

**Gilberto López Villagrán**

Florida International University, Miami, FL

[gilbertovillagran@yahoo.com.mx](mailto:gilbertovillagran@yahoo.com.mx)

La emergencia del *table dance* en el contexto del  
Tratado de Libre Comercio en México  
Impacto simbólico y descomposición de su  
oferta erótica<sup>1</sup>

*The Emergence of the Table Dance Within the Context of the  
North American Free Trade Agreement in Mexico: Symbolic Im-  
pact and the Deconstruction of Erotic Services*

*O surgimento da dança erótica da mesa no contexto do TLC no  
México. Impacto simbólico e decomposição da oferta erótica*

**Artículo de investigación:** 07 /02 / 12 y aprobado 24 /10 /12

---

<sup>1</sup> El presente documento forma parte de una investigación posdoctoral que está siendo financiada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. El estudio de campo se realizó en Ciudad de México y, actualmente, en la Ciudad de Miami, Florida. Esta investigación de ciencia aplicada ha sido una línea de investigación que, como se explica en el documento, no tiene antecedentes en América latina. Le preceden otras investigaciones con el mismo objeto de estudio, ya publicadas, y que han comparado el problema de la industria del baile erótico en México y Canadá. Ese estudio fue presentado en una conferencia en la Universidad del Rosario, en Bogotá, Colombia, en el año 2007.



### Resumen

Con la utilización de una metodología cualitativa, además de fuentes documentales indirectas, esta investigación se propone desnaturalizar la industria erótica del *table dance* en México. Se considera el contexto del libre comercio y las expectativas que éste detonó. La explicación considera lo contextual, lo simbólico y lo institucional. A partir de la significación del cuerpo y de la pornotopía, se analizan sus contenidos conceptuales. Se ofrece también la categoría de *poliperformatividad*, como un agregado de actos performativos, con el propósito de entender la semiótica del *table dance*. Esto sirve, a partir de los relatos, para dimensionar el problema del estigma social dentro del colectivo de bailarinas eróticas en México.

**Palabras clave:** *Table dance*, Bailarinas eróticas, Déficit institucional, Mujeres, México.

### Abstract

Utilizing qualitative methodology, as well as indirect documentary sources, this article aims to deconstruct the table dance erotic industry in Mexico, taking into account the context of free trade and the expectations it exploded. The explanation takes into account context, symbols and institutions. The article further analyses the conceptual aspects of the signification of the body and pornotopia and posits the category of *poliperformatividad* as an aggregate of performative acts in order to understand the semiotics of the table dance. Using the stories as its basis, this serves to measure the problem of social stigma within the collective of erotic dancers in Mexico.

**Keywords:** Table dance, Erotic dancers, Institutional deficit, Women, Mexico.

### Resumo

Com uma metodologia qualitativa, bem como de fontes documentais indiretas, esta pesquisa visa desnaturar a indústria da dança erótica no México. Leva-se em consideração o contexto do livre comércio e as expectativas que se suscitaram, desde uma aproximação contextual, simbólica e institucional, atendendo ao significado do corpo e da pornotopia para arranjar uma análise conceptual. Visando facilitar a compreensão dos significados da dança erótica, inclui-se também a categoria de *poliperformatividad* como adicionado de atos performativos, que facilitam o julgamento do alcance do estigma social ao interior da comunidade de dançarinas eróticas no México.

**Palavras-chave:** Table dance, dançarinas eróticas, déficit institucional, mulheres, México.



## Introducción

El presente texto pretende responder la pregunta de por qué la oferta erótica del *table dance* americano, el cual estaba dirigido a las élites urbanas en México, en poco tiempo se constituyó en una industria doméstica. Al mismo tiempo, se propone explicar de qué manera dicha oferta desvirtuó su performance original, estigmatizando a sus oferentes y precarizando sus condiciones laborales.

La hipótesis previa en la que se instala este estudio parte de la premisa de que el ánimo para incorporar nuevas ofertas y prácticas eróticas en la vida sexual de los mexicanos es proclive a descomponerse por el contexto de debilidad institucional en el que éstas son promovidas. Es decir, en un entorno en donde un dinámico y creciente mercado de trabajo sexual no ha podido ser regulado debido a la incapacidad estatal mexicana. La asimetría de género, así como el mutismo social sobre los temas referidos a la sexualidad, inhiben la instrumentación de políticas públicas sobre el expediente del *table dance* en México, a pesar de constituir un problema de salud y seguridad pública y de lastimar la dignidad de las bailarinas que lo ejercían.

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

Siempre que fue posible, las entrevistas fueron realizadas en ambientes propicios con pocos elementos distractores; sin embargo, debido a la dificultad que supone el ánimo por *desperdiciar* tiempo en entrevistas académicas, en varias ocasiones hubo la necesidad de acudir a los centros de trabajo en donde los camerinos fueron el espacio improvisado para dicho efecto. Todas las en-

trevistas fueron grabadas y en todas se respetó el anonimato de los bailarines. La observación participante se llevó a cabo tanto en establecimientos de *table dance* localizados en distintas ciudades mexicanas, así como en Estados Unidos, Canadá y Australia.

Un estado del arte sobre el tema del *table dance* en México arroja una conclusión que de ninguna manera parece aventurada: este es un tema completamente inexplorado para las universidades y centros de investigación mexicanos, a diferencia de sus pares en Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y Australia. Lo que se ha escrito sobre este tema en los medios mexicanos son básicamente notas y reportajes periodísticos. Es decir, todo a nivel descriptivo y casi siempre tendencioso. Podríamos ir más lejos: en idioma español, básicamente, no se ha producido ninguna investigación científica relacionada con esta actividad erótica<sup>1</sup>.

Es importante advertir que la oferta erótica del *table dance*<sup>2</sup> supone un *performance* muy particular, el cual sólo ha podido naturalizarse en algunas sociedades. Los costos de oportunidad de este mercado sexual no han prosperado en todos los entornos donde ha desembarcado. Los países de la Europa continental son el mejor ejemplo de este mercado fallido<sup>3</sup>. Explicar cuáles fueron los factores que

1 Sin embargo, aunque el tema del baile erótico campea en un páramo científico, existe un trabajo de la colombiana Gloria Patricia Díaz Barrero, en el cual las unidades de análisis lo constituyeron bailarinas eróticas latinoamericanas. Esta investigación fue denominada “*Strippers*, bailarinas exóticas: Identidad e inmigración en la construcción del Estado canadiense”. Y aunque esta investigación doctoral fue redactada en inglés, después este trabajo fue dado a conocer en español. Su documento tiene como propósito reflexionar sobre la migración de bailarinas eróticas latinoamericanas en Canadá y “demostrar que dicha migración se encuentra determinada en un contexto de relaciones desiguales de poder” (Barrero, 2005: 142). Existe también otro trabajo denominado: Bailando tras la noche alrededor del tubo: Algunas características de las condiciones de trabajo en los *table dance* de la Zona Metropolitana de Guadalajara (Olvera, 2006), de la mexicana Briseida Gwendoline Olvera Maldonado. La publicación más conocida sobre el tema del *table dance* en México la escribió la periodista Gabriela Granados. Esta periodista reportaba sobre temas referidos a la sexualidad desde 1993. Afirma que severos problemas en sus finanzas personales la obligaron a trabajar por un par de años como bailarina erótica. De esta experiencia publicó en el 2010 un libro de memorias que tituló *Susana: Memorias del table dance*. Es un texto que no se preocupa mucho por los datos, pero que a pesar de ser descriptivo, las reflexiones personales de la periodista están bien formuladas y trata de evitar el relato sensacionalista. Los trabajos académicos por quien realiza la presente investigación se han publicado desde el 2002, “Espectáculo sexual, mercado y políticas públicas” y “Estigma negativo como problema para la construcción de ciudadanía: el colectivo de las bailarinas de *table dance*” (López, 2008), son los más emblemáticos. En la mayor parte de estos documentos los tópicos sobre el estigma social y las condiciones laborales de las bailarinas exóticas en México han sido recurrentes.

2 No parece haber una definición acabada en relación al significado de *table dance*, sin embargo, aquella que ofrece Katherine Frank parece lo suficientemente clara, aunque inacabada, para los propósitos explicativos de este análisis: “El *table dance* es un baile erótico que se lleva a cabo cerca del asiento de quien paga por dicho baile, en el que los pechos de la bailarina se encuentran a la altura de los ojos del cliente”. (Frank, 2002)

