

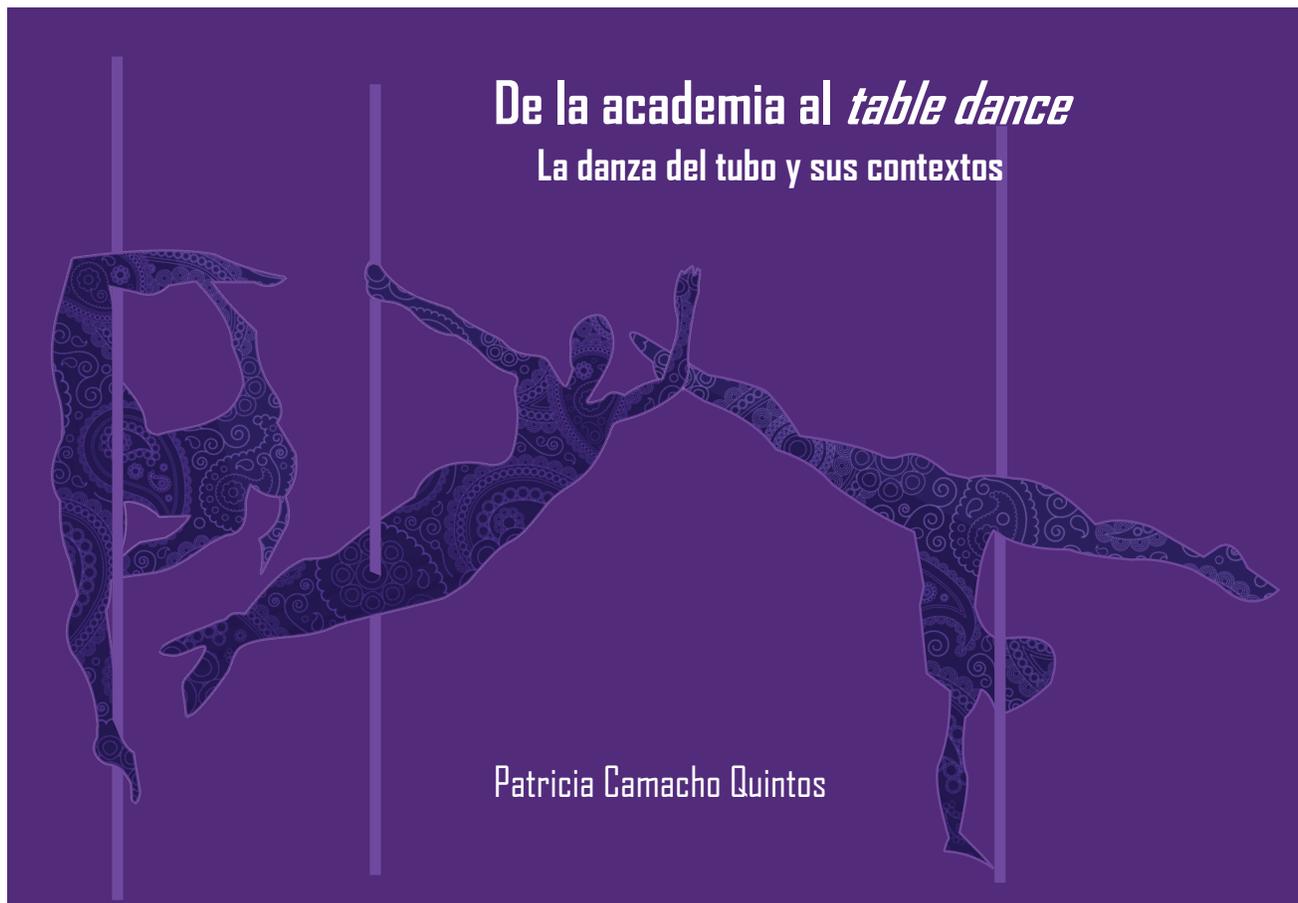


**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**

Repositorio de investigación y educación artísticas  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**

**CENIDID**

[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

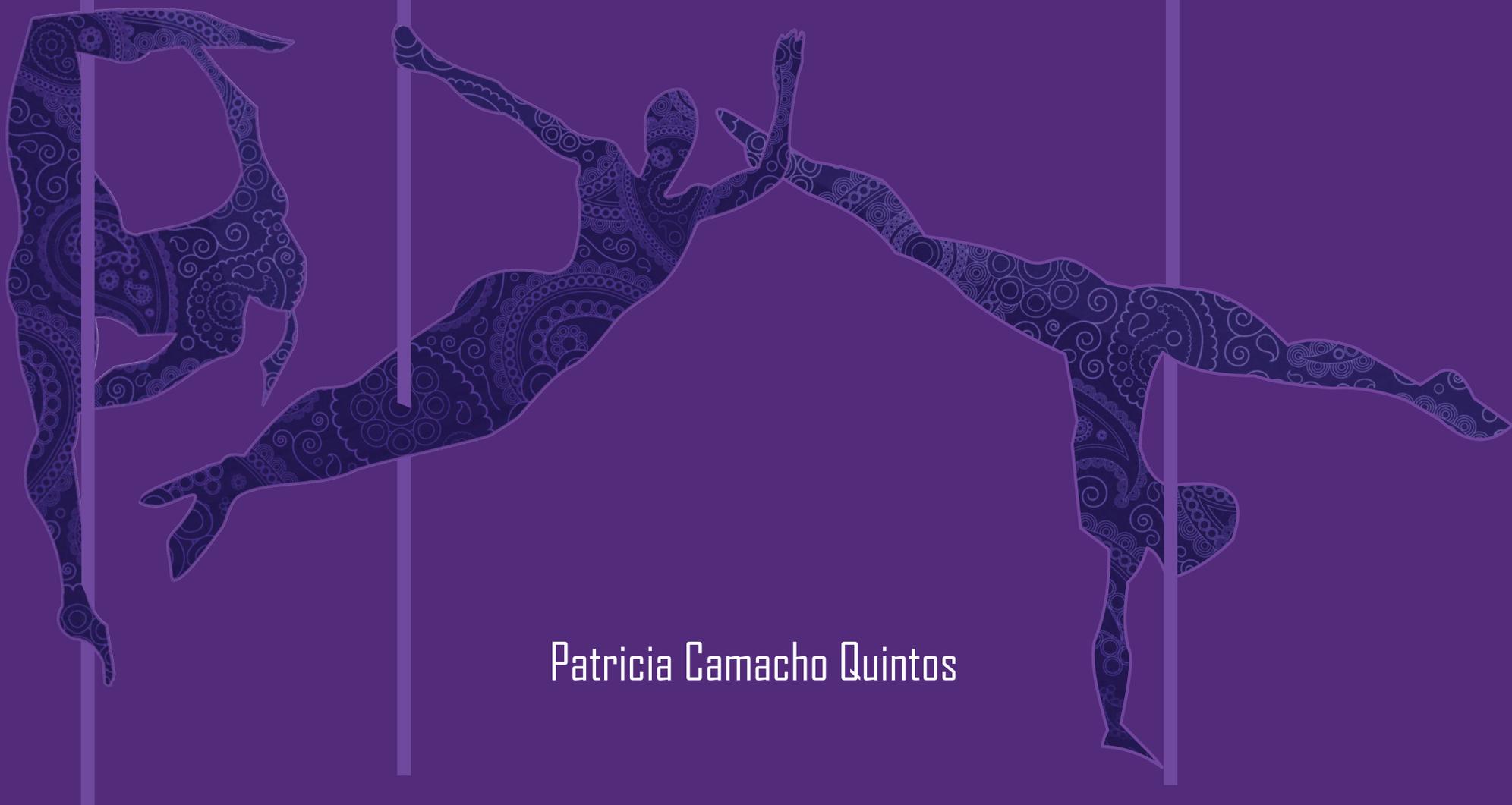
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Camacho Quintos, Patricia. *De la academia al table dance. La danza del tubo y sus contextos*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidid, 2023. ISBN: 978-607-605-770-4.

Descriptorios temáticos (palabras clave): Sexualidad feminismo, Foucault, espectáculo, rumberas, pole sport, table dance, danza del tubo, danza académica, historia de la danza, danza en México, danza en la Nueva España.

# De la academia al *table dance*

## La danza del tubo y sus contextos



Patricia Camacho Quintos



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**

De la academia al *table dance*  
La danza del tubo y sus contextos

CIENTÍFICA

Patricia Camacho Quintos

De la academia al *table dance*  
La danza del tubo y sus contextos

Primera edición *De la academia al table dance. La danza del tubo y sus contextos*, 2023

Producción:  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

© De los textos  
Patricia Camacho Quintos

Enrique Hernández Nava / Subdirector de Coordinación Editorial  
Jorge García Díaz / Diseño  
Saul Castro Bravo / Ilustraciones  
Karen Martínez Rebollar / Servicio social  
Dora Torres Ponce / Corrección de estilo

D. R. © 2023 de *De la academia al table dance. La danza del tubo y sus contextos*  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,  
alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5).  
Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.  
Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente  
y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados.  
Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/3012>

ISBN: 978-607-605-770-4  
Hecho en México



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



## Patricia Camacho Quintos

Es escritora e investigadora de danza. En 1976 el gobierno mexicano la nombró valor juvenil por sus méritos académicos. Es doctora en Creación Literaria (mención honorífica) por Casa Lamm, donde obtuvo también la maestría en Apreciación y Creación Literaria. Es licenciada en Sociología por la UNAM. Diplomada en Crítica Aplicada a las Artes Escénicas por la Universidad del Claustro de Sor Juana y por el Instituto Nacional de Bellas Artes, y diplomada en Promoción y Gestión Cultural por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ha publicado los poemarios *Con el alma descalza*, *Beshabar (Viento negro)*, *Cantos a Julio Amor*, y *AMORTajada de MUERTE y otros poemas*; así como los libros *La danza clásica de Tulio de la Rosa: educar para crear*; *Josefina Lavalle: institucionalidad y rebeldía*; *Danza y box: bálsamo y herida*, y *Danza y masculinidad*. También coordinó la antología poética *Ellas le cantan a la danza*. Asimismo, es autora del primer libro sobre danza editado en sistema braille en México, titulado *Danza invisible y la apertura a las interrogantes infinitas*.

Desde 1993 y hasta la fecha es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. En 2013 el INBAL la distinguió con el Premio al Desempeño Académico, y en 2014 Casa Lamm le otorgó el Diploma a la Excelencia Académica por el taller impartido en esa institución. Ha sido becaria del Fonca, del INBAL, del Cenart y de la UNAM.

Sus artículos y reportajes sobre las condiciones social, política y cultural de las mujeres le han valido varios reconocimientos. Ha impartido cursos, talleres y conferencias en diversas ciudades de la República Mexicana, así como en Guayaquil, La Habana y Nueva York.

## Agradecimientos

Esta investigación la realicé en el contexto de pandemia de COVID-19, motivo por el cual tuve que reorientarla. En un inicio pensé hacer en la parte final un recorrido por los lugares de esparcimiento para adultos donde se baila en el tubo. El confinamiento y las medidas de prevención me lo impidieron, pero también el descubrir la complejidad de esta danza y mi supina ignorancia acerca de tantos detalles me orillaron a detenerme en algunos de ellos.

De ninguna manera es este un estudio exhaustivo. Es apenas un granito de arena que pretende aportar el inicio de una amplia construcción de conocimiento sobre este arte. Invito a los nuevos investigadores de danza a que continúen edificando y enriqueciendo el saber sobre el tema.

Sin que tenga nada que ver o estar relacionado con la pandemia, sumé a las dificultades para llevar a cabo esta investigación mi precario estado de salud, producto de un infarto cerebral ocurrido en abril de 2021. Sin atención médica porque los hospitales estaban llenos de pacientes con COVID, las personas que estuvieron más cerca de mí en ese momento fueron: Gloria Quintos Zúñiga, Fidel Romero, Ángeles Medina, Carlos Berlanga, Ofelia Chávez, Isabel Sánchez Ricardo, Tania Hernández, Aída Martínez, María de los Ángeles Carmona, Maricela Arenas, Sandra Bárcenas y Eloísa Berthely. De todas ellas, a las que intervinieron para ayudarme de buena fe y con desinterés, mi más sincero agradecimiento.

También a las consejeras académicas Pilar Medina, Cristina Mendoza y Rocío Hidalgo por haber aprobado el proyecto inicial. A las consejeras Ariadna Yáñez, Margarita Tortajada y Roxana Ramos por su apoyo y tolerancia. Asimismo, al consejero Enrique Jiménez y al maestro Tulio de la Rosa por su impulso.

Este ensayo no sustituye la lectura completa de las obras que en él se citan. Por el contrario, es obligado acudir a los libros, artículos y videos a los que se hace referencia en la relación de fuentes, pues todas ellas provienen de verdaderos expertos en su materia. Toda mi gratitud a Anahí Arteaga y Gabriela Granados por darme un panorama inicial del terreno que entraría a recorrer.

Mil gracias a todas las personas que me invitaron a sus espacios de trabajo y me brindaron sus testimonios.

Asimismo, agradezco la solidaridad desinteresada de Reyes Iván Bautista, Edgar Torres y Yolanda Román. Y de la traductora Laura Ruíz.

Mi agradecimiento rotundo a Dora Torres por su esmerada corrección de estilo. A Jorge García Díaz por el hermoso diseño editorial y a Saul Castro Bravo por las ilustraciones. A Arturo Díaz Sandoval y Rebeca Mundo por su lectura analítica y certera al original.

Mi gratitud eterna a Lucina Jiménez López por su comprensión y apoyo a mi convalecencia.

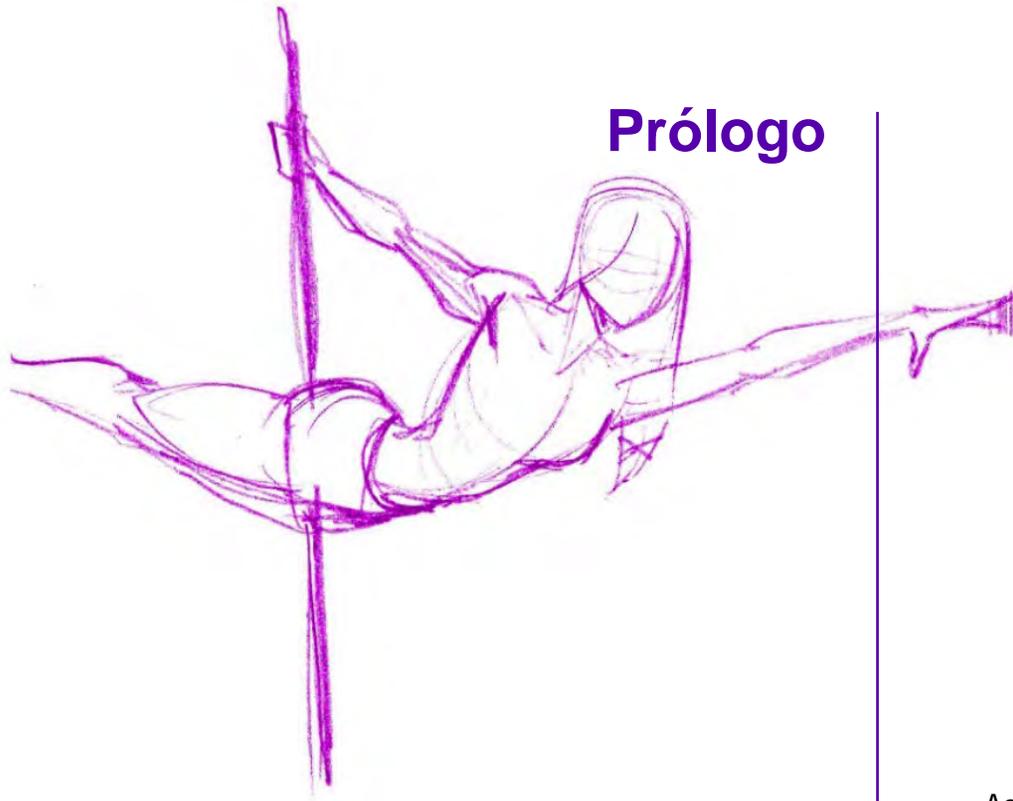
En este trayecto han sido fundamentales mis amigas poetas Leticia Luna y Leticia Martínez. Así como la amistad y la valiosa asistencia que me brindó Leticia García González. Aclaro: para ser mis amigas, las personas no tienen el deber de llamarse Leticia.

## Índice

Prólogo (Fidel Romero Altamirano) .....	9
Introducción .....	11
1. La visión de la sexualidad en Foucault y el feminismo anticolonialista de Segato .....	15
2. El sexo como espectáculo. Pinceladas históricas .....	26
3. La danza del tubo en México .....	44
4. Injusta denostación .....	48
4.1 La danza del tubo como deporte .....	50
4.2 La complejidad del <i>pole sports</i> .....	59
Testimonios .....	61
Caso 1 .....	61
Caso 2 .....	63
Caso 3 .....	64
Caso 4 .....	66

Caso 5 .....	69
Caso 6 .....	72
Viéndome mirar .....	84
Observación de campo núm. 1 .....	84
Observación de campo núm. 2 .....	86
Primera parte .....	86
Segunda parte .....	88
Observación de campo núm. 3 .....	89
Antes de que nos mate la pandemia .....	89
Conclusiones .....	92
Fuentes .....	94

## Prólogo



*De la academia al table dance. La danza del tubo y sus contextos*, esta nueva investigación de Patricia Camacho Quintos, es el acercamiento a un tema que encierra una diversidad de complejidades que podrían abordarse desde múltiples disciplinas como la antropología, la sociología y la psicología, entre otras. Congruente con su personalidad, el primer objetivo de la autora es reivindicar a todas aquellas personas que ejercen la profesión de bailarinas de *pole dance*.

