Historia de la belleza. El cuerpo y el arte de embellecer desde el Renacimiento hasta nuestros días"*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. Colección Cultura y Sociedad.
- Wolf, N. (1991). *El Mito de la Belleza*. Barcelona, España: Emecé Editores.