3 En el año 1999 llegó a Madrid, España un club de lujo denominado Oz Teatro. Este establecimiento se anunciaba así mismo como el primer *table dance* americano. Este lugar pionero en su género sólo duró cuatro años. En la Europa continental la sobre oferta de la prostitución no permite el desarrollo del mercado del *table*

produjeron que la industria erótica del *table dance* en Estados Unidos se desplazara a otros países tan diversos como Canadá, Australia, Sudáfrica, Inglaterra, Nueva Zelanda, Islandia, Japón, Rusia, Puerto Rico y México no es una tarea tan sencilla como podría creerse. Este estudio se refiere y concentra en el caso mexicano. Sin embargo, encontramos algunas tendencias de carácter global que permiten construir una explicación congruente y aproximada sobre esta oferta erótica americana y su creciente demanda: 1) El protagonismo del cuerpo y su cuidado no tiene precedente en la historia contemporánea. Cubrir y descubrir al cuerpo ha cobrado una importancia muy singular en el sistema de las apariencias vigente. Esta obsesión narcisista es especialmente sintomática, a partir de la década de los ochenta. 2) La pandemia del Sida en la segunda mitad de los ochenta, lo cual supone el que la cópula sea un riesgo para la salud de las personas y que el sexo se volviera un asunto *delicado*. 3) Una filosofía neoconservadora que reaccionó a los aires libertarios de la generación que le precedía, con un discurso que militó por la defensa a ultranza de la familia tradicional. El *table dance* reproduciría la ideología hegemónica que primaba en la sociedad, sin poner en peligro el sentido de *masculinidad*. 4) La proclividad hacia el disfrute del *voyeurismo* como dinámica social. Las nuevas tecnologías no sólo lo han facilitado sino que lo han promovido debido a la posibilidad del consumo de manera anónima. 5) El sentimiento de soledad en una época de conectividad sin precedente. Las nuevas comunicaciones virtuales y el marcado individualismo han lastimado la ritualidad del cortejo cara a cara. 6) El agotamiento de espacios y protocolos instalados en los códigos tradicionales de socialización hombre–mujer, por lo que los clubes de *table dance*, entendidos como departamentos de solteros colectivos, ofrecerían esta posibilidad, a partir de la dramatización del flirteo masculino. 7) Los clubes *table dance* como portonopías adaptadas a la modernidad, en donde lo que se oferta se presenta y representa en un formato diurno y continuo. Es un *performance* neotaylorista, en donde la línea de producción se traduce en una pasarela y un instrumento fálico metalizado, que no requiere de horarios determinados, ya que el espectáculo es continuo y sin interrupciones.

Actualmente, la construcción social de la sexualidad en el escenario mexicano ha sido un proceso histórico dentro del cual la modernidad ha tenido

---

*dance*, el cual descansa en un *performance* que dramatiza un *striptease*, teatraliza el flirteo y pone en valor la imagen corporal de las bailarinas.

acomodos irregulares, pero al mismo tiempo, contribuido de manera particular. Esto ha transcurrido en términos tanto de cambios estructurales que influyen sobre las prácticas sexuales y eróticas, como de los discursos sociales y políticos que se enfrentan de manera poco armoniosa. En México, es posible ubicar el resultado de dicho enfrentamiento durante los años 1982 - 1994, periodo en el cual se instaló la Reforma del Estado<sup>4</sup>. El resultado de dicha integración cultural y económica ha supuesto un cambio gradual y en ocasiones híbrido en relación con el ejercicio de la sexualidad y de los trabajos sexuales en México. Los impactos de dicha integración son de naturaleza distinta y muchas veces se han ido acoplando de modo violento a su entorno. Esa es la razón por la cual algunos lugares en México son considerados como *giros negros*<sup>5</sup>. Conviene destacar que estos acomodados, tanto de las ofertas como de las prácticas sexuales, pueden ubicarse en el eje de la integración económica y de las mudanzas culturales, así como en el de la transición gradualista a la democracia, la cual ha incorporado en su agenda asuntos referidos a los derechos de las minorías y a la tolerancia. Es importante destacar este rasgo, ya que al no existir un cambio político abrupto, no es posible identificar un antes y un después en términos de una nueva moral que niegue las prácticas y los discursos de la sexualidad del régimen anterior y que inaugure uno nuevo (Yunuen, 2001). No es posible

---

4 Estos doce años corresponden a las administraciones de Miguel de la Madrid (1982-1988), así como de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).

5 Referirse a ciertos recintos o actividades comerciales como *giros negros* resulta muy confuso debido a la carga ideológica que soporta y significa a esta categoría. Además, el término *giros negros* no se localiza en disposiciones legales o en tesis jurisprudenciales. Es en entrevistas y reportajes transmitidos o publicados en los medios de comunicación donde con mayor frecuencia se hace uso de esa expresión para referirse, según Raúl Monge (2001: 30) a “establecimientos (...) vinculados con diferentes conductas delictivas, así como transgresiones a la normatividad: lenocinio, presencia de menores de edad, contaminación por ruido, adulteración de bebida, escándalo en la vía pública, violación de horarios, ríñas, robos, portación de armas prohibidas y venta de drogas”, o como sostiene Rafael González (González, 2001: 6), a “centros de baile erótico, cabarets o establecimientos donde se exhiba, arriende, permute o comercialicen artículos de carácter erótico o pornográfico.” Esta cita sirve para demostrar las diferentes concepciones que se tienen sobre la misma categoría, pues como puede advertirse, en la primera se incluyen negociaciones que generan contaminación por ruido o escándalo en la vía pública, mientras que la segunda se refiere a la comercialización de artículos eróticos, que así expresado, puede interpretarse que también abarca la venta de lencería o de obras de arte, lo que es llevar al extremo el concepto propuesto por su autor. Ya antes, el periódico *Reforma*, en su edición del 25 de octubre del 2000, publicó una nota en la que, según la normatividad vigente en el Estado de México (es decir, en una de las demarcaciones políticas del país), los *giros negros* eran clasificados como “aquellos establecimientos en los que se presume que se ejerce la prostitución, pero al momento de la verificación no se ha podido constatar dicha actividad y sólo se cuenta con la versión de los vecinos”, a diferencia de los giros rojos, que son considerados como “todos aquellos establecimientos en los que se venden bebidas por copeo como bares, restaurantes, cantinas y discotecas”.

hablar de un *destape mexicano*, aludiendo al *destape español*<sup>6</sup>. La transición gradualista mexicana se empalmó con una ola neoconservadora que se inició en los años ochenta y que militó a favor de las prácticas tradicionales de la sexualidad. El neoconservadurismo encontró en la pandemia del SIDA un recurso para promover un discurso beligerante e inquisitorio contra todo aquello que no alzara el estandarte de la familia tradicional. Pero lo cierto es que, en el caso de México, la sociedad mexicana estaba cambiando en relación a sus prácticas sexuales en el espacio de lo público, de lo privado y de lo íntimo (Revista *Nexos*, 1994). De prisa, sigilosa y generacionalmente se estaba convirtiendo en una sociedad más permisiva y abierta en relación con su vida sexual, no sin tensiones ni sin reacciones de distintos agentes sociales, ni tampoco sin impactos en sus instituciones formales e informales, lo cual, en un contexto de violencia y debilitamiento institucional debido a la emergencia de poderes informales, obliga la intervención estatal en esta actividad erótica no regulada como es el caso del *table dance* en México.

Es así que en la economía del deseo mexicana, la oferta erótica del *table dance* emergió durante los años en que se adoptaron las reformas estructurales, así como un nuevo modelo de crecimiento *hacia afuera*, que rompía con la política de sustitución de importaciones. Así, con el ingreso de México al GATT (1985), se supuso que en el proyecto de nación ya no sería el Estado, sino los agentes privados quienes promoverían el nuevo proceso de acumulación de capital. El desembarco de las franquicias extranjeras a México dibujaba un sentimiento de modernización en el imaginario colectivo de las clases medias, muy lastimadas por los años de crisis económica.<sup>7</sup> A partir de la incorporación al Tratado de Libre Comercio con

---

6 Se le considera como un fenómeno contracultural a partir de la agonía de la dictadura franquista. La apertura progresiva del régimen de Franco a otros países permitió la llegada del turismo a las costas españolas y, con él, de otros modos de vida e ideas más liberales. La revolución más destacada en este aspecto de cara a la cerrada mentalidad española fue el turismo procedente del norte de Europa, en concreto de Suecia. El *destape* es, por tanto, un aspecto más de la búsqueda de libertad por parte de una sociedad encerrada en sí misma y en los dictámenes de un régimen controlador de la moral. Sin embargo, es común entender al *destape* como uno de las bondades de la transición política posfranquista, en una época en la que los movimientos libertarios de los sesentas cobraron fuerza dentro de una sociedad española ávida de romper con las ataduras morales con las que había vivido durante la dictadura. El cine español resulta muy sintomático para ilustrar esta idea. En Chile también se vivió una época de “*destape*” a partir de la caída de la dictadura pinochetista. La proliferación de los *cafés con piernas* también resultan ser un claro ejemplo de esta idea.

7 La primera franquicia extranjera que abrió sus puertas en México fue Mc Donald’s, hacia el año de 1985. En el primer día de apertura en una de las principales autopistas de la Ciudad de México, la fila de espera alcanzó cinco kilómetros, con un tiempo de espera de más de dos horas para degustar la primera hamburguesa estereotípicamente americana preparada en México. Periódico *El Universal*, jueves 23 de noviembre de 2006.

los Estados Unidos y Canadá (1994), la oferta del *table dance* se convertiría en una moda y una industria, además de ser un tipo de trabajo sexual que se mimetizaría muy pronto en el paisaje de las grandes urbanas mexicanas.