Actualmente, las mujeres luchan por romper los patrones de conducta que han sido establecidos en la sociedad mexicana. Sin embargo, quienes se dedican a este género dancístico, sobre todo en su vertiente erótica, siguen siendo discriminadas y, muchas veces, violentadas.

La autora fue periodista cultural. También militó e incursionó en el periodismo feminista en México y fue pionera en temáticas de inclusión. Cuando los temas con perspectiva de género hacían referencia sólo a la mujer, ella centró su atención en el tema de las masculinidades;

después abordó la discapacidad y condujo sus investigaciones hacia el ámbito dancístico con innovaciones para la academia, como es el caso de su libro *Danza y box: bálsamo y herida*.

En el presente estudio Camacho conjuga sus experiencias como investigadora, periodista, escritora y feminista. Nos regala un recorrido desde lo teórico hasta el relato literario, siempre con la intención de explicarnos el fenómeno dancístico desde la complejidad humana.

Para comprender la naturaleza biológica y social del ser humano en torno a la sexualidad, la escritora hace una revisión teórica desde Foucault acerca de la visión que existe y que actualmente nos rige sobre la sexualidad. Así, a través del punto de vista del filósofo francés, amplía la perspectiva para reconocer la percepción que actualmente permea en el imaginario social en torno al tema.

Patricia Camacho Quintos también nos lleva en un recorrido histórico por los espectáculos eróticos en la Ciudad de México. Desde las puestas en escena novohispanas hasta las reglamentaciones vigentes de las ofertas de esparcimiento consideradas marginales, la autora señala y contextualiza la evolución del espectáculo con implicaciones eróticas.

Asimismo nos revela cómo el *pole dance* rápidamente ganó popularidad como actividad deportiva y recreativa. Son muchos los espacios —diseminados por todo el país— dedicados a su práctica, por ello, nos acerca a este mundo que intenta alejarse, sin mucho éxito, de la sombra del oficio del *table dance*. ¿Cómo se organiza?, ¿quiénes lo practican?, ¿en qué consisten los torneos?, ¿hay organizaciones mundiales?, son preguntas que la autora responde.

Finalmente, en su investigación nos comparte una serie de crónicas y de testimonios de la escena de la danza del tubo en diferentes contextos. Describe cómo se desarrolla la danza del tubo en otros ámbitos y sus diferencias con respecto a las características del *table dance*.

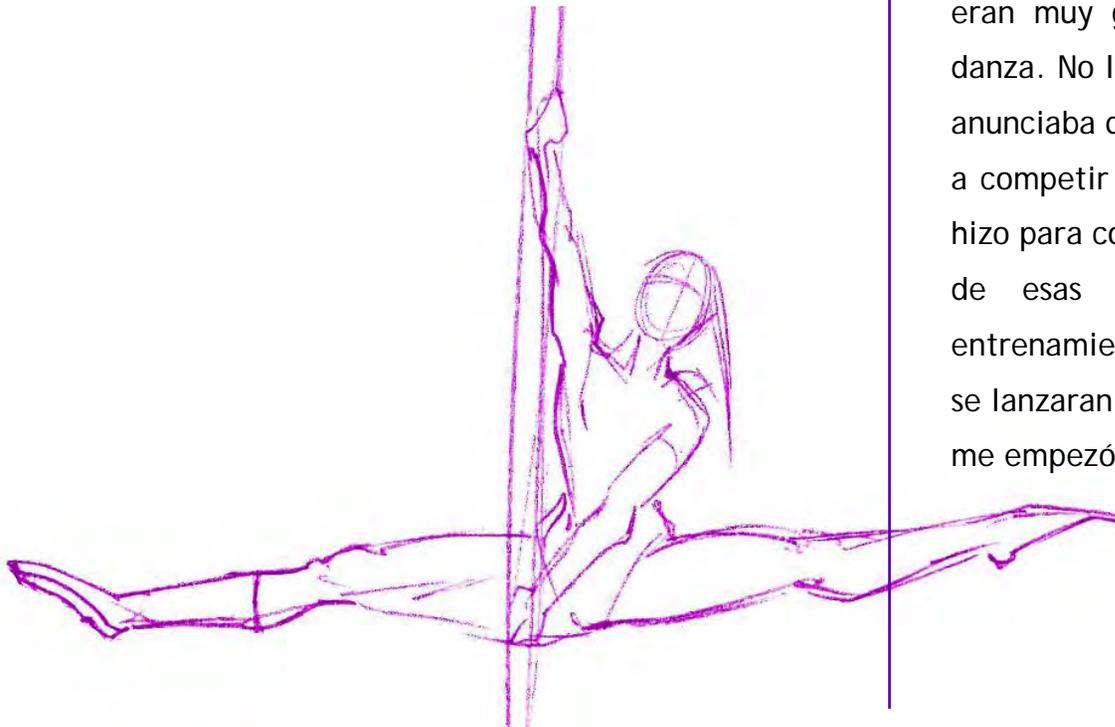
La autora nos advierte sobre la complejidad del tema y nos muestra un primer acercamiento, haciendo patente la invitación para que las nuevas generaciones continúen y profundicen por los recovecos de la danza del tubo como una expresión artística. Es esta una lectura académica y literaria que nos ofrece una visión personal de la danza, más humana e incluyente.

Fidel Romero Altamirano

Investigador del Cenidi Danza José Limón

## Introducción

El domingo pasado Rosy Ponce, ahora exsecretaria de Japami [Junta de Agua Potable, Drenaje, Alcantarillado y Saneamiento del Municipio de Irapuato] se metió a la fuente de la Plaza Principal, posó para tomarse fotografías con motivo del “Día Nacional del Pole Urbano”, que fueron difundidas en las redes sociales, y como consecuencia fue despedida.<sup>1</sup>



Escribo desde un lugar privilegiado, el de la academia. Lo hago acerca de un tema que se ubica como marginal dentro de las artes: la danza del tubo. Y me pregunto: ¿de dónde nos viene el temor y el desprecio por ese tema? ¿De dónde la curiosidad o —como diría Foucault— la voluntad de saber?

Hace muchos años, veinte tal vez, atravesé por un periodo largo de insomnio. Una de esas noches encendí el televisor y en un canal comercial me encontré con un concurso de danza del tubo. Las bailarinas, en general, eran muy guapas y hacían verdaderas proezas con su danza. No le seguí toda la pista al certamen en el que se anunciaba que habría una ganadora, en ese afán de poner a competir a las personas entre sí, cuando el arte no se hizo para competir, sino para compartir. En las dinámicas de esas hermosas mujeres noté que había un entrenamiento profesional, que no eran aficionadas que se lanzaran espontáneamente a bailar en el tubo. La idea me empezó a dar vueltas en la cabeza.

La pregunta comenzó a perfilarse: ¿Cómo viven la experiencia dancística los bailarines que se forman en escuelas profesionales de danza y que van de la academia al *table dance*, pasando por las diferentes vertientes de la danza del tubo?

Hablar de los *table dances* implicaba entrar en un terreno de arenas movedizas, donde los linderos entre lo legal y lo ilícito están desdibujados. Hay una valoración mayoritariamente negativa hacia las personas que bailan en esos lugares: “las teiboleras”, se les dice no con poco desprecio.<sup>2</sup> Jamás se hablará de la gran maestra de la danza del tubo, fulana de tal, como sí se hace, por ejemplo, de la famosa bailarina española de *belly dance* Dalilah, o de Mata Hari. Eso no existe, porque el estatus de ese tipo de danza suele situarse en el terreno de las márgenes, de lo prohibido, de lo inmoral, de lo delincuencial. O bien, como en el cine hollywoodense, se ha idealizado la figura de la bailarina del tubo: una madre abnegada que se tiene que desvelar todas las noches bailando, sin prostituirse, para poder cubrir la manutención de su hija (un ejemplo de ello es la película *Striptease*, protagonizada por la actriz Demi Moore).

En el transcurso de mi investigación, aun cuando lo había considerado en un planteamiento inicial, aquí no profundicé en las redes de trata y de prostitución, por no ser ese el tema central de este trabajo, a pesar de contar con algunos datos al respecto. El propósito del presente estudio es el de revalorar esta danza del tubo en su categoría estética y su carácter artístico.

Afirmo en este espacio académico la independencia y la libertad de pensamiento que para mí son como el aire que necesito respirar mientras trabajo. Hago la presente investigación, sí, para una institución, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, que ha alentado mis ideas, las cuales he podido expresar de manera libre.

El artista catalán Marcel·lí Antúnez, tomando prestadas ideas de Bernard Weiss, dice que la realidad está hecha de capas membranosas: el cuerpo (con todo lo que contiene al interior, bajo la piel, incluidas las excretas), la ropa, la casa, la ciudad, el país, el mundo, las galaxias, el universo.<sup>3</sup>

Traigo esto a cuenta porque en las diferentes capas membranosas en la danza del tubo, más allá del cuerpo, el contexto y la intención con los cuales se realiza definen el estatus de esta expresión artística que, cuando se desarrolla en un gimnasio, con jueces y un puntaje, tiene un mayor nivel de aceptación social porque se muestra en un ámbito familiar y, en este caso, es una danza considerada como un deporte de apreciación, de manera similar al patinaje artístico. Pero cuando es llevada a un centro nocturno, que bien puede operar en horarios vespertinos y hasta el amanecer, donde hay alcohol, drogas y comercio sexual de por medio, es vista como algo atractivo y repulsivo a la vez, por todas las connotaciones morales que implica, por los intereses económicos que hay involucrados y, a consecuencia de ello, los vacíos y las ambigüedades legales que existen en torno a su reglamentación, dejando en acuerdos discrecionales lo pactado entre las bailarinas y los jefes de esos negocios, conocidos también como “giros negros”, que no son otra cosa que antros en funcionamiento al margen de la ley.

Las bailarinas del tubo que trabajan en los centros nocturnos están vinculadas al trabajo sexual voluntario y

al obligado, en un sistema de explotación de su sexualidad, y con frecuencia privadas de sus libertades individuales, en un tipo de esclavitud moderna que muchas veces, cuando tratan de liberarse de ella, les cuesta la vida misma.

Como veremos más adelante en los testimonios, no todas las bailarinas del tubo de los centros nocturnos pueden considerarse como esclavas sexuales. Las hay, sí. Pero existen otras mujeres que lo hacen de *motu proprio*.

Son el patriarcado, el tabú sobre el sexo y la voracidad del capitalismo salvaje lo que sostiene este tipo de prácticas de comercio sexual que se despliega entre lo prohibido, lo odiado y lo deseado. Todos estos elementos influyen para que la danza del tubo sea vista, en primera instancia, como algo sucio y a la vez admirable.

Esta investigación —que se circunscribe a casos en la Ciudad de México— se desarrolla en tres partes: la primera es mi posicionamiento respecto a la concepción y el ejercicio de la sexualidad que se identifica con lo planteado por Michel Foucault en diálogo con la antropóloga feminista Rita Laura Segato; la segunda, que hace un esbozo muy general de la evolución de la

concepción y las disposiciones hacia los espectáculos marginales en México, dentro de los cuales ubico a la danza del tubo, y la tercera, que consta de testimonios de personas que practican este arte, y que abarca lo recreativo, lo deportivo y el cabaret, así como de algunos apuntes realizados en mis visitas a determinados sitios donde se enseña y se practica esta expresión dancística.

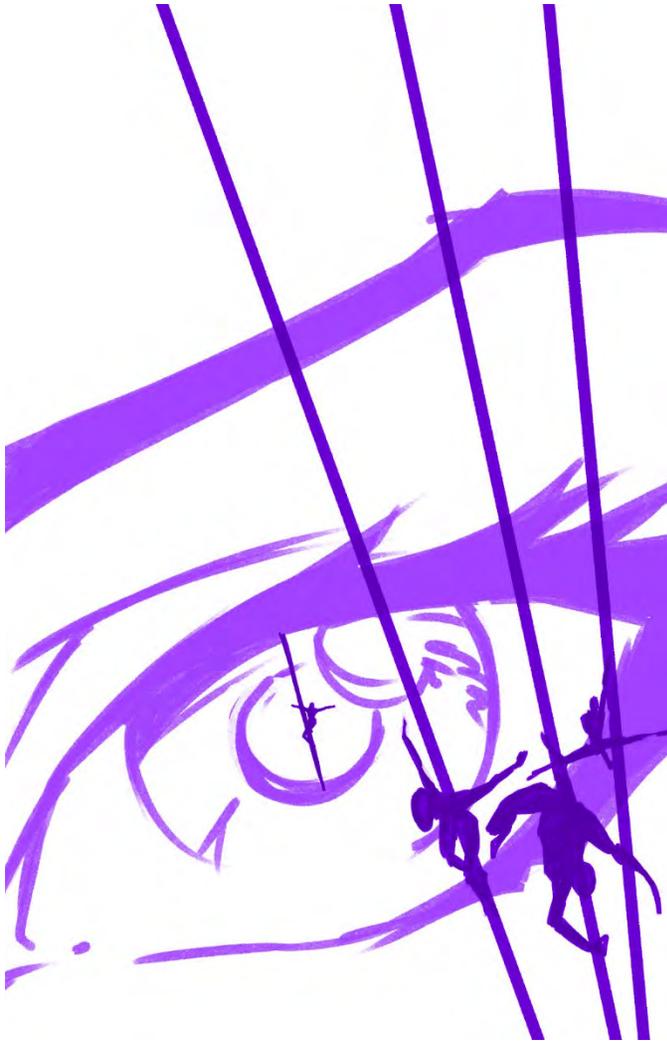
Las entrevistas se presentan de manera anónima para salvaguardar la integridad de las personas entrevistadas. Asumo que, en mi caso, el escribir sobre temas dancísticos ha sido desde el horizonte de la divulgación de la danza. No teorizo ni hago historia. Reflexiono por escrito y cuento historias. Ese es el propósito de este ensayo, poner en acción el pensamiento situado en una práctica dancística, que se sitúa en los intersticios.

#### NOTAS

1. Xóchitl Álvarez, "Despido de funcionaria que posó en fuente, apegada a derecho: Irapuato" (12 de junio de 2019). *El Universal*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/estados/despido-de-funcionaria-que-poso-en-fuente-apegada-derecho-irapuato>
2. Con el mismo desprecio con el que en su momento se les llamó a "las bataclanas", a "las rataplaneras" o a "las exóticas".
3. Marcel-Í Antúnez, entrevista para "Metrópolis-xtra", Radio y Televisión Española, Barcelona, 22 de septiembre de 2020.

## La visión de la sexualidad en Foucault y el feminismo anticolonialista de Segato

1



El sexo practicado con hipocresía, innombrable y reprimido llega de manera recalcitrante —al menos en el occidente de Europa— en lo que se conoce como la era victoriana. Aún en los inicios de la Revolución Industrial, las prácticas sexuales no buscaban el secreto; las palabras eran dichas sin tanta represión, y a la sexualidad no se le tenía que disfrazar de nada:

... se tenía una tolerante familiaridad con lo ilícito. Los códigos de lo grosero, de lo obsceno y de lo indecente, si se les compara con los del siglo XIX, eran muy laxos. Gestos directos, discursos sin vergüenza, transgresiones visibles, anatomías exhibidas y fácilmente entremezcladas, niños desvergonzados vagabundeando sin molestia ni escándalo entre las risas de los adultos: los cuerpos se pavoneaban.<sup>4</sup>

Con la instauración de la era victoriana (1837-1901) la sexualidad se establece bajo una fórmula: la pareja legítima, monógama, heterosexual y con fines de reproducción. En ese esquema de familia, es la alcoba de los padres el único lugar permitido para el ejercicio de la sexualidad. Todo lo que esté fuera de ese ámbito no tiene ni espacio ni ley. Se expande un silencio generalizado en torno a la sexualidad de la infancia;

simplemente no existe. A las sexualidades que no encajan en ese modelo hegemónico de familia se les considerará ilegítimas, o al menos bizarras.

En la lógica de la burguesía, se trata de silenciar lo que por naturaleza es pero que no conviene a la productividad fabril en serie y al nuevo orden social creado por quienes son dueños del poder y del dinero, del orden y del progreso; se gesta la doble moralidad. Todo lo que suceda fuera de la pareja en familia, que no sea heterosexual y que no cuente con un espacio legítimo para ejercerse es orillado a la clandestinidad o puesto en un sitio de tolerancia, una tolerancia cuyo principio es no aceptar, sino soportar lo que es inevitable y conveniente para el *statu quo*, lo cual es muy diferente a respetar toda la inmensa gama de las expresiones de la sexualidad humana. Ahí, en el lugar clandestino, están los prostíbulos, las “casas chicas”, los guetos, las cárceles, los psiquiátricos (apenas hacia finales del siglo XX se consideraba a la homosexualidad como una enfermedad mental, y hasta la segunda década del siglo XXI se dejó de considerar a las sexualidades trans como

patológicas, aunque sobreviven los sistemas de control y marginación psiquiátricos y penitenciarios).