Sin embargo, el desconocimiento de este emergente trabajo sexual en México acabó por generar ciertas externalidades relacionadas con la prostitución, la salud y la seguridad pública, por un lado; y con la dignidad, el estigma social, la violencia y el tráfico de mujeres, por el otro. Lo único que se ventilaba en la prensa nacional, eran las bailarinas extranjeras provenientes de Hungría y República Checa, así como de Venezuela, Argentina y Cuba. Los *aseguramientos* y deportaciones colectivas de estas bailarinas eróticas –casi siempre rubias y de rasgos europeos– ocupaban, de manera intermitente, espacio tanto en los medios electrónicos como en los impresos nacionales, pero el tratamiento que se les dispensó fue siempre sensacionalista y tendencioso. Hay que decir que estas bailarinas sustituyeron a las *entertainers* norteamericanas y canadienses, las cuales dejaron de laborar en México una vez que el mercado mexicano dejó de ser costo-efectivo debido al *efecto tequila* (1994-1995) y a la consecuente devaluación del peso mexicano. Una ex-bailarina erótica norteamericana recuerda este episodio de la siguiente manera: “Yo me quedé en México porque aquí me enamoré y me sentía muy feliz con el clima, la comida y la gente, pero todas mis amigas regresaron a Canadá y a Estados Unidos porque decían que aquí (México) ya no se ganaba igual. Ya no era tanto dinero cuando lo cambiaban a dólares.”<sup>8</sup>

Así pues, además de generar externalidades de naturaleza distinta, la moda del *table dance* americano en México sufrió un fuerte proceso de hibridización (mexicanización). Los relatos de las bailarinas revelarán que dichas modificaciones a la propuesta performativa original lastimarían su dignidad y su autoestima, así como promoverían incentivos negativos para la construcción de ciudadanía y capital social. En un contexto de instituciones vulnerables, la presencia del narcotráfico en este mercado sexual luce como una problemática al que el Estado no puede dejar a la deriva<sup>9</sup>.

8 Britny trabajó en México como bailarina erótica de *table dance* hasta el año 2005. Ella llegó a este país por intermediación de una agencia internacional canadiense, la cual llevó a cientos de bailarinas, principalmente de Canadá y Estados Unidos, a México a partir de la apertura de los grandes clubes americanos de *table dance* tanto en la Ciudad de México como en Guadalajara, Jalisco.

9 La presencia del narcotráfico en este mercado es cada vez más evidente, según se evidencia en los relatos y en los reportes de prensa. Este no es un asunto sin importancia, si consideramos el fuerte poder de penetración del narcotraficante y las facilidades que ofrecen estos establecimientos para el lavado de dinero, así como su vulnerabilidad para ser extorsionados por los distintos grupos delictivos.

El más influyente semanario político mexicano titulaba, en portada, un reportaje referido a las *table dancers* de la siguiente manera:

Reporte especial: Esclavas de lujo. En la prostitución globalizada, después del narcotráfico y el comercio ilegal de armas, la trata de mujeres es el mejor negocio para las mafias internacionales que operan en México: al coludirse con narcotraficantes y autoridades gozan de impunidad y se mezclan en otros negocios igual de lucrativos. Por su parte, las víctimas de la esclavitud sexual padecen tratos violentos que no pocas veces terminan en homicidios.<sup>10</sup>

La instalación de ciertas franquicias norteamericanas de *table dance* logró un fuerte impacto simbólico en las élites y clases medias urbanas, lo cual provocó que en poco tiempo se volviera una actividad común en el divertimento sexual de los mexicanos. Los faraónicos recintos de lujo, con espectaculares bailarinas rubias, fueron demasiada tentación para los nuevos *yuppies* mexicanos bilingües<sup>11</sup>.

La industria del *table dance* se encontraba en franca expansión en los Estados Unidos, por lo que desplazamiento al mercado mexicano lucía natural debido al incremento en las actividades comerciales del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA). La experiencia mexicana podría ser interesante para aquellos países latinoamericanos que están adoptando tratados comerciales con el mercado norteamericano, a causa de las expectativas y alcances que supone esta política económica en su sociedad y por la debilidad en sus instituciones formales e informales que priman en estas sociedades (Fukuyama, 2004: 42). Es decir, por el impacto de lo global en lo local. El caso colombiano se presenta pertinente para reparar en este tema, en tanto su Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos fue recientemente aprobado y también porque algunos establecimientos de baile erótico ya han sido instalados en este país, inspirados en sus pares mexicanos.<sup>12</sup>

---

10 Revista *Proceso*, Número 1647; México, 25 de mayo de 2008

11 Este tipo de establecimientos derivados de los clubes Playboy fueron una propuesta en Estados Unidos. Se ubicaban cerca de los centros financieros y estaban dirigidos a cooptar una clientela masculina de cuello blanco. Eran los años en los que el capital financiero (casas de bolsa, bancos, etc.) demandaba una cantidad importante de ejecutivos que, durante todo el día y la noche, pudieran acudir a estos establecimientos de lujo, ornamentados con cuerpos femeninos de clase internacional para cerrar negocios.

12 La organización colombiana Aroma y Tanga (Tradicional y VIP) se anuncia como una franquicia que ofrece en sus instalaciones de Bogotá la oferta erótica de *table dance*.

### Cambio económico y emergencia de nuevas ofertas eróticas

Es posible decir, a propósito de este tema de investigación, que hasta 1984 el Estado mexicano había aumentado de tal forma su participación económica nacional, que incluso llegó a administrar un conocido y lujoso cabaret de la Ciudad de México. Esto va más allá de la anécdota, si consideramos que los cabarets también fueron popularizados y reconocidos como espacios de divertimento erótico como consecuencia de una desatinada decisión del Estado en relación con su política de difusión cinematográfica. El cine que se promovió durante la administración 1976 – 1982 se le recordaría desde entonces como cine de cabaret. Las pantallas abusaron del desnudo como un recurso para llenar las salas, y la calidad en los guiones fue supeditada a los intereses económicos. Estas filmaciones, de manera recurrente, serían ambientadas en un cabaret, y el cuerpo de las cabareteras sería objeto de deseo por sus caderas y cinturas hipersexualizadas. Salvo contadas excepciones, la mayor parte de las cabareteras del cine nacional presentaban un somatotipo de rasgos característicamente mestizos. El presidente en turno, José López Portillo, presumía de ser el último presidente heredero de la Revolución Mexicana. Resulta irónico que al final de su vida, este presidente hubiera contraído matrimonio con uno de los íconos del cine de cabaret en México: la actriz Sasha Montenegro.

La emergencia del *table dance*, como industria erótica dirigida, en un principio, a las elites urbanas y a los nuevos *yuppies* de las principales ciudades mexicanas, ocurrió durante la administración de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994).<sup>13</sup> Este mandatario pertenecía a una generación en cuyo proyecto de nación ya no se entendía al mercado ni al capital privado como los enemigos del Estado. En aquellos años se profundizaron las reformas emprendidas durante la gestión presidencial anterior. Los programas de ajuste estructural que siguieron a la crisis de la deuda en América Latina y en México, despertaron fuertes resistencias en una facción de la clase política y de las clases medias urbanas. Pero

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

la Reforma del Estado emprendida suponía también la oportunidad para los agentes privados de reactivar una economía en la que el libre comercio parecía sugerir la manera más conveniente no sólo para industrializar al país, sino para –ahora sí– acceder al primer mundo. El acceso de México a la Organización de Países Desarrollados (OCDE), si bien parecía una decisión voluntarista, también suponía que la economía nacional estaba arrojando resultados positivos, al menos para una parte de la clase política y empresarial. Existía un clima de optimismo en el que se creía que la incorporación al NAFTA acercaría y conciliaría a México con la modernidad y, para ir más lejos, con la democracia. El clima de aquellos años favoreció considerablemente la instalación de las franquicias extranjeras de distintos servicios y productos. Las franquicias de *table dance* no fueron la excepción. El impacto simbólico de estas franquicias fue dramático en la cultura sexual de la sociedad mexicana. Como consecuencia de la debilidad institucional que ha primado en este mercado, la crisis económica del 1994 y 1995 no hizo sino hibridizar el *table dance* en México. Si cualitativamente los cambios eran graduales, cuantitativamente esta industria no parecía inhibirse en lo absoluto, debido a la altísima demanda por contratar los servicios de estas trabajadoras sexuales.

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

Así pues, a finales de los noventa y principios del nuevo siglo, el *table dance* se había convertido en parte de la cultura sexual de los mexicanos, quienes se habían olvidado de manera definitiva de las noches de cabaret, de las ficheras y de los performance con plumas. La visibilidad de los *table dance* fue mediaticizada a partir de programas de altísima audiencia en la televisión abierta<sup>14</sup>,

---

14 Este fue el caso del programa *otro rollo*, el cual organizó un concurso cuyo título no requiere mayores explicaciones: *Miss Table Dance 2004*. El concurso duró varios días y los televidentes mexicanos dieron especial seguimiento a dicho certamen. La audiencia podía votar por internet o vía telefónica, y tiempo después era posible comprar cd's caseros con las mejores escenas del concurso. Incluso, este programa evidenció la falta de conocimiento por parte de los organizadores, ya que de manera incorrecta adelantaron que la final internacional sería en la ciudad holandesa de Amsterdam, lo cual resulta irónico ya que en dicha ciudad europea el *table dance* no es una actividad practicada. El colmo fue que la bailarina

pero también en otros espacios de difusión cultural como el cine, el teatro y ferias sexuales anuales.

### ***Table dance: Pornotopía, cuerpo y mercado***

En una primera aproximación, es posible categorizar a los establecimientos de *table dance* que han funcionado en México a partir del desembarco de las franquicias americanas, como resultado de un mercado en expansión que se estaba gestando en los Estados Unidos desde la década de los ochenta. Los primeros y más populares son aquellos bares que cuentan con espectáculo nocturno, en donde se expenden bebidas alcohólicas y se ofrecen bailes eróticos tanto en la mesa de los clientes como en espacios privados diseñados con este propósito. En el escenario es emblemático un tubo vertical, el cual es un simbólico componente en el que las bailarinas desarrollan un acrobático *performance*, una vez que se han desprendido de la ropa. Este tipo de establecimientos son los que han cobrado mayor visibilidad mediática, los cuales copiaron la estética y mucho del capital simbólico de las discotecas y bares con pista de baile. El tipo de música y el volumen de la misma marcan el ritmo ágil y activo de estos lugares; es decir, hacen análoga la funcionalidad erótica con un compás sonoro que funciona en un ritual colectivo. Y es en este sentido que la música funciona como un elemento desinhibidor muy *ad hoc* para los propósitos de un bar que ofrece *striptease*. Román Gubern lo explica de la siguiente manera:

La música de baile, al imponer un ritmo común y compartido a los bailarines, refuerza su vínculo emocional, con una sincronía que los convierte en cómplices gozosos de un mismo rito, al igual que ocurre en las danzas de las tribus primitivas. Además de tal complicidad emocional, sus evoluciones y contorsiones, a los ritmos agitados de la música moderna, hace que sus movimientos incluyan expresivos movimientos pélvicos, de obvio significado erótico (Gubern, 2000: 19).

---

que ganó el primer lugar de dicho concurso nacional ni siquiera era mexicana, sino venezolana, tal como se registra en el presente estudio, ya que fue una de las entrevistadas. Si algo evidenció esta feria es que el público mexicano estaba ávido de este tipo de ofertas, y que el sexo resultaba un negocio altamente lucrativo en el país azteca.

En este formato se inscribió la franquicia americana *Solid Gold*, que se instaló en la Ciudad de México y después en la ciudad de Puebla. Esta franquicia tiene su origen en el sur de la Florida, por lo que resulta lógico que el modo de entender el entretenimiento erótico haya estado conceptualizado para un público flotante, por lo que el volumen de bailes y la venta de bebidas alcohólicas suponen la oferta principal de estos establecimientos, los cuales, más que *table dance*, ofrecieron bailes eróticos tipo *lap dance* o *friction dance*. El hecho es que desde el principio comenzaron a operar con bailarinas extranjeras y se permitió el contacto físico entre el cliente y la bailarina, aspecto que resultaba muy atractivo para quienes buscaban entretenimiento erótico sin muchos preámbulos ni protocolos. La atmósfera de estos lugares estaba diseñada para que las interacciones entre los clientes y las bailarinas fueran fugaces, ya que este formato apostaba por el volumen de bailes de mesa ejecutados por las bailarinas, en tanto los establecimientos recibían un porcentaje del costo del baile erótico que pagaban los clientes por el disfrute del mismo.

Sin embargo, han existido otros tipos de establecimientos de *table dance* que han estado dirigidos a un perfil de clientes de altos ingresos. De estos clubes de lujo se desprenden dos elementos: 1) La propuesta conceptual e ideológica con la que fueron concebidos, 2) un formato que se trataba de ajustarse a las agendas de los ejecutivos mexicanos.

Estas franquicias de baile erótico que se establecieron en México ofrecieron una propuesta de entretenimiento erótico diferente y distinto a lo que hasta entonces se conocía. El contenido simbólico de estas franquicias parece ser una derivación performativa de los clubes Playboy de los años sesenta. A dichos clubes Playboy, ahora extintos, Beatriz Preciado les llamó Pornotopías, a propósito de la categoría de heterotopías que Michel Foucault utilizó para referirse a ciertos espacios hiperrealistas. Preciado visibilizó los clubes Playboy como una Disneylandia posdoméstica para adultos. Una especie de departamento de soltero colectivo en donde el nuevo ciudadano podía reconocerse a sí mismo como el nuevo Playboy. Un espacio para que el hombre americano -blanco y protestante- pudiera “poner a prueba” sus capacidades para “conquistar” a una de las conejitas cuidadosamente seleccionadas para laborar en estos recintos pornotópicos. Preciado explica este nuevo discurso político arquitectónico de una manera en la que es fácil reconocer su poderoso impacto cultural:

Playboy no era sólo simplemente una revista de chicas con o sin bikini, sino un vasto proyecto arquitectónico-mediático que tenía como objetivo desplazar la casa heterosexual como núcleo de consumo y reproducción proponiendo frente a ésta nuevos espacios destinados a la producción de placer y de capital (Preciado, 175: 2010).

Las franquicias texanas Men's Club y Club Royale, que se instalaron en las ciudades de México y Guadalajara, copiaron mucha de la narrativa y del contenido simbólico de los clubes Playboy, lo cual no sería una coincidencia. La decoración faraónica del recinto fungiría como el aparador de aquellos cuerpos exquisitos en exhibición, pero susceptibles de ser abordados. A esta producción escenográfica Goffman la denominaría el *setting*<sup>15</sup> (Goffman, 1959: 14).

Los manuales de operación, los contratos de las bailarinas, la observación participante y las entrevistas a profundidad dan cuenta del esmero por adaptar el comportamiento del elenco de bailarinas de estos clubes de lujo de *table dance* a la propuesta conceptual de los clubes Playboy. El mismo autor canadiense explica esta actuación previamente ensayada como *front* (Goffman, 1959:14). Pero es a partir de la apariencia (*appearance*) y los modales (*manners*) que se logra comunicar la idea de cuerpos hipersexualizados en situación de exclusividad, exquisitez y oportunidad.

Uno de los rasgos más característicos de los clubes Playboy era la interacción cliente-bailarina. Los socios del club Playboy podían verlas en sus diminutas prendas, pero estaba prohibido tener cualquier contacto físico. La única concesión era la oportunidad de charlar y flirtear con las conejitas. Los paralelismos iban mucho más allá. Había una teatralización que tanto las conejitas Playboy como las bailarinas de estos clubes de *table dance* de lujo debían

15 Erving Goffman (1959: 14) explica el *setting* de la siguiente manera: "En primer lugar, se encuentra el medio (*setting*), que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan. Solo en circunstancias excepcionales el medio se traslada con los actuantes; vemos esto en el cortejo fúnebre, el desfile cívico y las fantásticas procesiones que integran el quehacer de reyes y reinas. En su mayor parte, estas excepciones parecen ofrecer algún tipo de protección adicional para actuantes que son, o se han vuelto en ese momento, altamente sagrados. Estos personajes eminentes deben distinguirse, sin duda, de los actuantes profanos pertenecientes al tipo de los vendedores ambulantes que, entre actuación y actuación, trasladan su lugar de trabajo, a menudo por necesidad. En lo que respecta a tener un lugar fijo para el medio, un gobernante puede ser demasiado sagrado y un vendedor ambulante demasiado profano."

cumplir. La modelización del comportamiento de las conejitas era tan importante como el atuendo. Las normas que regían la conducta de las conejitas se encontraba en el *Manual de Conejas*. De esta misma manera, tanto el Men's Club como el Club Royale, tenían bien determinada la conducta de cada una de las bailarinas, a quienes llamaban *entertainers*. Les hacían firmar un contrato para comprometerlas, a pesar de que este documento legal no tenía efecto jurídico en México. En dicho contrato se tipificaba cómo debían vestirse, maquillarse y comportarse. El propósito era somatizar la idea de la nueva *play mate* a partir de la propuesta conceptual *playboy*. Los asistentes pagaban por la oportunidad de conocer y seducir a las bailarinas eróticas norteamericanas; sin embargo, las *play mates* eran muy profesionales en el manejo del performance que debían teatralizar. Las estrategias performativas con que contaban las bailarinas dependían directamente de la imposibilidad de la asistencia por tener una interacción demasiado cercana. Era la imagen y el performance lo que se ponía en valor en todo momento. El cuerpo de las *table dancers*, y su carga simbólica, parecía enaltecer una especie de estigma social positivo. En una sociedad preponderantemente mestiza, este perfil físico lograba constituirse como un verdadero marcador social. Las palabras de uno de los gerentes de este tipo de establecimientos resultan contundentes:

En el Men's Club se trata de atender a una clientela que entienda estos espacios como un club en donde pueda relajarse con servicios de súper lujo. (...) Nada que ver con los cabarets de antes. En estos (lugares) nuestra clientela cuenta con servicios secretariales, privados equipados para reuniones privadas. Sólo el mejor servicio, con menú y vinos de clase internacional (...) Además, las *entertainers* no son cabareteras con plumas, son chicas americanas y canadienses, siempre vestidas de largo, las cuales pueden ofrecer un baile de mesa (*table dance*) en *topless* y su compañía para charlar. Esta estrictamente prohibida la prostitución<sup>16</sup>.

---

16 César fue el gerente que inauguró el primer *table dance* que arribó a la Ciudad de México. La franquicia Men's Club opera en el Sur de los Estados Unidos.

### El *Table dance* y su naturaleza poliperformativa

En el presente trabajo de investigación, es posible conceptualizar el *table dance* como una puesta en escena en la que se presentan y desplazan tres performatividades distintas. Es decir, una representación erótica en tres actos, los cuales se encuentran fuertemente comprometidos. Entender esto supone poder explicar en dónde se alinean los incentivos que acaban por somatizar su coreografía. Pero también supone entender la razón por la cual el performance de *table dance* que desembarcó en México desvirtuó su concepto original, al violentar el cuerpo de las bailarinas. Esto no es menor, ya que los relatos evidencian que fue justamente el cuerpo de las bailarinas sobre lo cual se puso un precio; es decir, el cuerpo disciplinado de las bailarinas fue lo que promovió que la oferta erótica del *table dance* se constituyera en una industria nacional. Es posible desagregar el disciplinamiento de los cuerpos de las bailarinas en tres momentos o actos, que se ejecutan en una puesta en escena particular denominada *table dance*.<sup>17</sup>

Como cuerpos y sujetos, existe una atadura a las necesidades de la sociedad de mercado. Esto significa que están determinados por poderes sobre los cuales no se tiene ninguna capacidad de control. Sean parte de la realidad social, del imaginario social, o necesidades reproducidas y valoradas por el individuo, o sean el objeto de identificación, lo cierto es que son signos impuestos y normativos. Son signos de represión corporal, son necesidades represivas.