El burdel y el manicomio, esos lugares de tolerancia: la prostituta, el cliente y el rufián, el psiquiatra y su histérico [...] parecen haber hecho pasar subrepticamente el placer que no menciona al orden de las cosas que se contabilizan; las palabras y los gestos, autorizados entonces en sordina, se intercambian a precio fuerte. Únicamente ahí, el sexo salvaje tendrá derecho a formas de lo real [...] y a tipos de discursos clandestinos, cifrados. En todos los demás lugares el puritanismo moderno habría impuesto su triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo.<sup>5</sup>

Son la ley y la religión las que legitiman y sacralizan a la familia prototípica de un capitalismo que de suyo lleva a imponer lo que se puede decir y lo que se debe saber en torno a la sexualidad. De acuerdo a las investigaciones de Foucault:

... desde el fin del siglo XVI la “puesta en discurso” del sexo, lejos de sufrir un proceso de restricción, ha estado por el contrario sometida a un proceso de incitación creciente; que las técnicas del poder ejercidas sobre el

sexo no han obedecido a un proceso de selección rigurosa sino, en cambio, de diseminación e implantación de sexualidades polimorfas, y que la voluntad de saber no se ha detenido ante un tabú intocable, sino que se ha encarnizado —a través, sin duda, de numerosos errores— en construir una ciencia de la sexualidad.<sup>5</sup>

Eso es lo que el autor detecta detrás de la hipótesis represiva, de las prohibiciones y de la exclusión de otras formas de entender y ejercer la sexualidad que no sean la monógama heterosexual, legalizada, santificada y con fines reproductivos. A partir de ello el Estado ha diseñado políticas públicas que se infiltran entre las sábanas de las personas para que, a través de infundir culpa, miedo y vergüenza, este pueda legitimar y dar eco a las necesidades de control de la población por parte de quien detenta el poder. Y es que la supuesta apertura a hablar sobre la sexualidad no está exenta de los intereses de quienes gobiernan al mundo que, sin ética alguna, manipulan los cuerpos de las personas y sus deseos, ya sea con políticas poblacionales, prácticas médicas o amenazas morales —dependiendo de las necesidades de

la acumulación del capital— a través de control natal, sanitario y moral.

En la Europa del siglo XVII se inicia una era de represión, expresada en lo que se puede decir, dónde y a quién en torno al sexo. Se detona una “economía restrictiva, que se integra a la política de la lengua y el habla [...] que acompañó las redistribuciones sociales de la edad clásica”.<sup>7</sup> No obstante, la “fermentación discursiva”, que se presenta como fenómeno inverso a la censura, tuvo un efecto contrario en la multiplicidad de discursos desde las instituciones de poder con su insistencia creciente en hablar de sexo y en oír hablar de sexo de forma detallada, todo en un recorrido minucioso del acto sexual. Paradójicamente, se persiste cada vez más en la necesidad de ser discreto sobre el tema, y al mismo tiempo se instauran lugares donde intervienen ciertos actores sociales que suelen extender la confesión del mundo católico al protestante, porque cada vez se otorga una mayor relevancia a la penitencia. El sexo es penado al grado de articularlo en palabras hasta llegar a desmenuzar la articulación entre la mecánica del cuerpo y la complicidad del espíritu. Así, deseos, fantasías y prácticas sexuales deben ser pormenorizados en esos espacios aparentemente de

tolerancia del discurso, pero en los que no había tal tolerancia porque dicha información era succionada con fines de infligir castigos para purificar el alma. “Bajo el manto de un lenguaje depurado de manera que el sexo ya no pueda ser nombrado directamente, ese mismo sexo es tomado a su cargo (y acosado) y pretende no dejarle oscuridad ni respiro”.<sup>8</sup> Es entonces cuando todo lo relativo al sexo es convertido en discurso.

Tras la imposición de expresar deseos, pensamientos y placeres sexuales con un lenguaje “decente”, el discurso sobre este tema se vuelve moralmente aceptable y técnicamente útil. ¿Cuál fue su utilidad? Tomar control sobre la vida íntima de las personas. Hasta que en el siglo XVIII el sexo llega a ser asunto de la policía, en pro de una supuesta mejoría de las formas individuales y colectivas. Ello, ante la necesidad de normar el sexo con discursos públicos que le fueran útiles al control social. En la siguiente centuria la sexualidad no sólo se tenía que juzgar, sino administrar, y pasó a formar parte de la economía política de la sociedad; ya no se habla de pueblo sino de población, y del vínculo de esta con la necesidad de regularla debido

a las exigencias que genera la ley de la oferta y la demanda de mano de obra.

Surgen entonces las variables de “natalidad, morbilidad, duración de la vida, fecundidad, estado de salud, frecuencia de enfermedades, formas de alimentación y de vivienda”.<sup>9</sup> Emerge una especie de economía política del sexo, preñada de una doble moral, pues por un lado desaparecían el desparpajo y las risas con las que se hablaba de la sexualidad infantil, “mas no por ello se trata de un puro y mero llamado al silencio. Se trata más bien de un nuevo régimen de los discursos”,<sup>10</sup> sí, en plural, ya que deja de ser sólo la Iglesia la que controla lo que se dice, dónde y quién lo puede decir. De esta manera, hacia finales del siglo XVIII y en el siglo XIX se convierte en un problema público, que involucra no sólo al clero, sino a médicos, profesores, familias, pedagogos, así como un asunto de justicia penal, sin dejar de ser un tema de la teología.

Más que la uniforme preocupación de ocultar el sexo, más que una pudibundez general del lenguaje, lo que marca a nuestros tres últimos siglos [Foucault publica por primera vez su ensayo a mediados del siglo XX] es la variedad, la amplia dispersión de los aparatos

inventados para hablar, para hacer hablar del sexo, para obtener que él hable de sí mismo, para escuchar, registrar y redistribuir lo que se dice.<sup>11</sup>

Foucault señala que la proliferación de los discursos no sólo es una cuestión cuantitativa, sino también —y sobre todo— cualitativa, pues encuentra una afinidad en todos ellos, y formula esta idea a través de una pregunta: “¿Acaso la puesta en discurso del sexo no está dirigida a la tarea de expulsar de la realidad las formas de la sexualidad no sometidas a la economía estricta de la reproducción; decir no a las actividades infecundas, proscribir los placeres vecinos, reducir y excluir las prácticas que no tienen la generación como fin?”.<sup>12</sup>

El sexo concebido como una práctica genital, la abominación de la homosexualidad y de otras expresiones de la diversidad sexual. Y, como corolario, la desviación hacia la inevitable procreación de hijos, que se planteó como un hecho obligatorio y siempre sublime. En síntesis, proliferaron diversos discursos, desde diferentes entidades de poder, para garantizar una sexualidad económicamente útil y conservadora desde el punto de vista político.

Los siglos XIX y XX han sido la era de la resistencia de las sexualidades heterogéneas, consideradas como “perversas”. Y aún el siglo XXI lo es, pues a pesar de que ya se visibiliza más a la luz del día, con desenfado y desparpajo, la ostentación de las sexualidades polimorfos no deja de ser confinada a ciertos espacios, y algo peor todavía: los crímenes de odio hacia esas comunidades y los feminicidios, sobre todo contra las comunidades trans, prevalecen.

Las restricciones de los siglos XVIII y XIX —con sus camisas de fuerza morales— provocaron un movimiento desde dentro de la sociedad con respecto a la monogamia heterosexual. La considerada pareja legítima, consagrada a través del matrimonio, funciona como la norma. No obstante, fue a esas figuras —antaño calificadas como ilegales y enfermas— a quienes les correspondió avanzar y tomar la palabra en el siglo XX, y aún hacerlo en el XXI, para proclamar lo que son y lo que desean, a través de los movimientos feministas y de liberación lésbica, homosexual, bisexual, transgénero, travesti, transexual e intersexual. “Sin duda, no se les condena menos. Pero se les escucha”.<sup>13</sup>

Aun con todo el aporte disruptivo que generó la *Historia de la sexualidad*, de Michel Foucault, no nos alcanza en su totalidad para abordar la situación que viven las sociedades de nuestros días, que se caracterizan por el ejercicio de una violencia brutal. Pero Foucault sí nos sirve como marco de referencia para dilucidarla.

El filósofo francés de ninguna manera denomina minorías a las identidades sexuales no heterosexuales. Y tampoco puede designarse minoría social a las mujeres, como se hizo en el pasado. Llamarles minorías es una forma de plantarles encima la bota de la cultura hegemónica y subordinarlas a sus necesidades y designios.

Para comprender de dónde vino la idea de considerar minorías a esos sectores, nos ayuda mucho insertar en esta reflexión la categoría de género, la cual permite desmontar toda la carga social y cultural que se le asigna al sexo con el cual se nace,<sup>14</sup> y que —como dijo en su momento la socióloga Teresita de Barbieri— sólo se puede comprender si se le articula con otras categorías que dan cuenta de otras formas de desigualdad social. “Son las distancias de clase, género, étnicas y raciales, y de generación las que se intersectan y articulan unas con otras”.<sup>15</sup>

Y son todas esas “distancias” las que nos permiten comprender por qué el 90 % de las personas que se dedican a la danza del tubo son mujeres y sólo el 10 % son hombres. Y por qué en su vertiente de trabajo nocturno se caracteriza por el signo de las violencias simbólica o brutal; simbólica, ya que se despersonaliza a la bailarina para convertirla en objeto de deseo, y brutal debido a que se le explota sexualmente, algunas veces bajo la forma actual de esclavitud que es la trata de personas.

El Consejo Ciudadano de la Ciudad de México destacó en un informe<sup>16</sup> que, entre enero y septiembre de 2020, el 94 % de las víctimas de trata fueron mujeres, 2 % hombres, y 4 % omitió información.

Esta información proviene de datos que el Consejo Ciudadano obtuvo a través de la Línea Nacional contra la Trata de Personas 800 5533 000.

La procedencia de víctimas de trata es diversa: flujos migratorios internacional y nacional, realizándose la captación de mujeres en Tlaxcala, Puebla, Veracruz, Estado de México y Chiapas. También se sabe que provienen de Centro y Sudamérica, al igual que de Europa, principalmente de la región Este. El enamoramiento

continúa siendo la principal forma de enganche, seguida de la oferta de empleo y las promesas de ayuda.

Los datos reportados de enero a septiembre de 2020 arrojan que el 67 % corresponden a la modalidad de prostitución y otras formas de explotación sexual. El 32 % tiene entre 18 y 31 años, y 17 % son menores de 18 años.

¿Cómo las enganchan? Al 38 % las enamoran, a 34 % les ofrecen empleo, a 13 % les prometen ayuda, a 6 % las privan de la libertad, a 6 % les ofrecen sustancias (como drogas), y al 3 % las obligan a pagar una deuda.

¿Quiénes son los victimarios? El 2 % eran empleadores de sus víctimas, 33 % eran desconocidos, 16 % eran parejas, y 7 % eran familiares.

El informe dice que en el delito de trata “existe una cifra negra del 90 %, ya que sólo se denuncia uno de cada 100 casos, por lo que es importante que se llame a la Línea Nacional contra la Trata de Personas, para ayudar a las autoridades en la prevención y persecución del delito”.

Agrega que el confinamiento social por COVID-19 “ha modificado las formas de enganche en este año y la principal es a través de ofertas de trabajo engañosas que se dan no sólo de persona a persona sino a través de redes sociales”.

Los principales lugares donde ocurre la explotación sexual son: casas, hoteles, bares, restaurantes y páginas web de pornografía.

Por las formas de captación muchas veces las víctimas no se dan cuenta en una primera instancia de que viven una situación de trata. Cuando intentan rebelarse y escapar son sometidas a severas torturas físicas y psicológicas. Y en otras ocasiones sus violentadores acaban con ellas en actos feminicidas.

Por eso, la académica Rita Laura Segato señala que para enfrentar la violencia contra las mujeres y contra las personas con sexualidades polimorfos se debe desmontar el modelo de masculinidad hegemónica afincado en la violencia.

Para llegar al análisis del orden patriarcal actual, la antropóloga visualiza tres aspectos que para ella son fundamentales: el error de pensar en términos de minorías sociales, la necesidad de incluir en el abordaje analítico a la discriminación racial, y desmontar el mandato de la masculinidad.

La minoritización [como ella la llama] es un error que proviene de la matriz multicultural norteamericana y que el mundo retomó yo creo que en [el] periodo de la caída del Muro de Berlín, y de una política antisistémica se pasó a una política de derechos humanos, inclusiva, o sea: sistémica. ¿Qué es la inclusión, sino la idea de que es necesario incluir a los excluidos a este sistema, cosa que no sucedió realmente, porque como vemos ahora [...], el caso del movimiento negro en Estados Unidos [representa] una crítica del movimiento de los derechos civiles [por parte de una porción de ese sector específico de la sociedad]?

El resto queda excluido porque no se toca el principio de la acumulación-concentración. Entonces permanece una exclusión nihilista que es afectada por una desesperanza permanente porque esa inclusión es sólo para algunos. Ahí surge una meritocracia. La idea de la inclusión multicultural es la posibilidad de algunos de acceder a un pedazo de la torta y, en cada minoría, algunos de sus meritorios miembros podrán acceder a su porción de torta.<sup>17</sup>

El resto, no.

Segato refiere que hemos acatado con una docilidad extraordinaria —muy especialmente en los movimientos LGBT+TQ+, y como ocurre todavía en muchos países con los movimientos de mujeres— el supuesto de que somos una minoría. Claro que no somos una minoría numérica ni las unas ni los otros. Y a pesar de ello asumimos ser una minoría política.

Ciertos feminismos han centrado su trabajo y sus reivindicaciones en la libertad del derecho a decidir sobre el propio cuerpo y en contra de todas las formas de violencia hacia las mujeres, y no han sabido articular esas demandas con los movimientos LGBT+TQ+, aun cuando es necesaria esa sinergia, pues la discriminación de ambos sectores tiene una raíz común: la asignación sexogenérica.

Explica que en el mundo comunal precolonial la relación de género era dual, pero con su colonización por parte de Occidente se le captura y se le integra a un proceso de modernización, donde lo dual se transforma en binario.

La dualidad es una de las formas de la pluralidad, en la que existen tránsitos entre los polos, por eso las sociedades comunales han tenido una transitividad de

género que luego el mundo moderno no reconoció. El mundo moderno es binario y fija en el cuerpo quién es uno. Pero en el mundo precolonial, no. [...] La reducción a nuestro cuerpo, a nuestra biología, a nuestra naturaleza rígida y enyesada es consecuencia del proceso colonial y su pacto con el naturalismo y luego con la biología.<sup>18</sup>

Es con la implantación del binarismo cuando lo masculino cobra prestigio en el mundo del trabajo, en la esfera pública, donde se desempeñan los hombres, en el ágora de la aldea, y en relación con un pueblo y con otro. Y después con el pueblo colonizado frente al mundo colonial.

Como dicen muchas sociedades latinoamericanas, el mundo casa afuera fue del hombre y el casa adentro, sin ser privado ni íntimo, fue de las mujeres; sin ser un ámbito de privacidad, de intimidad, sino un mundo plenamente político, habitado y atravesado por una cantidad enorme de presencia y con su propia politicidad y con capacidad de decisión, que es lo que debemos recuperar ahora. O sea, con sus deliberaciones al interior influyendo en el mundo casa afuera.<sup>19</sup>

Eso se pierde con la colonización, y “es la universalización de lo político como un espacio casa afuera y la marginación de la politicidad de la casa adentro, cuando las mujeres perdemos nuestro prestigio, nos transformamos en marginales y nuestro mundo se transforma en un mundo de minoría, marginal, un resto de la política”.<sup>20</sup>

En esa estructura binaria del pensamiento occidental y colonialista se impone la idea del sujeto universal como un ser masculino, eurocéntrico, propietario, letrado, dueño de una familia, capaz de expropiarse la política para su reino. Es decir, con el poder de usurpar todas las otras formas de politicidad y de apropiarse de ellas. Se adueñó de los campos de interés general y dejó en las márgenes los temas de interés particular como, por ejemplo, las cuestiones “de interés femenino”.

El mandato de la masculinidad consiste en tener a ese tipo de hombre (lo que Kimmel llama “masculinidad hegemónica”) en el centro de la estructura de poder, porque de él depende su prestigio, “Y lo va a defender corporativamente”, afirma Rita Laura Segato.