Esta presión sobre el cuerpo queda expresada en sus figuras retóricas, en la cirugía, el dolor, en su desdoblamiento en cuerpos artificiales. La pertenencia a un segmento, a una clase social, así como la movilidad social, requieren de un esfuerzo y un sacrificio ejercido sobre el cuerpo. Es una necesidad y una coerción, es una violencia extrema sobre nuestros organismos, que no termina en las extensas jornadas en el gimnasio o en dietas brutales, sino que se extiende hacia su mutilación y la inserción aún más bestial de todo tipo de prótesis. Nunca el cuerpo había sido un referente tan masivo para el consumo y para la imagen social. Lo había sido el vestuario, el habla, la gestualidad, pero nunca reposaba en el mismo organismo (Gubern, 2004).

17 Michel Foucault (1976) desarrolló su tesis del disciplinamiento corporal cuando explicó que: “Los sujetos se tornan en instrumentos dóciles, obedientes, aptos para trabajar, al disociar las fuerzas corporales, aumentarlas en su sentido económico y disminuirlas en su sentido político. El cuerpo será, así, un objeto útil, ya que todas sus fuerzas estarán dedicadas a la producción y el trabajo, lo que le restará potencia para oponerse y resistir.”

*Primer Acto:* Es el momento en que se teatraliza la pornotopía, y requiere la construcción de una atmósfera en donde se pretenda que el *table dance* es una fiesta social en un departamento de soltero colectivo. Un espacio para socializar con chicas atractivas, quienes siempre se encuentran en disposición de conocer a los clientes-invitados. Las entrevistadas advierten que el costo para esta interacción es poco preciso; sin embargo, a diferencia de los antiguos cabarets en donde las oferentes ganaban por el número de copas que degustaban junto a sus acompañantes, las bailarinas de *table dance* se encuentran en capacidad de pactar el tiempo-costo que le dispensen al cliente. “Mil pesos la hora, pero a una de las argentinas le pagan 1500 o dos mil. Todo depende de que tan bueno sea el cliente”, explica una bailarina mexicana, quien dice llamarse Norma y a quien le tiene sin cuidado trabajar por tiempo o trabajar por bailes. En el protocolo de los cabarets, el cliente tenía cierto contacto físico con la bailarina. Este era un *derecho* que *adquiría* a partir del pago, por copeo o por botella, de las bebidas. Las bailarinas recibían una comisión por cada trago o botella de licor. En esta operación se promovía la ingesta de alcohol de la bailarina de cabaret. Esto significa que en poco tiempo la bailarina no sólo presentaba un cuadro de alcoholismo, sino que daba al traste con el perfil físico propio de su rol. Por esta razón, en los establecimientos de *table dance* se prohibía que la bailarina ingiriera alcohol. De hecho, los primeros *table dance* que operaron como franquicias en México monitoreaban el peso de cada una de las bailarinas. Pero es importante señalar que por lo que en realidad se paga, a partir de lo que evidencia las el presente estudio, es la oportunidad de seducir y convencer a las chicas para tener una relación fuera o, en su defecto, dentro del club. Es así que en la interacción que se establece entre cliente y bailarina se ponen en juego dos distintos capitales. Las estrategias performativas entre cada uno de los agentes que participan en el juego erótico son: la bailarina pretende poseer el dinero del cliente; el cliente pretende poseer el cuerpo de la bailarina. Uno de los hallazgos más contundentes del estudio es la correlación entre la posibilidad del contacto físico entre cliente y bailarina, ya que cuando es permitido o promocionado, la bailarina reduce su capital simbólico y las estrategias performativas de la bailarinas quedan muy reducidas. Y ello es así debido a que en la teatralización del juego de la seducción, en el que los clientes disfrutaban sin muchos reparos, un baile erótico con contacto físico desplaza el juego en un terreno en el que la bailarina sólo tiene como recurso la concesión de su propio cuerpo. El relato de Geraldine es muy preciso en este

sentido porque afirma que “mientras estás platicando con los clientes pues... te sientes bien... sabes que les gustas y que te quieren conquistar, pero ya cuando les haces el baile y te tienes que quitar la ropa y dejarte tocar las nalgas... pues... ya se sabe quién es cada quien: el cliente y yo la puta”<sup>18</sup>

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

La verdad es que esta es la segunda húngara con la que vivo. Yo respeto su trabajo porque yo sé que en su país esto es normal. Aquí en México vas a una disco y todas las chavas (chicas) se dan mucha importancia. Para que te hagan caso es un problema... o sea, te hablan como si te estuvieran haciendo un favor. (...) En el bar (*table dance*) ya sabes que están trabajando, pero poco a poco te las puedes ligar porque al menos siempre te escuchan.<sup>19</sup>

18 Geraldine es una bailarina de *table dance* mexicana y, aunque es muy joven, comenzó a trabajar en un *table dance* de la ciudad de Acapulco, Guerrero, aun siendo menor de edad.

19 Humberto es un abogado que reside en la Ciudad de México y mantiene una relación sentimental con una bailarina de *table dance* originaria de Hungría. Humberto ya ha ido a Hungría un par de veces para visitar a la familia de su novia.

*Segundo Acto:* Es el momento en el que la bailarina desarrolla el performance. El escenario estereotípico es el de la *stripper* columpiándose en un tubo de manera tan acrobática como sugestiva. Es en este momento en el que la bailarina le pone valor a su imagen al máximo nivel, a causa de que se desprende de su ropa y queda exhibiendo su cuerpo de la manera más franca. Durante el performance, la bailarina aprovecha la oportunidad para seducir a la audiencia y convertirse en objeto de deseo. Tratará de impresionar al *quórum* con el propósito de rentar su tiempo o para que le sea solicitado un baile personal. Los performances lo suficientemente escenográficos suponen un valor agregado para quien lo realiza. En otras palabras, este es el momento en el que se pone valor a las destrezas del cuerpo de la bailarina: sus alcances somáticos y motrices. Si bien es cierto que en este momento escenográfico la bailarina realiza un *striptease*, lo que conviene preguntarse es si dicho acto constituye una representación acrobática, artística o pornográfica; o si introduce las tres cosas al mismo tiempo. La pregunta no es menor, en tanto que en caso de tener alcances artísticos y/o acrobáticos, supondría la membresía de las bailarinas a sindicatos y asociaciones que gozan de determinados derechos laborales, lo cual las sacaría de la penumbra jurídica en la que se encuentran las miles de bailarinas eróticas en México. Los relatos de las bailarinas son muy característicos en reiterar que las demandas varoniles de *stripteases* femeninos parecen muy estériles y reducidas a una simple representación somatizada. Es decir, como sugieren algunos (Prieto, 2009: 11) a la hora de realizar el *striptease* femenino, el performance acaba siendo más significativo que narrativo<sup>20</sup>. Los hombres son como animales, no les importa cómo bailes, ni lo que proyectes en el escenario” dice Pamela con tono de resignación. Luego prosigue “lo único que quieren es verte las nalgas. Entre más nalgonas, mejor te va”<sup>21</sup>. En esta lógica, es posible decir que el cuerpo de la bailarina es percibido y abordado de manera fragmentada “y el cliente sólo tiene acceso a él de un modo codificado, tarifado: tanto por el sexo, tanto por los senos, tanto para la desnudez completa (...)” (Pryen, 1999: 141).

---

20 Es importante advertir que contrario a los *stripteases* femeninos, los *stripteases* masculinos con audiencia femenina no se conforma con la mera exhibición de un cuerpo hipertrofiado por el ejercicio de gimnasio, la alta ingesta de proteínas y el uso sistemático de esteroides. La demanda femenina exige que el cuerpo masculino conforme se vaya desvelando, esté acompañado de una narrativa coreográfica. Exigen un *performance* lo suficientemente estilizado sentirse seducidas.

21 Pamela es una bailarina mexicana de *table dance*, quien antes de ejercer esta actividad erótica era modelo de lencería y profesora de aeróbicos en distintos gimnasios en la Ciudad de Guadalajara, Jalisco.