La especialista expresa en su alocución que en sus primeros estudios consideraba que los hombres se comportaban como una cofradía, como una hermandad, que en el caso de las feministas encontró su correlato en la sororidad, pero alerta:

... cuando empiezo a hacer trabajos para el Triángulo Norte de América Central, un peritaje para Guatemala, donde estudié las prácticas del ejército en los años ochenta y luego, en 2019 con un diagnóstico de la Policía Civil de El Salvador, comencé a entender que la corporación son la policía, las fuerzas armadas, las mafias, las academias, porque lo somos, así como el Poder Judicial. Todo ello es corporativo. Y ahora vemos la pulverización de lo social convertido en poderes corporativos, unos más legales que otros, pero todos en el fondo “mafializados”, y el principio de ello es que su estructura se basa en el mandato de la masculinidad. La corporación es la incapacidad de ver lo social como interés de todos, vernos mancomunados en la generación de una sociedad benigna, y no lo podemos ver porque estamos atados a nuestra corporación.<sup>21</sup>

Y cuando las corporaciones están intersectorializadas, se comprende por qué las mafias de explotación del cuerpo danzante de las mujeres, en la marginalidad, están tan imbricadas e interconectadas con distintos ámbitos de la ilegalidad, subsumiéndolas a ellas en una condición de fragilidad social que las hace presas de todo tipo de abusos.

## NOTAS

4. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. 23ª. edición. México, Siglo XXI Editores, 1996, p. 9.
5. *Ibid.*, pp. 10-11.
6. *Ibid.*, p. 20.
7. *Ibid.*, p. 26.
8. *Ibid.*, p. 28.
9. *Ibid.*, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 37.
11. *Ibid.*, p. 45.
12. *Ibid.*, p. 48.
13. *Ibid.*, p. 51.
14. Patricia Camacho Quintos, *Danza y masculinidad*. México, Conaculta/INBA, 2000, p. 11.
15. Teresita de Barbieri, "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica", en *Revista Interamericana de Sociología*, núm. 2 (mayo-agosto de 1992), p. 151.
16. Consejo Ciudadano de la Ciudad de México, boletín de prensa, 22 de septiembre de 2020, p. 1.
17. Videoconferencia magistral de la doctora Rita Laura Segato. Sesión inaugural del curso "Políticas universitarias para la igualdad de género", transmitida por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de Facebook Live, el 17 de junio de 2020. Disponible en <https://www.facebook.com/UNAM.MX.Oficial/videos/conferencia-magistral-con-la-dra-rita-laura-segato-como-parte-del-curso-pol%C3%ADtica/740858663335775/>
18. *Loc. cit.*
19. *Loc. cit.*
20. *Loc. cit.*
21. *Loc. cit.*

## El sexo como espectáculo. Pinceladas históricas

### 2



En sus libros sobre la historia de la danza en México, Maya Ramos Smith nos brinda acuciosas investigaciones acerca de cómo era vista la moral en la danza durante el periodo de la Nueva España y de qué manera fue evolucionando hasta el Porfiriato. En su exquisito libro, basado en documentos históricos, titulado *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)* (2010), nos muestra cómo en estas tierras fue primero la Iglesia, luego respaldada por la ley, la que censuró los espectáculos populares, con lo que se creó una división entre el teatro privilegiado y los espectáculos marginales.

Nos dice la autora:

En todas partes, los reglamentos fueron desobedecidos y las autoridades no lograron limitar el número de las compañías. Gracias a sus múltiples estrategias de sobrevivencia, los espectáculos marginales y los grupos de la legua proliferaron y continuaron su desarrollo, siempre favorecidos por públicos de todas las clases sociales.

En lo que a su situación social se refiere, a la condena de la Iglesia, que consideraba sus oficios como viles, se unió la de la ley, y ambas marcaron con el estigma de la infamia

a quienes se exhibían en público por una paga, condición marginal que todos los artistas del espectáculo habrían de arrastrar durante casi dos milenios.<sup>22</sup>

Desde la segunda mitad del siglo XVI fue el Estado, a través de los virreyes, el principal rector de la normatividad hacia las actividades de los artistas, quienes quedaron divididos en dos grandes grupos: los marginales y los del Coliseo. Estos últimos tenían que donar una parte de sus ganancias para obras de beneficencia del Hospital de los Naturales. En los entreactos de las representaciones se ejecutaban danzas, y eran los bailarines quienes tenían peor reputación que los actores y los titiriteros, y también los que recibían menos retribución económica. Se les consideraba promiscuos y su reputación siempre se ponía en tela de juicio.

A finales del siglo XVI y principios del XVII surgieron los primeros reglamentos en la materia. Maya Ramos (2010) nos dice que el primer reglamento apareció en 1601 y fundamentalmente se refería a la decencia en el lenguaje, a que las mujeres no usaran vestuario de hombres ni

demasiado lascivo, y a que el público estuviera seccionado, es decir, de un lado los hombres y de otro las mujeres.

Pero había una connivencia entre las autoridades civiles y las religiosas, pues la separación entre el clero y el Estado estaba aún lejana, como se puede constatar en un documento que refiere la citada investigadora, en el cual se expone que los autores de las obras a presentar en los corrales de comedias tenían que llevar ante el provisor del arzobispado lo que aspiraban a representar, para que lo viera, lo examinara y lo aprobara. Llegó a existir un triunvirato para reglamentar los espectáculos, hacia el siglo XVIII, constituido por el Estado, la Iglesia y el Tribunal del Santo Oficio. Maya Ramos (2010) explica:

En 1760, Carlos III expidió una Real Cédula en la que especificaba que, si bien los tribunales eclesiásticos podían prohibir bailes “cuando son lascivos y próximos a ruina espiritual”, no estaban facultados para impedir “las comedias y fiestas de toros”, cuya potestad, perteneciente a la “autoridad regia”, era ejercida por el virrey y sus funcionarios...

Esto no impediría que los sectores más reaccionarios del clero se inmiscuyeran en las diversiones y que las constantes quejas de estos enemigos del teatro, al ser escuchados por algunos virreyes, llegaran a incidir en la reglamentación y prohibiciones.<sup>23</sup>

Las Reformas Borbónicas marcaron un debilitamiento del clero y la preeminencia del Estado, tanto en España como en sus colonias y reinos. Esto impactó las actividades artísticas, porque si bien en el barroco las fiestas populares duraban varios días y en ellas participaban todos los sectores sociales y las instituciones, sin embargo, con las reformas y su idea de progreso se redujo el tiempo de las representaciones afectando fundamentalmente a las artes marginales.

Los corrales de comedias, que representaban pastorelas y asuntos que no contravenían a las disposiciones morales de la época, entregaban parte de sus ingresos al Hospital Real de los Naturales, ubicado en la capital, y al de San Roque de Puebla, y con ello poco a poco se fueron oficializando. En cambio, a los artistas de la legua, que iban de trashumantes, se les consideraba de menor categoría y por lo tanto tenían menos ingresos y, para ellos, la reglamentación era más restrictiva.

A raíz de la política de la Península y sus Reformas Borbónicas se da un cierto debilitamiento del clero, hecho que impacta en la Nueva España, y con el argumento de buscar un equilibrio en el tiempo de trabajo y el tiempo de esparcimiento, se reducen notablemente las festividades religiosas. “En el teatro se instauró una poética neoclásica, que proponía elevados ejemplos cívicos que, divirtiendo al público con moderación, cumplieran a la vez con sus propósitos didácticos”.<sup>24</sup>

Si al inicio de la evangelización la pena más severa para los artistas que transgredieran las normas era el destierro, ya en el siglo XVIII la sanción más grave era la revocación de la licencia para trabajar y la confiscación del material de trabajo que, en el caso de los titiriteros, era sumamente perjudicial.

La historiadora explica que ante los privilegios normativos y económicos hacia los espectáculos “legítimos” u “oficialistas” que se presentaban en la capital, hubo una lucha por el espacio central por parte de los artistas marginales, la cual “estuvo marcada tanto por el acatamiento como por la desobediencia, las quejas, las amenazas, las súplicas y los nuevos desacatos”.<sup>25</sup>

Como veremos más adelante, en la normatividad del inicio de la segunda década del siglo XXI para los espectáculos marginales en la capital —como es el caso de los *table dances*— ese fenómeno continúa; la prohibición genera clandestinidad o simplemente desacato a cambio de ciertos acuerdos en lo económico o en lo político. Estas conductas, como vemos, son herencia novohispana. La siguiente cita es fundamental para comprender mi afirmación. Nos dice la experta:

Hacia fines de 1812 se recibió el nuevo reglamento teatral promulgado por las Cortes de Cádiz, de acuerdo con el cual la actividad teatral y las diversiones quedaban a cargo de los jefes políticos y de los cabildos o ayuntamientos. Eso inauguró una mayor permisividad, con más diversiones y la apertura de las citadas “casas de diversión nocturnas”, con la decisión del virrey Calleja de obligarlas a pagar una “pensión” al Hospital dueño del Coliseo.

Con ese ejemplo, y sin duda debido a la crisis general, el gobierno no sólo volvió a aceptar las contribuciones en efectivo que algunos artistas ofrecían, sino que en

ocasiones las exigió al extender las licencias para los nuevos espacios que se abrían.<sup>26</sup>

En esa misma época —de manera contradictoria—, la mayor permisividad de apertura de establecimientos para la diversión convivió con crecientes medidas restrictivas para el público a causa del movimiento independentista, pues el gobierno virreinal quería evitar a toda costa reuniones y concentraciones de gente, por miedo a que conspiraran en su contra. Así, como podemos notar, ha existido una permanente lucha entre la autoridad y la marginalidad de los espectáculos y de sus artistas.

La llegada de los españoles erigió la blanquitud de la piel de las personas como la medida para todas las castas que se derivaron de la riqueza étnica que produjo la Conquista de nuestros territorios. A mayor grado de melanina en la piel, menor posición en la escala social por la mermada posibilidad de acceder a medios económicos de subsistencia. La esclavitud de los negros y la proscripción de sus libertades, entre ellas la ejecución de sus bailes, por considerarlos lascivos, es un botón de muestra.

Pese a todo edicto, a toda prohibición y condena religiosa, por los poros que dejan las contradicciones del poder hegemónico se filtraron expresiones rebeldes y genuinas que hicieron vivir y transformarse a los espectáculos marginales, hasta que nuevas maneras de domesticarlos los han vuelto a meter al redil, creándose nuevos poros de contradicción y surgiendo así otras maneras de expresar un anhelo de libertad, en una espiral de represión-liberación-represión-liberación al infinito.

Para comprender esa espiral en constante adaptación-inadaptación es fundamental la lectura del ensayo *El género sicalíptico: danza, sedición, catarsis y condena* (2014), del investigador Arturo Díaz Sandoval, quien asegura que:

Al conquistar soberanía, el cuerpo lúdico, pícaro y sensual se explayaba y se volvía amenaza para la autoridad eclesiástica que, a principios del siglo XIX, determinaba los límites del comportamiento lícito o tolerado, aun por encima del mando cívico. Se condenaba a excomunión y multa a la acción específica del *jarabe gatuno*, quedando prohibida su manifestación por ser “tan indecente”.<sup>27</sup>

Después vino la Revolución mexicana y los aires posrevolucionarios dejaron un periodo en el que hubo un relajamiento de las restricciones, “la vida disipada tuvo consecuencias para el mundo del espectáculo”.<sup>28</sup> En el teatro, se permitió “a los *pelados* ejercer cierta libertad de palabra y acción”,<sup>29</sup> se podía ver un “elenco formado por mujeres que lo enseñaban casi todo y empleaban su picardía para hacer atractivo el género de revista”.<sup>30</sup>

El término “sicalipsis” tuvo su aparición formal en la revista española de finales del siglo XIX *Las mujeres galantes*, donde dicho vocablo sugería “imágenes de mujeres bellas y sensuales, pero no obscenas ni procaces”,<sup>31</sup> alusiones que más tarde se adjudicaron en el teatro “a las tiples, bailarinas y toda actividad relacionada con la sugerencia sexual y el uso erótico del cuerpo como vía de expresión y seducción”.<sup>32</sup>

Díaz Sandoval (2014) nos proporciona en su ensayo datos provenientes de crónicas, relatos y estudios teóricos que permiten “constatar que el o la intérprete adquiere enorme poder simbólico al rebasar los confines del pudor, pero también se convierte en icono de transgresión, útil para modificar las inercias que reprimen a la sociedad”.<sup>33</sup>

El autor señala que en el teatro fue fácil ubicar casos de intérpretes (actrices, bailarinas y cantantes) que ejercieron con éxito las prácticas sicalípticas, entendidas como sensualidad, erotismo, picardía y sátira. Pero fue más difícil detectarlos en el ámbito de la danza, “aunque su origen proviene del uso del cuerpo en el baile escénico que aporta el contrapunto gestual de la parodia literaria”.<sup>34</sup>

Tal fue el caso de María Conesa, intérprete peculiar y de enorme éxito del género de la zarzuela, de quien Díaz Sandoval asegura:

La forma provocativa y extremadamente sensual de esta mujer resultó hondamente transgresora, convirtiéndola en la figura del espectáculo mexicano mejor cotizada por su influjo en la sociedad y logró, así, imponerse ante las demás actrices, triples y bailarinas.<sup>35</sup>

La Conesa fue una de las creadoras de la *Machicha brasileira*. Este baile que llegó de París por la primera década [del siglo XX] era una danza difícil a base de mucho movimiento de cadera: muy insinuante [...] muy cadencioso y lúbrico, pero nunca grosero. No llegó

jamás a las cosas de movimiento de pelvis. Era más bien del tipo de ondulación del cuerpo, lo cual, en ese tiempo, era muy escandaloso.<sup>36</sup>

Las autoridades de la época consideraron el trabajo de la Conesa como un llamado a los bajos instintos y una ofensa a la moral, lo cual no hizo mella en su éxito.

El autor parte del análisis de la corporalidad de la bailarina y el bailarín sicalípticos para resolver que “la práctica del cuerpo expuesto, el cuerpo desnudo, no es sinónimo de libertad o de irreverencia”<sup>37</sup>, ya que aun así se vive aprisionado por las miradas.<sup>38</sup>

Arturo Díaz Sandoval asegura:

La evocación sexual que la gestualidad de la danza puede llegar a producir se convierte en dilema de coexistencia entre lo que el cuerpo escénico expresa y la visión o los significados que le son adjudicados por preconcepciones, así como de obcecaciones que determinan su percepción y constriñen su práctica. El cuerpo femenino en particular se encuentra ante las miradas lascivas que lo determinan anticipadamente.<sup>39</sup>

Las determinaciones del código y lo que se consideran perversiones se establecen de forma unívoca, tendenciosa y manipuladora como ejercicio de poder. [Aquí] entra en juego la potencia del cuerpo, cuya simple opción liberadora es motivo de espectáculo.<sup>40</sup>

En este periodo de rupturas, a principios del siglo XX, “algunas intérpretes se liberaron de ataduras, convenciones rígidas y caducas, de los corsés destinados a modelar la figura y forzar una estética del cuerpo ajena a sus necesidades de expresión libre, suelta y sediciosa”,<sup>41</sup> entre ellas, María Conesa. Y a partir de esa rebelión escénica, “nuestras prietitas segundas tiples salieron con las piernas sin mallas ni nada. Fue un éxito: la gente enloqueció con aquello”.<sup>42</sup>

Foucault señala que el cuerpo es un dispositivo de poder, en él se concentra la riqueza de sus propias experiencias y construcciones, adquiere valor, se le explota o es también usufructuado por otros.<sup>43</sup>

“Por ello –asegura Díaz Sandoval–, la observancia a la que estuvo sometida la tiple y las mujeres que le siguieron fue de carácter panóptico, al ‘inducir –en cita de Foucault– un

estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder’”.<sup>44</sup>

A la política cardenista en materia de impulso y reglamentación de los espectáculos nocturnos sobrevino una era de “limpieza moral” de la Ciudad de México, a la que se satanizó como “capital del vicio”; con ese objetivo se echó a andar la política higienista que abarcó de 1940 a 1966, de acuerdo con la información que nos proporciona la antropóloga social Gabriela Pulido Llano:

El discurso de modernización de la ciudad se concretó a través de distintos planes de urbanización, como el cambio de usos de suelo de diversas colonias y la ampliación de avenidas en el centro de la ciudad. Dichos programas estuvieron acompañados por un discurso de limpieza moral que tocó los sitios de esparcimiento [...] se dio la constante reubicación de algunos y su extinción, en gran parte, para mediados de los años cincuenta.<sup>45</sup>

... las representaciones de la vida nocturna en la Ciudad de México que pusieron el foco de atención en las actividades de los centros nocturnos y salones de

baile, desde la perspectiva de la propaganda del miedo, se multiplicaron de maneras muy creativas [...] A partir de la repetición cotidiana de la iconografía se creó una leyenda negra de la Ciudad de México como capital del vicio.<sup>46</sup>

Javier Rojo Gómez (1940-1946), Fernando Casas Alemán (1946-1952, primo del presidente Miguel Alemán) y Ernesto Peralta Uruchurtu (1952-1966) fueron gobernantes de la Ciudad de México y quienes encabezaron la “política higienista” que arremetió en contra de los centros nocturnos e hizo ver a “la vida nocturna como contenedor de lo que no es socialmente aceptable, como refugio de la inmoralidad”.<sup>47</sup>

“Mientras el discurso de la unidad nacional se consolidaba, floreció el de la vida nocturna cosmopolita, y con este, el imaginario del comportamiento de hombres y mujeres en dicho ámbito: el del mundo del pecado en contraposición con el catolicismo y la moralidad, así como las ideas de la ciudad buena y la ciudad mala”.<sup>48</sup>

Se crearon reglamentos para normar la prostitución, el vicio y la pornografía. Y se emprendieron campañas agresivas para combatir a esa “diablísima trinidad” que

tanto molestaba a la recién conformada Liga de la Decencia. Pese a todo, los establecimientos nocturnos no cumplieron con las normas dictadas para “limpiar de inmoralidad” a la Ciudad de México.

Pulido Llano cita a Carlos Monsiváis, quien afirma:

En los años cuarenta, así sean sin duda una innovación las rumberas y las “exóticas”, disponen de grandes antecedentes en la vida nocturna y el teatro frívolo. La vida nocturna —ese conjunto de cantinas, cabarets, antros de mala muerte y paseos callejeros como descensos al infierno— desborda situaciones límite, teatraliza las apetencias, prodiga bailes donde el repegarse demasiado anuncia el coito y el poscoito [...] Pero ni el cabaret, ni el burdel, ni el teatro frívolo son escenarios admisibles para la sociedad y quienes los frecuentan se saben al mando de sus “bajas pasiones” [...]<sup>49</sup>

Como parte de las campañas para combatir la supuesta inmoralidad que hacía mella en la vida nocturna de la capital mexicana, en aquellos años varios medios de comunicación

dedicaron sus espacios a dilucidar y poner ejemplos de lo que consideraban decente o indecente.

En un tono bastante melodramático, muy propio de los moralistas de la época, la columnista Catalina D'Erzell escribió:

... mujeres de la vida alegre a aquellas que el destino les impuso esa triste vida, había sido un error semántico que arrastró a la desorientada juventud femenina hacia la falsa promesa de la alegría en donde sólo había martirio. Estas mujeres, señaladas por la sociedad, vivían su vida de pecadora de manera franca, sin hipocresía, sin destrozarse otra vida que la suya, eran cortesanas y desdichadas nada más.<sup>50</sup>

Entre las perlas que se escribieron sobre el pudor y el desnudo destacan estas líneas del columnista de *Revista de Revistas*, Enrique Borrego:

... el semidesnudismo va imponiéndose y realiza, lentamente, un proceso revolucionario en el concepto de la moral trapera. Recordemos —nosotros, los viejos— cómo en aquellos áureos días de las polkas y los cancanes, latían más apresuradamente nuestros corazones

cuando la causante de nuestros insomnios nos mostraba, al subir al coche, su graciosa botita de *glacé* y una mínima parte de su pantorrilla. Una dama que en aquellos años hubiese enseñado las rodillas, hubiera sido considerada con el mayor desprecio como una “cualquiera”. Ahora cualquiera nos muestra las rodillas, sin ser una “cualquiera”. Lo cual quiere decir que el estricto concepto de la moral se ha ido suavizando en razón directa con la reducción de ropas.<sup>51</sup>

Con el beneplácito de las “buenas conciencias” de la moral católica y de un gobierno que necesitaba controlar a la ciudadanía a través de su política “higienista”, se echó mano de la prensa para crear un ambiente de miedo en la Ciudad de México (antes Distrito Federal) al provocar que la vida nocturna se percibiera como el vehículo del peligro, el vicio y la perdición.

El espectáculo sicalíptico, escenificado en teatros, salones de baile y centros nocturnos, de las décadas de 1940 y 1950 fue heredero del entretenimiento nocturno representado dos décadas atrás. Las puestas en escena de los teatros de revista, que derivaron en

“entretenimiento exclusivo para hombres”, y sus comparsas en las carpas, en las que se caracterizaron episodios “subidos de tono” [...] Las *vedettes* que imitaban a las bailarinas de *can-can*, lo que se creía indecente aunque muy europeo [...] con el tiempo cedieron en los escenarios el espacio a las bailarinas exóticas, las “tongoleles” y “kalantanes” [...] los diarios y las revistas brindaron el espacio a plumas diversas para quienes el objeto, el pretexto, la excusa de la diatriba entre lo moral y lo inmoral, fue la vida nocturna.<sup>52</sup>

Yolanda Montes *Tongolele* creó para sí misma un personaje original y único. De aspecto exótico, con su larga cabellera negra adornada por un característico mechón blanco, la brevedad de su ropa y los sinuosos quiebres de cadera —que iban acompañados por la percusión de los tambores— le conferían un estilo algo afro mezclado con sensualidad latina. Y ello, complementado con la presencia de la también bailarina Kalantán, “quien hacía ruidos de animales mientras ejecutaba, casi desnuda, sus bailes”,<sup>53</sup> permitió que surgieran “las exóticas”, quienes se sumaron a la “cultura festiva o exhibicionista”<sup>54</sup> de las mujeres. Y

fueron los medios de comunicación los que les crearon una supuesta rivalidad y las pusieron a competir.

A Tongolele, la más impactante, la prensa policiaca le dedicó muchas páginas, y fue en la categoría de “exóticas” donde “se encasilló a las expresiones de esta índole, en un recipiente donde cabría todo aquello desprovisto de valores morales”.<sup>55</sup>

Desde el punto de vista de Gabriela Pulido “el tongolelismo reinventó el cabaret en México. Desde María Conesa no se había visto una propuesta escénica que rompiera los patrones con tanta fuerza”.<sup>56</sup>

Pese a todas las diatribas, Tongolele se mantuvo como un personaje exitoso, admirado y respetado hasta nuestros días. Y es que, como afirma Arturo Díaz:

La sicalíptica es por principio de cuentas alguien a quien se reconoce en el escenario. Lleva en sí unos signos: los signos naturales de su sensualidad y de su valentía, las marcas también de su altivez; su cuerpo es el blasón de su fuerza y de su ánimo; y si bien es cierto que debe aprender poco a poco el oficio de la seducción —esencialmente actuando—, habilidades como la danza y el canto, actitudes como la posición de la

cabeza, dependen en buena parte de una retórica corporal de la osadía.<sup>57</sup>

Independientemente de que estética y artísticamente la sicalipsis se fue desgastando por el abuso hasta llegar al *sketch* y la parodia por un lado, y a la prostitución por otra parte, este proceso dio lugar al teatro de revista y luego al *burlesque*, en donde definitivamente se alejó de la teatralidad escénica.<sup>58</sup>

La investigadora Gabriela Pulido refiere que, a mediados de los años cuarenta, Luis F. Bustamante consignó en sus escritos antecedentes del desnudismo en México, al referirse a la *vedette* rusa Lydia de Rostow, quien llegó a nuestro país durante el Porfiriato, y la señala como “la precursora del desnudo total en teatro. También de la actriz Inez Graham, bailarina judía que llegó a México con una compañía estadounidense y quien fue la primera en salir totalmente ‘afeitada’; también lo hizo así la exótica ‘Kyra’, que se presentó durante mucho tiempo”.<sup>59</sup>

En un artículo periodístico publicado el 21 de junio de 1948 en *Magazine de Policía*, Enrique Félix Enciso asegura que “siempre imperó el desnudismo en México, si no en el

teatro de revista, sí en las calles donde trabajaban las prostitutas con la complicidad de la policía”.<sup>60</sup>

Pulido añade:

El tema del nudismo en la escena teatral sacó a flote los sentimientos ambivalentes de una cantidad de escritores que encontraron en la prensa espacios para discutir y, acaso, discernir los códigos de la vida urbana mexicana en los años inmediatos a la posguerra. Las transgresiones de estas mujeres que aparecieron “casi desnudas” en la escena, con coreografías y atuendos que superaron la ruptura de cánones de unos años antes, las rumberas, fueron motivo de reflexión sobre la vida privada en la clase media urbana.<sup>61</sup>

Salvador Pineda, en su columna “Instantáneas sin retoque” publicada en *Revista de Revistas*, concluyó: “vivimos un instante de frenesí social en que el sensacionalismo y la teatralidad recurren al nudismo, al maquillaje y a la audacia para que los personajes sean, sin mayores dificultades, públicos y notorios en la agitada, intensa vida metropolitana”.<sup>62</sup>

Rosa Vega informó, el 23 de junio de 1947, la coincidencia de tres espectáculos sicalípticos en el seno de la urbe, que habían sido denunciados y atendidos por las autoridades capitalinas [...] El primero era el Ladies Bar [ya desde entonces había], una cantina muy elegante para señoras en el número 233 de la calle de Palma. El segundo era un cine pornográfico en San Juan de Letrán, el Novelty para adultos y, sin embargo, había puros jovencitos. El tercero era un espectáculo indecente que se llevaba a cabo en el cabaret Waikikí, ubicado en Paseo de la Reforma. Carlos Franco Sodi, procurador de Justicia del Distrito Federal en ese momento, “movilizó a sus sabuesos más inteligentes”. Los agentes pudieron comprobar las denuncias acerca del Ladies Bar y proceder a la detención del empresario, un español de nombre Andrés Pérez Mendoza que ya había sido encarcelado por lenocinio, y a la clausura del cine. Se solicitó que se le aplicara el artículo 33, por tratarse de un extranjero.<sup>63</sup>

En un reportaje del Duende de Bucareli publicado en *Magazine de Policía* se consigna que:

No son menos de dos mil los lenocinios disfrazados de cabaret que hay en la capital, muchos en lugares céntricos y cerca de las escuelas. Hace algunos años esos lugares eran cantinas con meseras que tenían demasiadas libertades en su tráfico con los parroquianos. Después esos centros de vicio adquirieron “ruidolas” con lo que se inició algo de baile. Al fin se les dio el pomposo nombre de cabaret. El ambiente de disipación, embriaguez y perversión de los sentidos se completó con el baile, y ya con orquestas, “ruidolas” o mariachis, mujeres pintarrajeadas y hombres de pocos escrúpulos se completó el ambiente.<sup>64</sup>

Por su relevancia y claridad, a continuación reproduzco el boletín de prensa publicado en la página de la Secretaría de Cultura/INAH, donde el personal de comunicación social de dicha dependencia entrevista a la autora de *El mapa “rojo” del pecado*:

## RUMBERAS, PRECURSORAS DE LA REVOLUCIÓN SEXUAL EN MÉXICO

El número de rumberas en México llegó a ascender a 300, desde las famosas actrices de cine, televisión y teatro, hasta las bailarinas y coristas secundarias.

Protagonistas de cine y teatro en los años 40, las rumberas, a través de sus bailes desparpajados y sus vestimentas vaporosas, se convirtieron en el estandarte de las mujeres de la época que vieron en ellas modelos de representación de la libertad de lo femenino, una antesala de la revolución sexual de este sector poblacional en los años 60.

María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Amalia Aguilar y Rosa Carmina fueron las cuatro cubanas que hace poco más de 70 años llegaron a nuestro país para enriquecer la vida cultural, y sin necesidad de un escrito ideológico en el que hicieran una propuesta de cambio en términos de la sexualidad, sus movimientos de cadera —propagados a través de la pantalla grande— bastaron para convertirlas en precursoras de la liberación sexual en México.



A partir de esta representación que hicieron las rumberas en el baile, en el que se empieza a “soltar más el cuerpo” y se introducen nuevos ritmos que evocaban a “lo tropical”, se comenzó a hablar de una mujer moderna, avanzada para su época, a la vanguardia, de manera que este modo de expresión corporal se convirtió en una bandera para varios sectores de la población femenina. Las rumberas de la isla no llegaron con la pretensión de provocar una revolución, sin embargo, los bailes que ejecutaban en las películas —que originalmente introdujeron en el teatro y centros nocturnos— permearon en el ámbito cultural mexicano y a la postre repercutieron en un cambio de mentalidad.

Si uno lee las revistas de los años 40 —abundó— y analiza las reflexiones de los periodistas tras verlas bailar, muchas veces sus escritos giraban en torno a los movimientos del cuerpo, a los vestuarios sobre los que se les describía como casi desnudas; ellas no tenían reparo en aparentar que se estaba conservando una moral, porque en Cuba ese contexto era diferente al mexicano.

Mientras en la isla, en esa década, uno de los cánones femeninos era no tener el cuerpo controlado, en México el control de éste y de la vestimenta eran la regla moral, de manera que los bailes que las rumberas ejecutaban no sólo fueron una novedad en términos estéticos sino del atrevimiento.

El proceso de adopción de las formas de expresión de estas bailarinas por parte de la población femenina de México comenzó por el impacto en los medios de comunicación; las mujeres no fueron las que lo empezaron a promover, sino luego de que los medios se apropiaron de estos espectáculos y les dieron mayor difusión, aunado a la combinación con el contexto nacional en el que este sector de la sociedad ya estaba entrando al plano laboral y a ejercer de otra manera su feminidad, fue así como este fenómeno mediático se convirtió en un movimiento de largo aliento.

Se trató de un proceso que comenzó en los años 20, que no se dio primero en el Distrito Federal sino en las regiones, cuando se insertó el danzón en Veracruz y en Mérida, y empezó a propagarse en el terreno de la danza y del baile regional. Cuando llegó a la Ciudad de México —a finales de los 30 y albores de los 40— se volvió un

producto que comenzó a cuestionar los arquetipos morales de la época, y con el arribo de las rumberas y su impacto mediático se dio un escándalo a nivel social.

En las fototecas ves muchos documentos visuales, de los años 30 y 40, con perfiles diversos de señoras insertas en esos espacios. Muchas eran mujeres de familia, otras que se incorporaban a la vida laboral y en sus ratos de ocio iban a los centros nocturnos a bailar, sin que ello significara que se estaban prostituyendo.

Había muchas mujeres de muy diversos perfiles y niveles sociales, porque también había centros nocturnos para clase baja, media y alta, y ellas acudían a ver las presentaciones de las rumberas y más adelante a las bailarinas exóticas. Podía ir la esposa de algún político a ver a Yolanda Montes “Tongolele” a El Patio, y después ella misma bailar, no vestida como la rumbera o la exótica, pero sí imitar esa libertad, esos pasos, lo que tenía que ver con una posición femenina frente a lo social.

Asimismo, añadió la historiadora:

... la incorporación de estos bailes al interior de las casas mexicanas se dio a través de las fiestas familiares, en las que se buscaba hacer una copia de las escenas musicales que habían visto en las películas de rumberas, e incluso en los festivales escolares de los años 40, como se observa en fotografías de niñas vestidas como ellas.

A siete décadas del surgimiento de las rumberas en el plano mexicano, ellas siguen siendo un referente de la vida cultural de nuestro país, y prueba de ello es su recuperación, en años recientes, del guión de la obra *Aventurera*, en la que se rescata la rumba a nivel de propuesta escénica, luego de que este género se quedó al interior de los cabarets y en las películas, pero en realidad nunca ha dejado de existir, porque aún hay remanentes de este baile.<sup>65</sup>

En las reflexiones finales de su magnífica investigación, Pulido Llano afirma: “En México, durante los años cuarenta y cincuenta, hubo un auge del cabaret como respuesta a las políticas de control y prohibición de la prostitución. Al

prohibirse el comercio sexual, las prostitutas y sus entornos se trasladaron al interior del antro...”<sup>66</sup>

Yo agregaría que, si bien esos códigos de baile prevalecen aún en el siglo XXI, hay que decir que se han introducido otros que se derivan de que los años sesenta llegaron con toda su fuerza y rebeldía a transformar los espectáculos y los vínculos intergeneracionales durante esa década y la siguiente.

Por una parte, continuaba la actividad de las bailarinas que se presentaban en centros nocturnos, las ficheras y los desnudos, y por otra parte, los jóvenes rocanroleros y los roqueros que, en los hoyos funky y en el legendario Avándaro, hicieron del ritual del espectáculo el momento propicio para los movimientos corporales frenéticos y para la desnudez en la época del estallido de la revolución sexual. Aquí el desnudo público no era cosificación, sino un acto de rebeldía y de liberación.

Influidos por el movimiento *hippie*, la revuelta antirracista y el movimiento feminista estadounidenses, por un lado, y por otra parte por la influencia de los movimientos estudiantiles antiautoritarios europeos, como un libertario grito abierto, los cuerpos de los jóvenes mexicanos de ese tiempo rompieron las distancias entre el escenario y el

público, convirtiendo a la audiencia en parte del espectáculo de la rebelión y la alegría, que se terminó cuando el sector politizado de esa generación se lanzó a las calles para ser masacrado por un gobierno represivo. A los cuerpos yertos de Tlatelolco se les congeló en una mueca el grito de libertad con el que construyeron una nueva era para la búsqueda de la democratización de México.

Fortalecido, el conservadurismo gubernamental echó a andar a partir de entonces toda una maquinaria mediática para el control ideológico de una consolidada clase media. Parte de ello fueron los espectáculos. Se instauró la era del *glamour* de las *vedettes* con sofisticados accesorios y breves vestuarios de pedrería, encajes, transparencias y plumas. Lo mismo se incorporaron elementos de danza *jazz*, con cuerpos de baile que enmarcaban a la bailarina estelar —un ejemplo es el caso de Wanda Seux—, que se desarrollaron enigmáticos y sensuales recursos para finalmente llegar al desnudo de una figura solista, como ocurrió con Lin May.