La popular novela *Sin tetas no hay paraíso* del colombiano Gustavo Bolívar (2005), recrea una tragicómica dinámica en la que los implantes mamarios resultan, para las jóvenes, instrumentos efectivos de movilización social.<sup>22</sup> En México son más los glúteos que los senos el fragmento corporal que posee la carga erótica. Así se expresa en la gráfica y en los relatos de las bailarinas: “La verdad sí me ayudó porque antes de arreglarme el cuerpo ganaba como mil al día... o menos. Pero ya con las ‘pompas’ (nalgas) más grandes la verdad es que no bajaba de tres mil diarios... las ‘pompas’ nuevas me compraron mi departamento y otras cositas”<sup>23</sup>. En este sentido, no sólo los implantes mamarios se hicieron recurrentes en México. Las inyecciones de aceite de bovino se convirtieron en un secreto a voces dentro del colectivo de las bailarinas de *table dance*. Para el psicoanálisis, las nalgas y caderas son un elemento sumamente atractivo para los varones puesto que casi siempre connota poder. Así, desde esta mirada, el sexo anal sigue siendo -al margen de una variante sexual- una forma de dominio. Algunas iconografías guardan testimonio del poder sexual de las nalgas como elemento que, *prima facie*, se constituye en la atracción sexual del macho.<sup>24</sup> Desmond Morris (2004) lo explica de manera muy explícita:

Dejando el pubis y sus ecos sustitutivos, y pasando a la parte posterior de la pelvis, llegamos a los dos carnosos hemisferios de las nalgas. Estas son más pronunciadas en la mujer que en el varón, y constituyen un rasgo exclusivamente humano, que falta en las otras especies de primates. Si una mujer se agachase de espaldas a un varón, adoptando la típica posición invitadora a la cópula de

22 Un fragmento de la novela resulta muy sugerente: “A sus trece años, Catalina empezó a asociar la prosperidad de las niñas de su barrio con el tamaño de sus tetas. Pues quienes las tenían pequeñas, como ella, tenían que resignarse a vivir en medio de las necesidades y a estudiar o trabajar de meseras en algún restaurante de la ciudad. En cambio, quienes las tenían grandes como Yesica o Paola, se paseaban orondas por la vida, en lujosas camionetas, vestidas con trajes costosos y efectuando compras suntuosas que terminaron haciéndola agonizar de envidia.”

23 Tania es una bailarina de *table dance* de la ciudad de Acapulco, Guerrero.

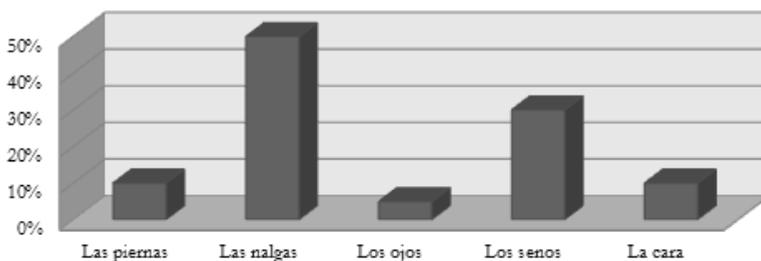
24 Las obras más emblemáticas en este sentido podrían ser: las Venus Calípidas de Willendorf o de Lausell, para seguir con un gran número de copas y ánforas griegas, por el arte rescatado de Pompeya, por las nalgas provocativas de la fachada del templo Khajuraho, la densidad de las nalgas de la Leda de Miguel Ángel, las distintas variantes de las Tres Gracias llevadas a cabo por distintos autores (Rafael, Correggio, etc.) pasando por Boucher (Mujer desnuda) hasta Rubens, Thomas Rowlandson y PeterFendi (ambos destacaron la hermosura de la popa femenina) y continuando con Delacroix (La muerte de Sardanápalo), las Ninfas de Bouguereau, Ingres (el Baño turco), Degas, el Desayuno en la Hierba de Manet, El Sueño de Courbet, la Pareja de Amantes y La Ninfa y el Sátiro de Millet, El Abrazo de Picasso, y los cachetes de Botero.

los primates, su aparato genital quedaría encuadrado entre los dos hemisferios de carne suave. Esta comparación convierte a éstos en una importante señal sexual para nuestra especie, y que tiene, probablemente, un origen biológico muy antiguo. Es nuestro equivalente de las hinchazones sexuales de otras especies. La diferencia está en que, en nuestro caso, la condición es permanente.

Una encuesta en internet, hecha por distintos corporativos mexicanos y extranjeros de los *table dance* mexicanos, resultan muy reveladoras en este sentido.

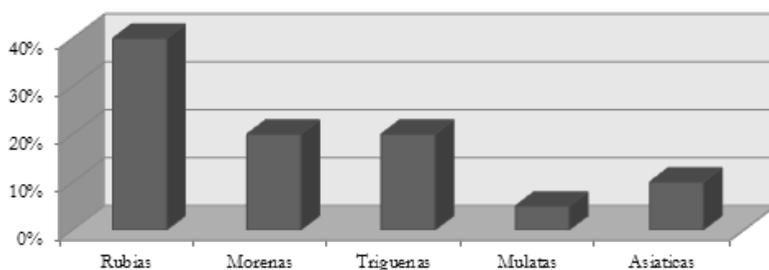
Las preferencias de los asistentes masculinos reflejaban mucho de los gustos que se encontraban en los casi extintos cabarets, pero con un agregado racial, ya que los clientes mexicanos de los bares de *table dance* mostraron desde el principio una subrayada preferencia por las bailarinas rubias. La violencia simbólica ejercida en relación con el somatotipo de personas de tez blanca y cabello rubio ha sido una dinámica arraigada en la cultura mexicana.<sup>25</sup> La modernización del país supuso, para las clases medias mexicanas, su americanización (Careaga, 1984). Una década antes, el escritor mexicano Carlos Monsiváis afirmaría un aforismo que logró una fuerte resonancia: “Somos la primera generación de norteamericanos nacidos en México.”

**Gráfica 1: ¿Qué parte del cuerpo de la bailarina te atrae más?**<sup>26</sup>



25 Se dice que Quetzalcóatl era rubio, blanco, alto, barbado y de grandes conocimientos científicos. Que enseñó a los pobladores de lo que hoy es México a labrar con metales, orfebrería, lapidaria, astrología. Se dice que no era indio como ellos (Leyenda popular mexicana). El mito de Quetzalcóatl explica que los pobladores facilitaron la conquista, pues ellos confundieron a Hernán Cortés con el personaje que supondría su debacle.

26 Véase [www.tabledance.com.mx](http://www.tabledance.com.mx) [Recuperado por última vez el 10 de diciembre de 2010].

Gráfica 2: ¿Cómo prefieres a las bailarinas?<sup>27</sup>

*Terver Acto:* La dramatización del vínculo erótico se lleva a cabo cuando la bailarina realiza un *striptease* a quien paga por este *performance* personalizado. Este evento supone una invitación al acto sexual, porque pretende seducir a quien está dirigido el *striptease* y mantener su interés y entusiasmo sexual en el desarrollo del *performance* erótico por parte de la bailarina. Este interés se traducirá en una mayor ganancia económica para ella, pues el cliente seguirá comprando –si la estrategia performativa de la bailarina funciona– el tiempo en el que la bailarina seguirá dramatizando el acto erótico. Se establece un *pacto simbólico*, como lo denomina Gustavo Geirola, “entre el espectador que mira y el cuerpo que actúa para ser mirado” (2000: 45). Sin embargo, esta representación erótica colapsa si se establece contacto físico entre el cuerpo de la bailarina y el cliente, el cual deja de ser solo un espectador. La estrategia performativa será desplazada y reducida a una mera somatización táctil, en donde el incentivo ya no será un *performance*, en el que se pone en valor la imagen y dramatización de la bailarina, sino la concesión que ella cede a quien la cosifica con el contacto. Es decir, a partir de la posibilidad del cliente de manipular el cuerpo de la bailarina erótica, ella se reduce de objeto de deseo a simple objeto. Las palabras de una bailarina que laboró cuando se inauguraron las primeras franquicias de *table dance* resultan muy reveladoras:

“Cuando en el Royale no se podía tocar, la verdad se trabajaba de otra manera porque una no tenía que soportar tantas cosas. Los clientes y todo mundo te trataban de otra manera (...) Después, cuando se trabajó de otra manera la verdad es que ya, aunque no te lo decían, los clientes te trataban como puta”.

27 Véase [www.tabledance.com.mx](http://www.tabledance.com.mx) [Última consulta realizada el 10 de diciembre de 2010].

Este es uno de los hallazgos más conspicuos del presente estudio, porque permite entender las razones por las cuales en ciertas demarcaciones de los Estados Unidos, de Canadá y de Australia el contacto y la distancia entre cliente y bailarina resultan tan determinantes. Los relatos permiten inferir que el contacto estigmatiza a las bailarinas, lo cual las obliga a trabajar con menores estrategias performativas para administrar y negociar el tiempo y el performance con los clientes. El capital simbólico somatizado que posee la bailarina se ve desplazado por la cosificación a que se ve reducido su cuerpo y, junto con este, su estima.

### **El estigma social y la dificultad para construir ciudadanía**

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

Sin embargo, la crisis económica de 1994-1995 provocó que las bailarinas norteamericanas dejaran de interesarse en los *table dance* mexicanos<sup>28</sup>. A falta de oferentes de americanas y canadienses, la estrategia de las franquicias fue el contratar mujeres de Hungría y de la República Checa. El propósito era *ornamentar* los recintos eróticos con bailarinas rubias, sin reparar mucho en su origen. Las agencias húngaras ofrecían costos mucho más bajos que sus pares canadienses. Las reglas originales se desdibujaron rápidamente debido a que las bailarinas europeas se prestaban a tener un acercamiento más íntimo con los clientes con relativa facilidad. Al existir el contacto, fue el cuerpo y no la imagen lo que se ponía en venta en los establecimientos de *table dance*. Esta variación performativa supuso una oferta distinta y el origen de una nueva

---

28 A pesar del “efecto tequila”, se llevaron bailarinas canadienses y norteamericanas a La Ciudad de México, al club Estudio 54; a Acapulco, Guerrero, al club Pure Platinum; a Mazatlán, Sinaloa, al club Angels. Sin embargo, las extorsiones de las autoridades migratorias fueron tan sistemáticas que en la valoración costo-beneficio la importación de bailarinas procedentes de Canadá y Estados Unidos se volvió muy difícil.