La cinematografía que se promovió de 1976 a 1982 en México es lo que se conoció como “cine de ficheras”, en el que participó muy activamente la actriz Sasha Montenegro,

quien contraería nupcias con el otrora jefe del ejecutivo que “presumía ser el último presidente heredero de la Revolución Mexicana”.

En 1987, a finales del periodo presidencial de Miguel de la Madrid, hizo su primera aparición en México el *table dance* cuando abrió sus puertas el centro nocturno Tabares, en el puerto de Acapulco. Y ahí comenzó la danza del tubo en nuestro país, emulando a las barras americanas.

#### NOTAS

22. Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México, Conaculta/INBA/Citru, 2010, p. 52.
23. *Ibid.*, p. 64.
24. *Ibid.*, p. 65.
25. *Ibid.*, p. 76.
26. *Ibid.*, p. 80.
27. Arturo Díaz Sandoval, *El género sicalíptico: danza, sedición, catarsis y condena* (tesis de Maestría en Investigación de la Danza). México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2014, p. 83.

28. *Ibid.*, p. 5.

29. *Idem.*

30. *Idem.*

31. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 6.

32. *Idem.*

33. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 14.

34. *Ibid.*, p. 15.

35. *Ibid.*, p. 77.

36. *Ibid.*, p. 78.

37. *Ibid.*, p. 17.

38. *Idem.*

39. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 35.

40. *Ibid.*, p. 50.

41. *Ibid.*, p. 27.

42. Óscar Flores Martínez, *Cortes selectos*. México, INBA, 1991, citado por A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 27.

43. Michel Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, *op. cit.*, p. 18.

44. *Idem.*, citado por A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 51.

45. Gabriela Pulido Llano, *El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*. México, INAH/Secretaría de Cultura, 2016 (Historia. Serie Logos), p. 16.

46. *Ibid.*, p. 17.

47. *Ibid.*, p. 19.
48. *Ibid.*, p. 23.
49. *Ibid.*, p. 57.
50. *Ibid.*, p. 74.
51. *Ibid.*, p. 82.
52. *Ibid.*, pp. 95-96.
53. *Ibid.*, p. 97.
54. *Idem.*
55. *Idem.*
56. G. Pulido Llano, *op. cit.*, p. 285.
57. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 80.
58. *Ibid.*, p. 71.
59. G. Pulido Llano, *op. cit.*, p. 303.
60. *Ibid.*, p. 304.
61. *Ibid.*, p. 311.
62. *Idem.*
63. G. Pulido Llano, *op. cit.*, p. 324.
64. *Ibid.*, p. 326.
65. Secretaría de Cultura/INAH, boletín de prensa, México, 13 de marzo de 2013.
66. Pulido Llano, *op. cit.*, p. 344.



## La danza del tubo en México

3



La danza del tubo o *pole dance* llega a México, proveniente de los Estados Unidos, vía los *table dances*. El pionero en los estudios académicos de este tema en América Latina, Gilberto López Villagrán, la define como “un performance neotaylorista en donde la línea de producción se traduce en la pasarela y un instrumento fálico metalizado, que no requiere de horarios determinados, ya que el espectáculo es continuo y sin interrupciones”.<sup>67</sup>

La popularidad del Tabares se debió a que en ese sitio

trabajaban muchas menores de edad y el contacto físico con las bailarinas era bastante permisible, lo que [hacía que] la prostitución [fuera] una de las ofertas del club, previo pago de “salida” de la bailarina. Poco tiempo después, en la Ciudad de México se abrió un local denominado Tabar’s, a propósito del *table dance* acapulqueño [y] muy pronto mostró 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 Florida estaba listo y ansioso por la instalación de los establecimientos de *table dance* norteamericanos<sup>68</sup> [en México].

A partir de la firma del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, en 1994, “la oferta del *table dance* se convertiría en una moda y en una industria, además de ser un tipo de trabajo sexual, que se mimetizaría muy pronto en el paisaje de las grandes urbes mexicanas”.<sup>69</sup>

En los inicios se importaron mujeres de Europa del Este, Sudamérica, Cuba y Centroamérica. Las nuevas franquicias para la diversión sexual en un principio parecían “ser una derivación performativa de los clubes Playboy de los sesenta” y estaban destinadas a sectores de clientes masculinos con perfiles de cargos ejecutivos.

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 aparador de aquellos cuerpos exquisitos para su exhibición, pero susceptibles de ser abordados. A esta producción escenográfica, Goffman la denominaría el *setting*.<sup>70</sup>

López Villagrán cita a Erving Goffman y explica que el *setting* incluye el mobiliario, todos los elementos de utilería y escenografía, cuyo propósito es crear una atmósfera que permite llevar a cabo un ritual que empieza cuando el cliente llega y termina cuando sale del sitio. Son lugares que ofrecen protección adicional a personas que por un determinado momento se han vuelto “altamente sagrados. Estos personajes deben distinguirse, sin duda, de actantes profanos pertenecientes al tipo de vendedores ambulantes que, entre actuación y actuación, trasladan su 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”.<sup>71</sup>

Pero la sacralidad de las chicas terminó cuando se modificó el modelo de *entertainers*, al pasar del *no-touching* al derecho de los clientes a consumirlas como prostitutas cautivas. Entonces las bailarinas de los *table dances* vieron desvirtuado el concepto original bajo el cual fueron contratadas.

Las relaciones sexuales dentro o fuera de los antros se convirtieron en un jugoso negocio para los dueños y en sostén de toda la gama de oficios en torno a la bailarina del tubo en un giro negro, como bien lo testifica Gabriela

Granados en su novela autobiográfica *Susana. Memorias del table dance*, donde de manera honesta nos deja ver cómo esos negocios también se erigieron en escenarios para canalizar, bien o mal, los anhelos íntimos de las bailarinas del tubo. El siguiente párrafo, de un libro realmente entrañable, da cuenta de su mundo interior en su primera incursión en un *table dance*.

Sabía que no podía detenerme allí, en este asidero vertical que me ayudaba a encontrar el equilibrio en medio de esta turbulencia sensorial, así que después de caminar un poco alrededor del tubo me solté para encarar ese estrecho y largo pasaje que me parecía sin fin, un camino que las otras llenaban sólo paseando su cuerpo, y que mi orgullo decidió poseer con furia:

¡No! ¡No seré como las otras! ¡No seré una muñeca de curvas falsas caminando con fastidio a lo largo de esta pasarela! ¡De ninguna manera! Yo sí sé bailar, yo soy bailarina, ya lo verán, me dije, y empecé a bailar algo que a la fecha no puedo recordar en absoluto, aunque me esfuerce.<sup>72</sup>

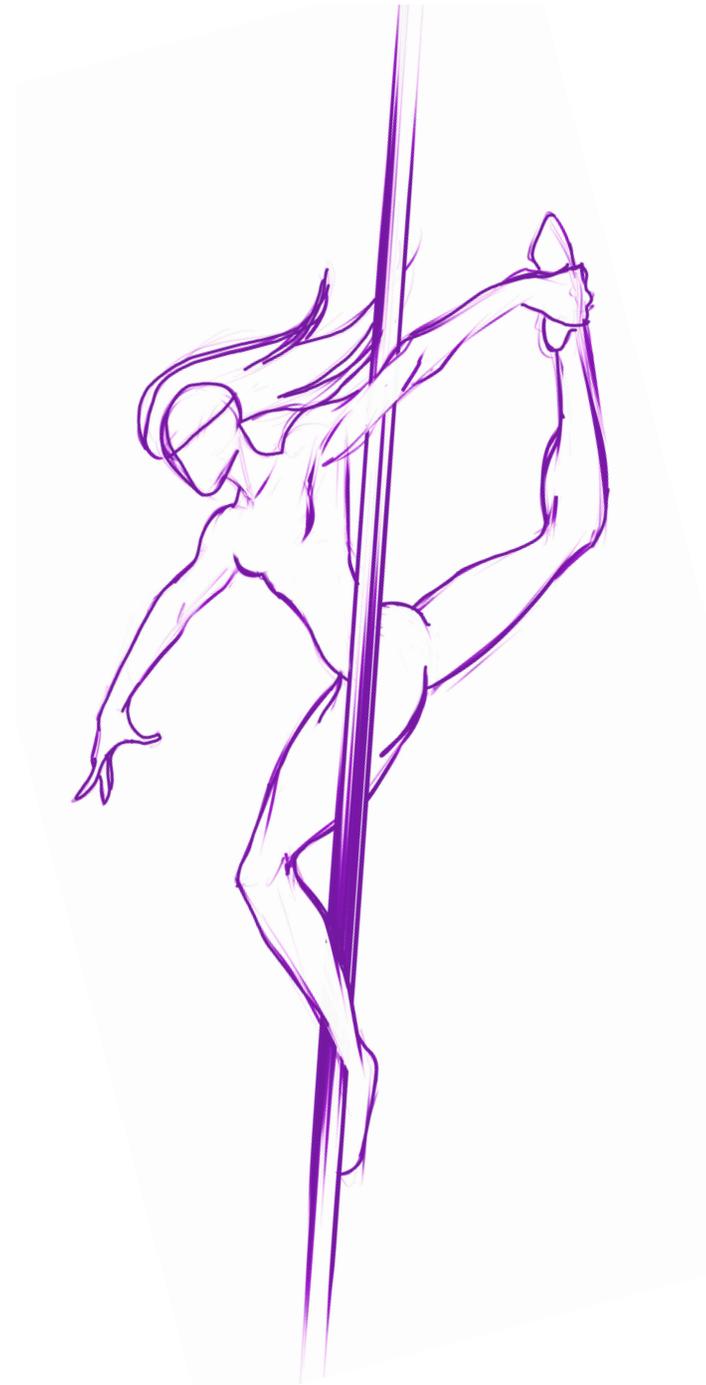
Como bien señala López Villagrán, de manera veloz los *table dances* dejaron de ser sitios exclusivos para los *yuppies* del salinato y proliferaron en colonias periféricas y zonas conurbadas, convirtiéndose en el esparcimiento sexual más popular de México.

Sólo las bailarinas de los *table dances* “cargan el estigma moral, a pesar de que dan de comer a muchísimas familias: las de los meseros, taxistas, boleteras, estilistas, vendedores de ropa, y por supuesto de los dueños, administradores, fabricantes y distribuidores de drogas legales e ilegales, e incluso algunas autoridades”.<sup>73</sup>

A la par, aquí y allá se abrieron gimnasios y salones de entrenamiento en la danza del tubo, a los que hasta la fecha acuden mayoritariamente mujeres de todos los estratos sociales, características físicas, edades, estados civiles y ocupaciones. Se entrenan en *pole dance* con la finalidad de ser atractivas para sus parejas, como un reto personal, a fin de mantenerse en buena forma o como alternativa de acondicionamiento físico. Pese a su carácter expansivo, no se logra quitar de esta actividad el estigma de la bailarina del tubo vinculada a la prostitución.

## NOTAS:

67. Gilberto López Villagrán, "El trabajo sexual de table dance en México. Del performance a la prostitución subrepticia", en *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, Universidad Iberoamericana, julio-diciembre de 2012, vol. VII, núm. 14, p. 199. Recuperado el 9 de diciembre de 2020 de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=211026873007>
68. *Ibid.*, p. 204.
69. *Ibid.*, p. 202.
70. *Ibid.*, p. 208.
71. *Idem.*
72. Gabriela Granados, *Susana. Memorias del table dance*. México, Grijalbo, 2008, p. 24.
73. *Ibid.* (texto de contraportada).



## Injusta denostación

4



Es muy injusta la denostación que se hace del *pole dance*, en general, y como parte de ello, del *pole sports*. Es una actividad muy compleja que implica riesgos, como todas aquellas que utilizan al cuerpo como medio, instrumento y producto de trabajo. De tal forma que se requiere talento, habilidades naturales, voluntad, disciplina y mucho esfuerzo, a semejanza de lo que implican todas las variantes de la danza profesional.

En el *pole sports* hay tres divisiones: *amateur*, profesional y *élite*, las cuales, a su vez, se subdividen en categorías por edades. Para conocer más a fondo la complejidad de este arte recomiendo leer el *Código Internacional de Puntaje*,<sup>74</sup> cuyo contenido no expongo aquí por respeto a los derechos de autor.

Existen otras agrupaciones nacionales e internacionales que organizan competencias, ámbitos en los cuales se puede apreciar este tipo de danza, pero solamente la Federación Mexicana de Pole Sports (FMPS) está acreditada para llevar a sus competidores a Juegos Olímpicos o Paralímpicos.

Retomando la idea de que el *pole dance* es injustamente denostado me referiré a algunas de las

características que sobre esta danza me mencionó la bailarina Cassandra Solano:<sup>75</sup>

- Hay dos tipos de tubo: estático y giratorio. Los trucos que puedes hacer en uno y en otro permiten realizar diferentes dinámicas e implican distintas formas de agarre.
- Hay *performances* para solistas y para parejas.
- Se requiere mucha flexibilidad y fuerza. No solamente las piernas y los brazos deben ser flexibles, sino incluso cadera, hombros y espalda, pues hay trucos o posturas que implican trabajo de contorsión. El *pole dance* exige desarrollar fuerza en piernas, brazos y torso. Incluso en las manos, y saber rotar las muñecas con precisión y velocidad para realizar las dinámicas que te has planteado. Al igual que en los tobillos, que es con lo que el intérprete se sostiene del tubo.

Por ello, tras una búsqueda infructuosa de bibliografía en torno a este arte, y a partir de los testimonios y las observaciones de campo que realicé para este estudio, considero que el entrenamiento en *pole dance*, especialmente aquel que está orientado a formar

competidores, demanda ser personalizado, pues las características de cada cuerpo y la meta que el *coach* y la o el bailarín del tubo se plantean determina el curso del entrenamiento.

Por ejemplo, para Cassandra Solano los trucos más comunes en sus dinámicas son:

1. *Crucifix*.
2. *Geminis*.
3. *Cross ankle release*.
4. *Superman*.
5. *Cupid*.
6. *Jade*.
7. *Ballerina*.
8. *Extended butterfly*.
9. *Shoulder mount*.
10. Cualquier tipo de giro, ya sea un *fireman* o un fénix (varía su complejidad).

Entre los que la bailarina considera de mayor dificultad destacan:

1. *Iron X*.
2. *Russian split*.
3. *Spatchcock*.
4. *Bird of paradise*.
5. *Fungi*.
6. *Rainbow Marchenko*.
7. Reloj.
8. Aline K.
9. *Extreme back bend split*.
10. *Starfish*.

Pero repito, como en todo arte, la ejecución se facilitará o se dificultará según las aptitudes y los métodos de entrenamiento de cada intérprete.

La danza del tubo la pueden practicar desde niñas y niños a partir de los seis años, hasta adultos mayores de 60. Actualmente existen diversidad de ramas, como la del *pole* artístico, la de carácter deportivo (que es la más rigurosa) y el *exotic pole* (que es el de carácter sensual). Si además de

los 400 trucos registrados surge uno nuevo cada día durante los entrenamientos, se puede decir que el *pole dance* es una danza para la libertad y que son los contextos en los que se desarrolla los que expanden o acotan esta cualidad.

#### 4.1 La danza del tubo como deporte

El *pole sports* llega a México en 2007 con las clases de la profesora Jezabel Olmos Lemus. En 2010 crea la Federación Mexicana de Pole Sports (FMPS), institución que ella misma preside desde entonces. En 2014 comienza a organizar competencias bajo el sistema de puntaje internacional. Y para 2019, la Comisión Nacional del Deporte (Conade) le otorga a la FMPS el registro que ratifica al *pole sports* como deporte oficial en México.

Solicité una cita para entrevistar a la presidenta de la FMPS. Como requisitos previos me pidieron que enviara un documento con la exposición de motivos, copia de mi credencial del INE y del medio donde se difundiría la entrevista. Como no era una entrevista periodística, sino para un trabajo académico —como lo señalé en la carta—, envié mi credencial del Instituto Nacional de Bellas Artes y

Literatura, que me acredita como investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza). Aceptaron mi petición e incluso autorizaron que me acompañara el investigador Fidel Romero para registrar la entrevista en video con el objetivo de que el material pase a formar parte de los acervos de dicho centro de investigación. Jezabel Olmos me citó en su estudio, un lugar amplísimo e iluminado, con techos muy altos, donde están colocados los tubos, una pared amplia con espejos, y en un rincón, pelotas para hacer ejercicio de acondicionamiento físico. La duela, antigua y preciosa. Esta es la conversación con Jezabel Olmos Lemus:<sup>76</sup>

**P. ¿Cuál fue tu preparación y cómo llegas a esto?**

**R.** Yo estudié Relaciones Internacionales en el ITAM; cuando iba concluyendo mis estudios pensé que había errado de carrera, tal vez sí, tal vez no, eso ya no lo voy a poder saber nunca, y dije: “es que yo debí haber sido administradora y no internacionalista”. Cuando salí de la carrera busqué trabajo y hacer un negocio al mismo tiempo. Al final estuve trabajando un tiempo para el Instituto Nacional de Migración en el aeropuerto de la Ciudad de México, y

desde más o menos esa época yo tenía la inquietud de aprender a hacer acrobacia, hacer *pole dance*, porque por ahí andaba una película, que ya tiene muchísimos años, de Demi Moore, donde ella salía haciendo acrobacias en el tubo, y entonces yo andaba buscando..., veía una *sex shop* y me metía a ver si había clases. Un día, en Polanco, había un tubo colocado en una *sex shop*, estaban reuniendo correos electrónicos para dar clases y yo me apunté, nunca me llamaron, nunca me escribieron. Y un día mi *roommate* puso un tubo en la sala de la casa porque yo empecé a aprender viendo una plataforma en línea: yo veía el video, corría a intentar el movimiento, y entonces eso se convirtió hasta cierto punto en mi forma de hacer ejercicio. Yo lo hacía para mí, entrenaba en mi casa e iba avanzando a mi paso con las acrobacias. Y un día una chica que vive en Estados Unidos me dijo: “¿por qué no empiezas a dar clases?”, porque esto lo hacía un estudio en Florida.