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

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

El salto cualitativo provocó una importante diferencia cuantitativa dentro de esta actividad. Lo que comenzó siendo un club para las élites de la Ciudad de México y de Guadalajara, Jalisco, pronto se mimetizó en el paisaje urbano de las ciudades mexicanas. Conforme la actividad del *table dance* se fue hibridando en México, la oferta erótica se instaló en la lógica de la somatización del contacto físico. Así pues, quienes vinieron ejecutando la actividad fueron estigmatizadas, es decir, su ejercicio supuso ser un marcador social y una afrenta para la estima de las oferentes.

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

En los recintos de *table dance*, ambos estigmas (negativos y positivos) antagonizan. De ahí quizá la ambivalencia con que son percibidas sus practicantes. En este binomio valorativo, el peso específico del estigma asignado a las

mujeres que realizan la actividad es ambiguo: ¿qué pesa más, la belleza y su impacto simbólico o la moral y su carga ideológica? No es mera aritmética, pero mucho depende del valor y los atributos que se les otorguen a cada uno de estos estigmas, lo que explica qué constructos sociales determinan la dignidad del sujeto que los goza o los padece. No es fortuito que los *table dance*, conceptualmente, estén inspirados en que las bailarinas sólo puedan bailar y no 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 deriva. La fantasía erótica que se oferta en los recintos de *table dance* no es la prostitución sino la representación de la mujer *inalcanzable* que luce como *barbie*, modelo o la conejita *playboy*; chicas sobre las que ya hicimos alusión líneas arriba y que nada tienen que ver con las *vedetes* de cabaret, con plumas al viejo estilo francés: “Yo creo que los clientes van al table a buscar mujeres que no pueden conocer en otro sitio. Es como una fantasía para ellos”, advierte Gina, quien ha laborado como bailarina erótica por más de siete años.

Lo interesante es que el estigma puede cambiar de valor dependiendo de la estrategia performativa que se utilice. En Estados Unidos, algunas de las bailarinas eróticas posaron para la revista Hustler con el propósito de generar interés en la clientela que acudía a los bares en donde éstas se presentaban. Incluso, vendían las revistas firmadas, lo que les generaba ganancias bastante considerables. Una de las chicas explica autobiográficamente que “compraba las copias en dos dólares y le vendía a ellos [clientes], autografiadas [las revistas], en diez o en quince dólares” (Weldon, 2006: 87). En el caso de México, el mecanismo que se ha utilizado para neutralizar el estigma negativo puede advertirse cuando las bailarinas prestan su imagen a la televisión. Al parecer, el poder mediático de los *realities* legitima la idea de que aparecer en televisión supone ganar un poder simbólico que pone en segundo orden la condición de *mujer pública*. La diferencia entre mujer pública y mujer publicada va más allá de la semántica, porque neutraliza la carga ideológica de la mujer representada socialmente como prostituta. El estudio reveló que ninguna de las bailarinas que adquirieron fama a través de la televisión, se habían arrepentido de haber ganado este capital simbólico. “De repente me volví famosa y hasta gente que no sabía de mí en años supo que me había dedicado al table, pero gracias a

eso mi vida cambió porque sentí que había hecho algo con mi vida... que no había hecho nada más dinero sino que era como una especie de artista porque ya salía en muchos programas de concursos. Ya la gente no me trataba igual... ni tampoco los hombres me veían igual”, confesó Marian, quien ha sido el atractivo visual de algunos programas cómicos de la televisión mexicana.

Sin embargo, el estudio también reveló que quienes logran visibilidad mediática son sólo una minoría de estas bailarinas. Las mujeres que practican el *table dance* que se vuelven populares en televisión conforman un número tan insignificante y excepcional, que se considera aquí sólo para fines explicativos. La amplia mayoría de estas bailarinas padecen de un acusado estigma social; estigma que en determinadas circunstancias puede ser paliado por aquello que Goffman define como *fachada personal*. El perfil físico es uno de los recursos con que ellas cuentan para mitigar el estigma social, mientras el mismo suponga un atractivo para la mirada de los mexicanos. La categoría que se construyó en este documento fue nombrada como *estigma positivo*. El estudio encontró que éste es un recurso que funciona como mecanismo de desviación siempre y cuando prevalezca el anonimato de la chica que porta el estigma. “Sí ganas bien en Tapachula, porque allá no están acostumbrados a ver mujeres que se vean bien, o sea, con buen cuerpo, que no tengan caras de indias (...) Pero al rato ya todo el pueblo te conoce y eres otra de las putas del pueblo”, dijo Tania cuando se le inquirió por la preocupación de ser reconocida en la ciudad donde trabaja. En este orden de ideas, el estigma social obliga que las participantes busquen la invisibilidad, lo que dificulta cualquier acción colectiva de este gremio. Al mismo tiempo, la construcción de capital social se vuelve difícil, pues las bailarinas buscan el anonimato y desagregarse de una actividad que perciben como coyuntural. A diferencia de algunos otros estigmas sociales, las bailarinas piensan que este padecimiento durará mientras ejerzan el *table dance*. Lo asumen como un paréntesis para después continuar con la vida en familia con la que sueñan. Sin embargo, pocas de las chicas se percatan de los avatares emocionales que les supone el vivir con el peso del estigma. El consumo de drogas y alcohol intentaría anestesiar este padecimiento. Más de la mitad de las entrevistadas reconoció el consumo de drogas, especialmente cocaína y marihuana. Solo dos de las entrevistadas indicó que no consumen alcohol para trabajar. La mayoría reconoce que el consumo de alcohol es

habitual, ya que en muchos lugares ganan una comisión por cada copa que comparten con el cliente. Además, el efecto del alcohol les permite trabajar sin remordimientos ni culpas: “Yo, sí no me tomo mi París de noche, no me siento tan aventada y no me va bien (...) No me lo vas a creer pero cuando me pongo bien peda (borracha) es cuando mejor me va porque pierdo la vergüenza... como que ya no me importa cómo me vea la gente y pues hago más bailes”.

### **A manera de conclusión**

En la presente investigación se subrayan ciertos factores de carácter estructural que explican la emergencia y el significado del *table dance* como oferta erótica norteamericana. De todas las causalidades que se registraron en este estudio, fue la pandemia del SIDA la que determinó el surgimiento de este nuevo trabajo sexual, el cual suponía ser un sustituto al ejercicio de la prostitución que primaba en muchos de los recintos nocturnos de la época. Sin embargo, debido a que este estudio se refiere al caso mexicano, se reconoce que no existen suficientes correlaciones que permitan explicar por qué sólo ciertas sociedades adoptaron el performance del *table dance*.

Así pues, en este estudio se encontró suficiente evidencia empírica para demostrar, con fuentes directas e indirectas, que fueron los costos de oportunidad de este mercado sexual, así como el ánimo colectivo que despertó la integración económica regional (ILC), lo que promovió que en México se desarrollara la industria erótica del *table dance*. Los relatos de los gerentes de los bares y de los agentes que gestionaron el traslado de las bailarinas extranjeras para el primer *table dance* en México, de franquicia americana, fueron muy insistentes y precisos en este sentido. En todos ellos es muy evidente la idea de que laboraban para ciertos clubes de súper lujo estadounidense, que arribaban a un mercado emergente en un país que estaba decidido a ingresar al primer mundo, tal como pregonaba tozudamente el discurso oficial. “Aquí adentro (en el bar de *table dance*) era igualito que estar en Estados Unidos,” recordaban casi con nostalgia.

También fue posible documentar la naturaleza de este tipo de clubes, los cuales tenían el propósito de cooptar un perfil de clientela masculina de altos ingresos. La atmósfera de departamento de soltero colectivo pareció adap-

tarse a los tiempos del ejecutivo de cuello blanco que laboraba en el sector de los servicios. En un país en donde el sector financiero se constituía como la punta de lanza del nuevo esquema de crecimiento económico, la propuesta de los nuevos bares de *table dance* no parece meramente contingente. Por esta razón, dichos recintos comenzaban sus operaciones durante el día.

En este estudio quedó registrado que, en el caso mexicano, los relatos de las bailarinas advirtieron que muchos narcotraficantes fueron “muy generosos” y asiduos visitantes de los establecimientos de *table dance* desde que éstos comenzaron sus operaciones. “Eran los mejores clientes,” recordaban con una cierta dosis de entusiasmo varias de las entrevistadas.

Las modernas pornotopías urbanas de *table dance* desplazarían muy rápido a los espectáculos de cabaret nocturnos que pululaban en México. Sin embargo, la masculinidad hegemónica en su narrativa performativa se significaría de la misma manera. Y esto no sólo porque ofrecerían un *performance* en donde la representación de cuerpos exquisitos constituía el activo principal, sino porque la semiótica arquitectónica (*setting*) y la puesta en escena dentro del recinto estarían inspirados en los exclusivos clubes Playboy que prevalecieron en Estados Unidos durante la década de los cincuenta y sesenta. Pero más importante aquí es que en esta investigación se encontró que el impacto simbólico de los *table dance* fue tan contundente en México que esta oferta erótica se naturalizó en la cultura sexual de los mexicanos de manera permanente.