**P. ¿Esto en qué año fue?**

**R.** Esto fue por 1995, más o menos, yo le dije que nunca había tomado clases y que nunca había dado clases de nada, y menos de ejercicio, me dijo: “tienes que certificarte como

*personal trainer* para que armes una clase y entiendas cómo funciona”. Me fui a Estados Unidos a una Convención de *Fitness* y allí me certifiqué como *personal trainer*; así, de acuerdo con mis propios entrenamientos y lo que yo había hecho diseñé un sistema por niveles, donde escogía unos movimientos que estaban ligados con otros, que a su vez iban avanzado hacia otros movimientos, y así formamos diez niveles que hasta el momento son los elementos base para hacer otros cientos de movimientos del *pole*.

**P. ¿Hay cientos de movimientos?**

**R.** Pues sí, yo creo. En el sistema de puntaje internacional hay registrados más de 400, más los que se crean todos los días. Cada día hay alguien que dice: “este es mi movimiento nuevo” y todo el mundo lo copia, entonces sí, hay muchísimos.

**P. ¿Tú fuiste quien trajo el *pole fitness* a México como escuela?**

**R.** Sí. Tengo quince años de practicarlo y doce años dando clases, y me llamó mucho la atención esta actividad porque tú la puedes realizar sin importar ni la condición física, ni la constitución física, y entonces lo vas haciendo poco a poco.

Es una forma de hacer acrobacias sin tener que ser un súper atleta, sin ser gimnasta, sin tener que hacer un *split*. Creo que los beneficios de la actividad son muchísimos, y empezó a crecer y a crecer. A las mujeres en específico les parece muy atractivo porque, obviamente, siempre va a existir una idea de que es algo prohibido, pero al mismo tiempo es algo que te da un beneficio emocional, haciendo *pole* obtienes una recompensa a muy corto plazo.

**P. ¿Por qué prohibido y qué beneficios?**

**R.** Prohibido porque hasta hoy, por más que he intentado luchar contra el tabú de las *stripers* y todo este tema, todavía es mucha la gente que no lo identifica más que de esa forma y no como una actividad deportiva. Entonces, aunque hemos tenido muchos logros en la parte deportiva, hay mucha gente que sigue practicándolo con algún tipo de connotación o es lo primero que tiene en la cabeza. Tal vez sea que no hemos tenido suficiente difusión para que se entienda que es una actividad deportiva, entonces yo creo que eso todavía se queda en el inconsciente; y hasta cierto punto es lo que también le llama la atención a la gente.

**P. ¿En qué contexto social te encontraste cuando trajiste el *pole fitness* a México?**

**R.** Fue una cosa muy extraña, el nivel socioeconómico de mis alumnas al inicio era bastante alto comparado con algunas otras actividades, porque no es una actividad barata, requiere una especialización y además se necesita un espacio con cierto equipo; dentro del rango que nosotros manejamos desde el principio no es una actividad barata por los mismos riesgos. Hasta la fecha tengo una alumna que es oftalmóloga; ella primero estudió ingeniería y se tituló como ingeniera, y después se tituló como médico, después hizo la especialidad en Oftalmología y es cirujana. Ella, me acuerdo perfecto, me habló hace siete años: “es que quiero saber cómo es el salón”, y yo: “pues es como una sala de yoga o de pilates, una sala para hacer ejercicio”; “bueno, es que me interesa muchísimo ver el espacio antes”, y yo: “mira, si lo que tú estás pensando es que vas a entrar al salón por un pasillo oscuro, con luces de neón y con máquinas de hielo seco en la clase, no. Esta es una clase con un salón iluminado, donde hay un espacio, una duela, un equipo, y no sé qué te estás imaginando”. Y así hay muchas llamadas: “es que quiero

ver el lugar”, “pues ven a verlo”. Entonces la gente no se imaginaba ni siquiera cómo era el espacio, porque no había ningún estudio de *pole* y la gente no entendía.

**P. ¿Creían que era un sitio clandestino?**

**R.** En algún punto yo supe de dos o tres lugares que daban clases, tal vez atrás de las *sex shops*, yo nunca los encontré, si no a lo mejor la historia sería diferente. Entonces ellas preguntaban por el espacio porque salían con que: “es que yo alguna vez vi un tubo, y bueno... los pasaban por el pasillito... y lo oscuro y la luz neón...”, o era en bares o en lugares donde la gente (todavía) podía fumar o eran centros nocturnos. Eso es a lo que nos enfrentamos... ya no tanto, porque los *strip clubs* técnicamente ya no existen, pero...

**P. Entonces, ¿llega primero el *pole dance* y luego el *pole sports*?**

**R.** Lo que pasa es que mucha gente dice “*pole dance*” porque no había otro nombre, yo lo hice como *pole fitness* porque no era bailar, quien no sabía hacer acrobacia en ese entonces le bailaba al tubo, no en el tubo. Para mí siempre fue una forma de hacer ejercicio y el baile no

entraba en la ecuación en la misma proporción ni remotamente. El *pole sports* es más nuevo o ahora abarca cierto número de disciplinas, por eso se le denomina en plural: deportes, porque no es sólo uno.

**P. ¿Qué disciplinas abarca?**

**R.** El *pole sports* se divide en *pole* deportivo, *pole* artístico y *parapole*, para personas que tienen ciertas discapacidades, y ahora el *pole* empieza a ser aéreo y también abarcamos aro, por ejemplo.

**P. ¿Y los principales riesgos de lesiones para alguien que no esté suficientemente preparado para ser instructor? ¿Qué lesiones se pueden sufrir?**

**R.** El *pole* trabaja mucho con la postura; hay unos más históricos que otros en ese tema. Por ejemplo, en la vida actual tenemos todo el tiempo las computadoras y los teléfonos, entonces nuestra postura siempre es pésima. Eso genera que nuestra espalda no tenga fuerza para sostenerse, ni elasticidad, porque estamos encorvados todo el día. Entonces primero se tiene que buscar que la persona tenga la alineación correcta, por lo menos para caminar y empezar

a trabajar con eso. Y las lesiones en los hombros o en la espalda suceden porque los instructores no corrigen primero la postura ni fortalecen la espalda. Tener los hombros rotados hacia adelante genera que cuando tú quieras cargar tu peso en el tubo, cargues donde no debes, y esas son las lesiones más comunes: las de hombros, muñecas y codos.

**P. ¿Lesiones de cuello?**

**R.** Cuello no, a menos que te caigas de cabeza. Yo he escuchado que en algunos lugares hacían que te voltearas de cabeza, y si te caes, te caíste y listo; sí es todo un tema, pero las principales lesiones, las más comunes, yo creería que son las de hombro.

**P. ¿En qué situación se encuentra el *pole sports* en México actualmente?**

**R.** El *pole sports* se ha profesionalizado gracias a que la Federación se formó en el 2010; en todos estos años el *pole* se ha desarrollado, si no como deporte, sí como una opción de actividad física. Nosotros empezamos a hacer competencias hasta el 2014 porque no teníamos un sistema internacional de puntaje. En algún momento pensamos en

hacer un sistema de puntaje, porque empezaba a haber competencias por todos lados y nosotros no teníamos reglas, no mandábamos gente a competir a ninguna parte por lo mismo; además, las reglas de una competencia eran diferentes a las de otra, hasta que surge formalmente la Federación Internacional de Pole Sports, se supone que en enero del 2009, pero no se hicieron competencias hasta el 2012 y nosotros nos adherimos hasta el 2014.

**P. ¿Qué se necesita para adherirse?**

**R.** Necesitas ser una asociación civil acreditada en tu país, tener un logotipo, y una cuenta de banco a nombre de la asociación. Básicamente esos son los requisitos de cualquier país para poder adherirse y a partir de allí empieza tu camino para el reconocimiento gubernamental. Sólo tres países estamos reconocidos por nuestros gobiernos: México, Polonia y Kazajastán.

**P. ¿Cuándo se le reconoce a México?**

**R.** En mayo de 2019 la Comisión Nacional del Deporte (Conade) nos otorgó el registro único y oficialmente somos uno de los primeros países reconocidos a nivel mundial

como deporte. Y en el 2014, cuando adoptamos el sistema de puntaje en competencia, empezamos a formar atletas, y lo más importante, lo que empujó, lo que ayudó más, fueron dos cosas: la formación de jueces a nivel nacional y el impulso que se le dio a nuestros atletas para que tomaran el curso de la Federación Internacional.

Somos el único país en el mundo que tiene un equipo de jueces listo para una competencia en el momento en que se requiera. Normalmente en otros países traen jueces del extranjero porque no logran completar los paneles; ante ello nosotros, de una forma u otra, creamos incentivos para que nuestros atletas tomaran un curso en la Federación Internacional para entender el código de puntos, porque es bastante complejo, y así empezaron a prepararse desde el principio, por eso es que nuestros atletas también son *coaches* y forman a otros atletas. Conocen bien el código y pueden armar estrategias de competencia. México es uno de los países más fuertes a nivel mundial, llevamos tres años consecutivos en los primeros tres lugares de los medalleros: en *pole sports*, México es líder mundial.

En el Torneo Mundial, que se realizó antes de la pandemia por COVID-19, logramos tres récords mundiales.

Los sumamos a otros cuatro que ya teníamos, México tiene ahora siete récords mundiales en diferentes categorías y disciplinas: en aro, en *parapole*, en *pole* artístico y en *pole sports*, y este año [2019] quedamos en el segundo lugar del medallero con siete medallas de oro y una de plata, contra siete de oro de Japón, y como [...] llevaban más atletas, tuvieron más de plata y de bronce, a lo mejor una medalla se nos fue [para alcanzar] el primer lugar. México es potencia, y tal vez nadie lo creería o nadie lo hubiera pensado al principio.

Cuando en el 2011 yo solicité ser Federación en la Codeme, porque ni siquiera era la Conade la que estaba a cargo en ese entonces, a mí me dijo el encargado del Jurídico: “pero es que no vas a competencias”. Yo le respondí: “pues no, porque quién va a competir, ¿tú? No hay nadie que tenga un nivel de competencia, yo no voy a mandar a nadie”. Entonces, cuando todo esto empieza a pasar [el reconocimiento gubernamental] fue increíble.

**P. ¿Y a qué les da acceso ser reconocidos por Conade?**

**R.** Bueno, hay varias cosas que valen mucho la pena: estar más cerca de las demás federaciones deportivas, porque

eso nos empapa de una red, de un sistema donde tú puedes solicitar ayuda o hacer cosas en conjunto; la otra es que tenemos acceso a metodólogos, a exámenes morfofuncionales, a nutriólogos, a psicólogos del deporte; asimismo, ahora tenemos la oportunidad de desarrollar un sistema de entrenadores a nivel nacional, estamos trabajando con la Escuela Nacional de Entrenadores Deportivos (ENED) para que a partir del próximo año iniciemos un sistema nacional de entrenadores en el que se reconozcan los niveles 1, 2, 3 y 4, donde el 4 es el *coach* que puede ir al mundial y tener acceso hasta con el equipo.

**P. Y esas pequeñas academias que se anuncian como *pole dance*, ¿ellas pueden pertenecer a la Federación Nacional de Pole Sports?**

**R.** Sí, cualquier persona y cualquier estudio puede afiliarse a la Federación. Tenemos un programa para los estudios, y hay un periodo del año en el que la afiliación es gratuita, no tienen que pagar nada para formar parte de la Federación y obtienen cierto número de beneficios a lo largo de todo el año.

Los afiliados pueden ser personas que practican por diversión, por entretenimiento, para participar en competencias y los entrenadores.

**P. ¿Personas que trabajan en centros nocturnos?**

**R.** Sí, cualquier persona a partir de los seis años cumplidos puede formar parte de la Federación. ¿Por qué a los seis años cumplidos?, porque es la edad mínima para competir, antes de eso no tendría ningún sentido, pero un niño de seis años puede estar afiliado porque ya puede participar en las competencias.

**P. ¿Y todas esas academias tienen profesores suficientemente entrenados como para formar parte de la Federación?**

**R.** Una cosa es formar parte de la Federación y otra cosa es estar avalado por la Federación, son dos situaciones diferentes, y son muy pocos los entrenadores que tienen una formación como tales.

La ventaja y la desventaja del *pole* es que quienes lo practicamos empezamos a una edad adulta, todavía no se convierte en una actividad que comience a practicarse

desde pequeño, quienes la practican en realidad tienen ya más de veintialgo, entonces es más difícil que esas personas tengan alguna formación previa como entrenadores deportivos. Supongo que pasa en todas las actividades, quiero pensar que no somos los únicos, pero muchas personas creen que si pueden realizar una actividad pueden enseñarla, y parte de lo que nosotros les enseñamos en las certificaciones de la Federación es que eso no es cierto, el hecho de que tú puedas hacerlo porque tienes las habilidades físicas, porque cuentas con antecedentes deportivos, de danza o de otro tipo de actividad, porque se te facilita o porque no te da miedo, todo eso no te convierte en una persona capaz de enseñarle a alguien con características diferentes a las tuyas; en general, dar clases es todo un tema.

**P. Y sin certificación, ¿es legal que den clases?**

**R.** Pues no hay nada en la ley que prohíba a nadie abrir la puerta de su garaje y dar una clase de zumba, mientras sepas contar hasta el ocho, pues no importa. En cierta ocasión una persona tomó [un curso para obtener] una certificación y al final se aplica un examen de fisiología y de anatomía. Esta certificación la di en Querétaro, y cuando regresé de

Querétaro, la persona que se encarga de coordinar los cursos me preguntó: “¿a dónde fuiste?”. Y yo le dije: “pues a donde me mandaste; a dar una certificación”. Me dice: “me están mandando un correo en el que me reclaman que por qué hay que conocer los músculos y los huesos, si ella lo único que quiere es dar clases de *pole*”. Sentíamos que nos moríamos; ese es el tipo de personas con las que tenemos que tratar todos los días y son las personas que en realidad dan clase.

**P. ¿Cuántas academias, escuelas, estudios, gimnasios están afiliados a la Federación?**

**R.** Afiliados, 95.

**P. ¿Y certificados?**

**R.** No certificamos estudios porque eso derivaría en un proceso, prácticamente como de un ISO, y no creo que lográramos sacar ni uno.

**P. ¿Tú estás certificada?**

**R.** ¿Yo estoy certificada? Pues no es que yo esté certificada, quien valida todo lo que se hace soy yo, o sea,

tengo certificaciones de *personal trainer* y yo desarrollé las certificaciones de la Federación.

**P. ¿Dónde fue eso, en Estados Unidos?**

**R.** En Estados Unidos, durante los últimos diez años he ido cada dos años a certificarme en diferentes actividades físicas. Todo lo que tiene que ver con ejercicio funcional, con *force strength*, con movilidad. Cada dos años voy y tomo una certificación diferente relacionada con el *fitness* en general.

**P. ¿Y eso es rentable, vives de eso?**

**R.** Yo sí, pero para serte muy sincera, al ver las estadísticas que obtenemos de los estudios afiliados, me parece que la gente lo hace porque ama la actividad y no por otra cosa. Porque yo soy un estudio, y en el estudio las clases son caras.

**P. ¿Cuánto cuestan las clases?**

**R.** Nosotros cobramos \$3 900 por ocho semanas, pero hay estudios donde cobran \$500 al mes, yo creo que con eso es difícil para una renta; me parece que no, no todos los estudios son rentables.

P. ¿Qué te ha dado el *pole sports* a ti como ser humano?

R. Muchos berrinches. Aprendizaje todos los días, no sé si para bien o para mal, pero todos los días aprendo algo en todos sentidos, a veces me gusta, a veces lo odio, pero aquí sigo.

## 4.2 La complejidad del *pole sports*

Si el auge del *table dance*, con sus danzas del tubo, aconteció en la primera década del siglo XXI, es en la década de los años veinte de esta centuria cuando se vislumbra un ascenso de la danza del tubo a través del *pole sports*.

Aunque el investigador Arturo Díaz considera al *pole sports* como la versión descafeinada del *pole dance*, todavía hay demasiados prejuicios, no sólo en México sino en el mundo, para aceptarlo como una actividad legítima y digna de ser practicada por menores de edad, pues existen personas que aún a estas alturas se escandalizan de que niñas y niños, desde los seis años, puedan bailar en el tubo. O bien, esposos que se oponen a que sus parejas practiquen esta disciplina. Ya vimos que sólo tres países lo han reconocido oficialmente como deporte.