Uno de los hallazgos preponderantes de la investigación, a partir de los distintos relatos, es que el contacto físico entre el cliente y la bailarina descompuso la propuesta erótica del *table dance*. En el caso mexicano, al tiempo que estos clubes se fueron popularizando, el contacto físico se fue permitiendo —y muchas veces promoviendo—. Cuando las primeras franquicias norteamericanas comenzaron a operar con bailarinas de Europa del Este y de algunos países de América Latina, les fue muy difícil limitar el contacto físico. Además, surgieron aceleradamente un gran número de clubes mexicanos que promovían el contacto físico con las bailarinas, debido a que esto suponía mayores ganancias, a expensas del cuerpo de las mujeres que ahí laboraban. Conceptualmente, al descomponerse la puesta en escena del *table dance*, las estrategias performativas de las bailarinas se limitaron. El problema es que esto lastimó la dignidad de las bailarinas y sesgó sus estrategias para negociar

y administrar su *performance*. Lo que se ponía en valor ya no era su imagen sino su cuerpo, lo cual significaba un incentivo para el ejercicio de la prostitución. Cuando esto ocurrió, el colectivo de las bailarinas de *table dance* fue gradualmente estigmatizado. Los relatos dirán que las bailarinas buscarían siempre la invisibilidad, al considerar este trabajo como una labor temporal y excepcional: “No es para siempre”. Esta condición, que prevalece en la subjetividad de estas trabajadoras sexuales, desinhibe la acción colectiva y complica la construcción de capital social. Por lo anterior, y en relación a los relatos de las bailarinas, no es posible suponer ni anticipar que ellas se asuman como grupo para mejorar sus condiciones laborales.

Pero en el sistema de las apariencias y de los deseos, tanto la asimetría de género como el mutismo social sobre temas referidos a la sexualidad y a la moral pública en México, impiden que el trabajo sexual del *table dance* merezca reconocimiento jurídico, o que sus oferentes gocen de derechos laborales como gremio, y que esta actividad sea promovida como un *performance* instalado en la imagen y en una dramatización erótica. Esto último no es un mero detalle, ya que si esta oferta erótica no es reconocida como una expresión artística, entonces las bailarinas no tienen argumentos para ser reconocidas como profesionales. Si fuese posible la regulación jurídica de los centros de espectáculos eróticos, esto significaría plenos derechos y plenas obligaciones para las bailarinas. Es decir, responsabilidades fiscales, pero también su filiación gremial, en este caso, a la Asociación Nacional de Actores (ANDA).

El empleo de bailarinas extranjeras ha sido más que un mero ornamento para los establecimientos de *table dance* que pueden pagar los costos por concepto de transporte, vivienda, agencias y sobornos para los funcionarios del Instituto Nacional de Migración. El empleo de bailarinas eróticas rubias y extranjeras en una sociedad en la que prevalece una fuerte concentración del dinero y un *habitus* racista, como la mexicana, ha tenido la pretensión de ser un marcador social para una clientela siempre ávida de consumos *VIP*.

Los testimonios de las bailarinas, así como de la clientela que acude a estos recintos de manera regular, no dan lugar a dudas. La carga erótica de ciertas partes específicas de la anatomía de las mujeres explica el ánimo de muchas de las chicas por recurrir a las inyecciones de aceite con el propósito de agregar voluptuosidad a sus glúteos. Las bailarinas dirán que “el riesgo lo vale” debido

a que de esto depende su aceptación y éxito. La representación icónica de las nalgas de estas bailarinas llega a tener proporciones muchas veces hiperrealistas, y es posible entenderse como una estrategia performativa cuando la decoloración del cabello no es suficiente.

La prospectiva de esta actividad no luce muy prometedora, si consideramos el problema del narcotráfico y la violencia que éste genera en la sociedad mexicana y en sus instituciones. Este problema ha hecho palidecer muchas de las actividades lascivas, entre éstas la del baile erótico. Los bares de *table dance* han sido rehenes y blanco de repetidos ataques de la delincuencia organizada, además de ser recurrentes establecimientos para el lavado de dinero. Por esta razón, y debido a la reticencia y falta de voluntad para incorporar esta actividad en las agendas de los gobiernos locales, esta industria ha dejado de crecer al ritmo en que lo estaba haciendo y su futuro luce muy incierto.

El sociólogo Ken Plumier advierte que “es moralmente sospechoso tratar temas relacionados al sexo y al erotismo”, y este es un tema que aún podría provocar sonrisas suspicaces en algunos colegas, aunque para las miles de mujeres que ejercen el *table dance* en México su práctica transcurre en desafortunada mimesis con la modernidad.

## Referencias

- Ayala Espino, J. (1999). *Instituciones y economía. Una introducción al neoinstitucionalismo económico*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Ayala Espino, J. (2003). *Instituciones para mejorar el desarrollo*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Barrero Díaz, G. P. (2004). Bailarinas exóticas, Striptease e inmigración en Canadá. *Colombia Internacional*, (59), 142-158.
- Bolívar Moreno, G. (2005). *Sin tetas no hay paraíso*. Bogotá, Colombia: Quintero Editores.
- Blauche, É. (2006). Why I go to the Strip Clubs. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 97-99). New York, USA: Thunder's Mouth Press.
- Bremer, S. (2006). The gring. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 35-52). New York, USA: Thunder's Mouth Press.
- Careaga, G. (1990). *Mitos y fantasías de la clase media en México*. México D.F., México: Océano.
- Danko, J. P. (1988). *Live Nude Girls*. New York, USA: St. Martin's Griffin.
- Egan, D. R., Frank K. y Johnson M. L. (2006). Introduction. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance*. New York, USA: Thunder's Mouth Press.
- Encuesta de acceso abierto (2006). Consultado en enero de 2010 en: <http://www.tabledance.com.mx/encuestas>.
- Focault, M. (1997). *Historia de la sexualidad I*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Frank, K. (2002). *G-Strings and Sympathy. Strip Club Regulars and Male Desire*. Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Frank, K. (2006). Observing the Observers: Reflections of my Regulars. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 111-138). New York, USA: Thunder's Mouth Press.

- Freud, S. (1986). *El malestar en la cultura*. México D.F., México: Siglo XXI.
- Fukuyama, F. (2004). *La construcción del Estado. Hacia un nuevo orden mundial en el siglo XX*. México D.F., México: Ediciones B.
- Giddens, A. (2000). *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, España: Cátedra.
- González, S. (1989). *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. México D.F., México: Cal y Arena.
- Granados, G. (2008). *Susana. Memorias del table dance*. México D.F., México: Grijalbo.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid, España: Taurus.
- Johnson, M. L. (2006). Stripper Bashing: An Autovideography of Violence Against Strippers. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 159-188). New York, USA: Thunder's Mouth Press.
- Lagarde, M. (2001). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lipovetsky, G. (2004). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona, España: Anagrama.
- López, G. (2002). *Espectáculo sexual, mercado y políticas públicas. La consulta pública, el lobobombo y la sobreoferta sexual en España*. México D.F., México: Instituto Nacional de las Mujeres.
- López, G. (2008). Estigma negativo como obstáculo para la construcción ciudadana. En S. Bolos (Coord.), *Mujeres y Espacio Público: Construcción y ejercicio de la ciudadanía* (pp. 247-288). México D.F., México: Universidad Iberoamericana.
- Maldonado, O. y Gwendoline B. (2006). Bailando noche tras noche alrededor de un tubo: algunas características de las condiciones de trabajo en los table dance de la Zona Metropolitana de Guadalajara. *La Ventana*, (24), 320-342.
- Manaster, S. (2006). The lap dancer and the business man. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 53-62). New York, USA: Thunder's Mouth Press.

Montesinos, R. (2002). *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona, España: Gedisa.

Morris, D. (2000). *Femenino y masculino. Claves de la sexualidad*. Madrid, España: Plaza y Janés.

Morris, D. (2004). *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*. Madrid, España: Planeta.

Prieto Stambaugh, A. (2009) . ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En D. Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (pp. 116-143). Veracruz, México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.

Roemer, A. (1998). *Sexualidad, derecho y política pública*. México D.F., México: Miguel Angel Porrúa.

Weldone, J. (2006). Whipped Cream, Fire Eating, and the Other Delights of Feature Dancing. En D. R. Egan, K. Frank y M. L. Johnson (Eds.), *Flesh for Fantasy: Producing and Consuming Exotic Dance* (pp. 85-94). New York, USA: Thunder's Mouth Press.

Yunuen Ortega, R. (2001). Tipos de transición: un estudio comparativo de España y México. En R. Yunuen Ortega (Ed.), *Caminos a la democracia* (pp. 56). México D.F., México: El Colegio de México.

### **Entrevistas:**

1. Entrevista a Britny (2009). Ciudad de México, México. Septiembre 2. Realizada por Gilberto López Villagrán.

2. Entrevista a César (2009). Ciudad de México, México. Marzo 10. Realizada por Gilberto López Villagrán.

3. Entrevista a Geraldine (2010). Acapulco, Guerrero, México. Junio 26. Realizada por Gilberto López Villagrán.

4. Entrevista a Humberto (2009). Ciudad de México, México. Septiembre 10. Realizada por Gilberto López Villagrán.

5. Entrevista a Pamela (2010). Guadalajara, Jalisco, México. Octubre 19. Realizada por Gilberto López Villagrán.
6. Entrevista a Tania (2010). Acapulco, Guerrero, México. Junio 28. Realizada por Gilberto López Villagrán.
7. Entrevista a Norma (2010). Tijuana, Baja California, México. Agosto 10. Realizada por Gilberto López Villagrán.
8. Entrevista a Gina (2010). Cancún, Quintana Roo, México. Diciembre 3. Realizada por Gilberto López Villagrán.
9. Entrevista a Marián (2010). Ciudad de México, México. Febrero 4. Realizada por Gilberto López Villagrán.