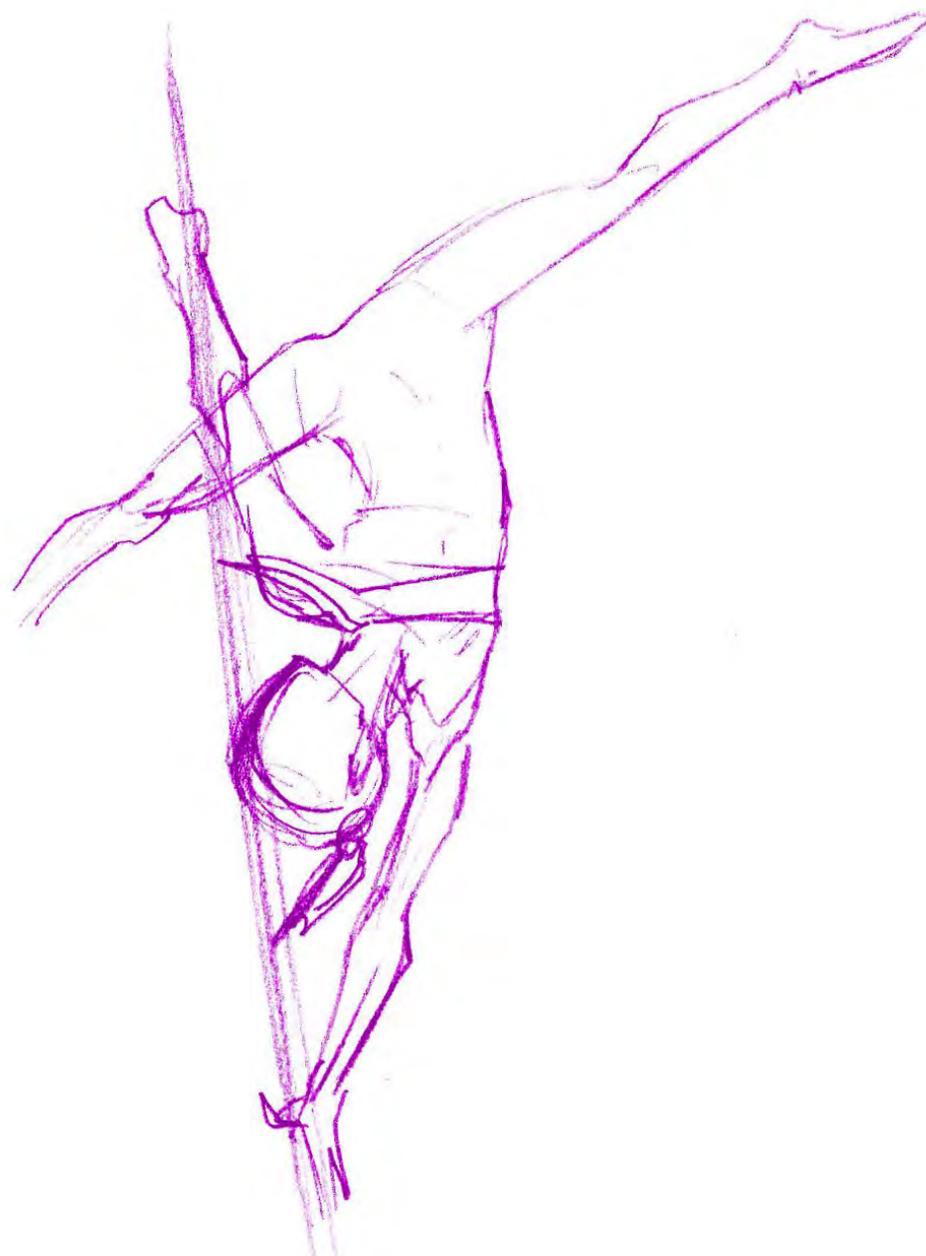
Si bien es considerado un deporte, yo lo sigo viendo como una danza (muchas veces en *staccato*, por el tiempo que debe durar cada truco o postura, pero una danza al fin), similar al patinaje artístico. Este último y el *pole sports* se clasifican como deportes de apreciación.

A pesar de que existe la Federación Internacional de Pole Sports, sus afiliados compiten y participan a través de Federaciones Nacionales que no son reconocidas por sus gobiernos. México compite a niveles nacional e internacional con el apoyo de la Conade y de las Comisiones Estatales del Deporte.

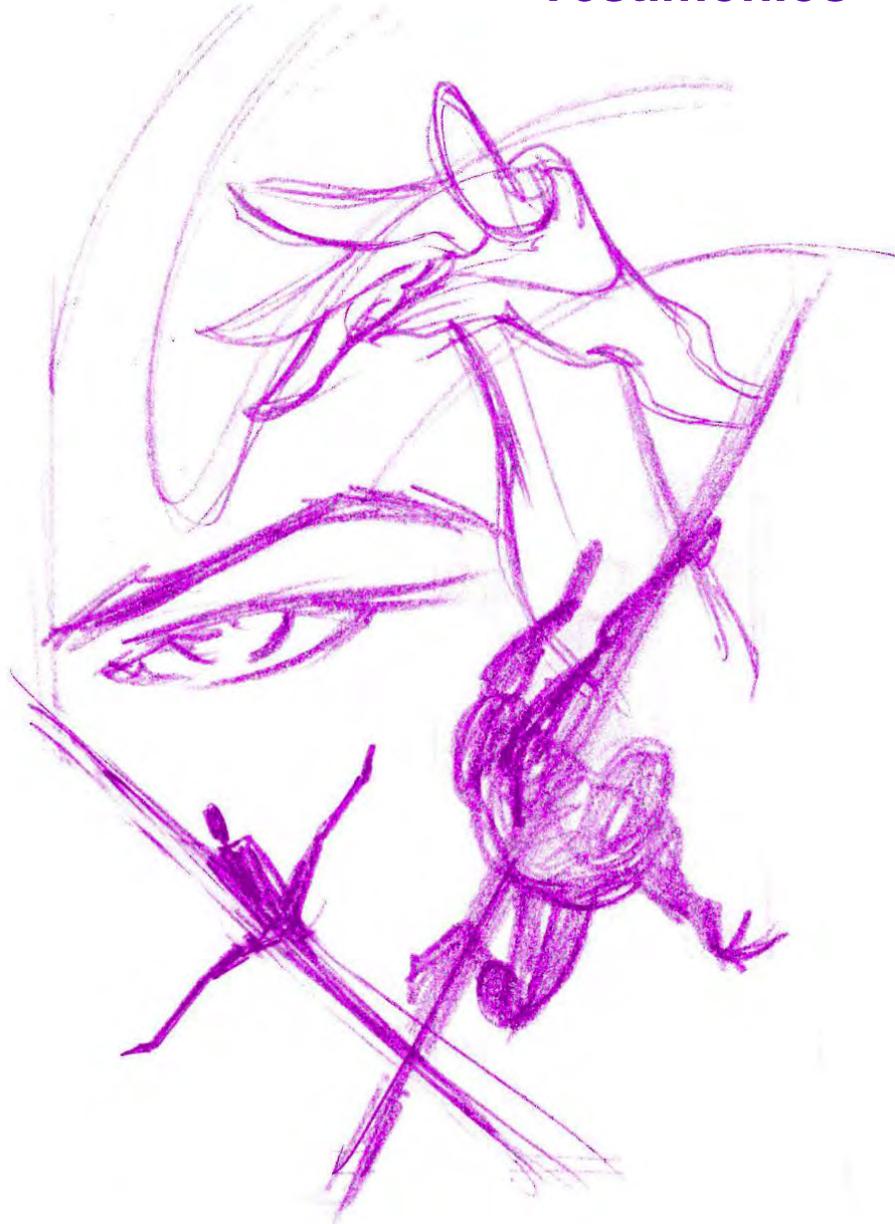
Entre algunas de las normas de la Federación Internacional está el registrarse por un Código de Puntos para cada campeonato, la Federación Mexicana del ramo hace lo propio en sus competencias, tanto dentro como fuera del país.

## NOTAS

74. *Código de Puntos 2018-2020*, Campeonatos de Pole Sports, Federación Internacional de Pole Sports (IPSF, por sus siglas en inglés), julio de 2018.
75. Comunicación personal entre Patricia Camacho Quintos y Cassandra Solano, Ciudad de México, 20 de febrero de 2023.
76. Entrevista con Jezabel Olmos Lemus, realizada por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 5 de noviembre de 2019.



## Testimonios



Cuando la bailarina se posiciona en el campo de la transgresión, desde siempre, entra deliberada, obligada e inefablemente en el campo de la sexualidad y a través de éste en el campo de la soberanía.<sup>78</sup>

**Datos generales:** Mujer. Nacida en la Ciudad de México en 1983.

**Estudios:** Licenciatura en Etnohistoria por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Maestría en Urbanismo por el Instituto Politécnico Nacional. Maestría en Investigación de la Danza por el INBAL. Doctoranda en Investigación Educativa por el Cinvestav.

**Principal fuente de ingresos:** Becaria de Conacyt.

**Antecedentes en la danza:** Practicó danza árabe durante siete años.

**Experiencia en el *pole dance*:** Tres años.

**Aportes del *pole dance* en su vida:** Es un reto permanente, un vértigo en el cual decir “no puedo” no existe.

Mi espacio de entrenamiento es un lugar cercano a mi domicilio, en una colonia popular de la alcaldía Tlalpan. El salón está en la casa de mi maestra y tiene unos techos altísimos. Caben tubos de tres metros de altura. En mi entrenamiento encuentro un sitio para desarrollar la

sororidad; nos damos impulso para obtener nuestros logros, hablamos de la situación del país, compartimos historias de artistas.

Practicar *pole dance* me brinda mucha seguridad en mí misma. Y eso me hace estar contenta conmigo. El *pole dance* tiene un mayor nivel técnico y artístico [comparado con] lo que se desarrolla en un *table dance*. Por ejemplo: los trucos en la postura de Cristo, que es con las piernas juntas y los brazos extendidos, con la cabeza en dirección al piso y los pies hacia arriba; o la mariposa, con una pierna hacia afuera y otra tomando el tubo; o bien, la de secretaria, con las piernas cruzadas y las manos presionando los muslos.

Rusia y China tienen un nivel de acrobacia muy elevado y son quienes poseen una gran calidad en los trucos o acrobacias. Para practicar *pole dance* debes de tener fuerza en todo el cuerpo y conciencia corporal. Por eso en cada clase el acondicionamiento físico es fundamental; el calentamiento es lo más importante.

Desde que se popularizó en México, cualquiera se ostenta como profesor de esta disciplina, aun sin poseer bases de anatomía. Entonces, así es muy fácil que te lesiones. Tengo una lesión en el hombro.

El tubo representa [para mí] un reto para escalar tres metros de altura y eso ha traído mucha felicidad a mi vida. Hubo un tiempo en el que estaba tan agobiada por el doctorado que me deprimí. Regresé a la danza y todo mejoró. Considero que el *pole dance* aporta a la cultura una nueva manera de ver al cuerpo, a los cuerpos diversos, ya que pueden participar personas de todas las tallas.

Se hacen coreografías en piso y trucos en el tubo, para lo cual se requiere destreza y conciencia, sólo así se logra que el movimiento sea fluido y artístico.

Por una clase diaria de hora y media pago aproximadamente \$3 500 todo el año. Yo practico en las mañanas. Mi mamá se preocupa, dice que me cuide. Mis dos hermanos (ambos varones) lo ven bien y me entusiasman para continuar. Mi papá ya falleció, él era más conservador y tal vez no le gustaría que yo practicara *pole dance*, ¿quién sabe? Pero a mí me llena de energía y me proporciona una gran felicidad. Nunca se me ha ocurrido practicar *pole dance* en un contexto diferente a donde lo hago, aunque mi sueño es que un día se pueda presentar en un recinto cultural.

## Caso 2<sup>79</sup>

[...] una danza que atenta contra la primacía de cierto orden es vista como danza insubordinada y peligrosa.<sup>80</sup>

**Datos generales:** Mujer. Nacida en la Ciudad de México en 1989.

**Estudios:** Licenciatura en Coreografía por el INBAL. Licenciatura trunca en Filosofía y Letras en la UNAM.

**Principal fuente de ingresos:** Depende económicamente de sus padres.

**Antecedentes en la danza:** Tiene diecisiete años de practicar diversos géneros dancísticos. De manera especial es estudiosa, coreógrafa y bailarina de danza árabe.

**Experiencia en el *pole dance*:** Lo practica desde hace ocho años y es instructora de esta especialidad desde hace cuatro meses.

**Aportes del *pole dance* en su vida:** Practicando *pole dance* aprendí sobre mi fuerza, mi resistencia, y que soy capaz de hacer mucho más de lo que imaginé. Me considero bastante miedosa a la hora de practicar disciplinas corporales, y en el tubo tengo, literalmente, de dónde agarrarme. Me dio confianza y seguridad en mí misma, me ha

hecho sentir poderosa, pero también que puedo divertirme mucho haciendo cosas “arriesgadas”. Y por supuesto, el toque de sensualidad. Nunca me había sentido tan cómoda en ropa tan pequeña como cuando empecé a practicar *pole*; ver y sentir de lo que soy capaz es el mejor autohalago que puedo hacerme.

Soy feminista, y como tal defiendo el derecho de las mujeres a decidir sobre nuestros cuerpos. Cuando cursé la licenciatura en Coreografía me di cuenta de toda la violencia que hay hacia las estudiantes, no sólo de los maestros, también de algunas maestras, en sus clases y en sus obras. No es en todos los casos, pero sí hay cosas que no soporto. Con el director tuve un problema de género y, pues, salió de la escuela.

En el *pole dance* encuentro una gran libertad de ser yo, lo mismo en el *twerk* (danza africana). Para tomar mis clases pago con mucho gusto mi mensualidad por el simple placer de mover las nalgas, me encanta. También bailo *reggaeton*, aunque las letras son horribles, a mí sí me gusta bailar eso.

No terminé Filosofía y no pienso regresar para leer a Aristóteles, que dijo que las mujeres no pensamos. Leo, leo mucho. Me gusta la poeta Elvira Sastré...

Caso 3<sup>81</sup>

Te encontrarás también con el *pole* como deporte. A mí eso no me interesa, se trata de ir a competir. Yo no compito en nada ni con nadie. Ni voy a estar ahí estática no sé cuántos segundos para que me califique un juez. Tengo primas que sí compiten, y voy y las apoyo, les echo porras; pero yo no.

Mi abuela paterna era bailarina. Y mi abuela materna impartía clases de lengua castellana, además de ser profesora de educación física. Mi papá es académico universitario. Mi mamá practica yoga. Todos me apoyan. Y lo más osado que he hecho es bailar en un tubo que había en el bar donde celebré mi cumpleaños pasado. Me tomaban fotos, y yo, feliz.

Donde doy clases nos basamos en una carpeta en la que tenemos que seguir toda una metodología de entrenamiento. Les diré a las alumnas que si aceptan que vayas a ver una clase y también le voy a pedir autorización a la dueña para que veas de qué se trata. Vivo en la alcaldía Coyoacán, muy cerca de donde doy clase.

—Pero ¿por qué haces esto? ¿Por qué investigas el pole?

—Para dignificar a las bailarinas del tubo a quienes, generalmente, se les trata con desprecio.

—Pues gracias.

Parece que en la era del mundo global la danza se desvanece, como si el todo que se gesta apareciera como explosión de libertades y de una inmensa oferta dancística anónima, en la desmesura de los tiempos, a la que intenta aferrarse como único lenguaje del cuerpo.<sup>82</sup>

**Datos generales:** Mujer. Nacida en la ciudad de Guanajuato en 1989.

**Estudios:** Pasante de la Licenciatura en Danza por el INBAL.

**Principal fuente de ingresos:** Imparte clases de *pole dance* y de otras disciplinas artísticas que emplean al cuerpo como instrumento y medio para expresarse, trabaja en una compañía profesional de danza contemporánea y se dedica a vender los productos de repostería que ella misma prepara. Vive en la alcaldía Benito Juárez.

**Antecedentes en la danza:** Desde los cuatro años de edad practica danza; primero ballet, después contemporáneo, que enriqueció con la práctica de *kick-boxing* y *lima-lama*. Ganó por unanimidad el concurso de FL Danse para estudiar en Rotterdam, Holanda. Estudió danza contemporánea en Bélgica y gastronomía en Canadá. En Argentina estudió iluminación y, motivada por su madre

—quien es actriz, bailarina y artista plástica—, se inició en el *pole dance* en aquel país sudamericano en 2013.

**Aportes del *pole dance* en su vida:** He conocido a mucha gente, y la mayoría, diría [que] un 70 %, nunca se había dedicado a las artes, y a través del *pole dance* empieza a desarrollar un nuevo amor por hacer ejercicio, y de ese modo atraer salud hacia ellos. A esta actividad se le conoce sobre todo en su vertiente sexual, pero para la mayoría que la practica es un nuevo reto. Y te emocionas cuando sacas una nueva figura o truco, y no lo puedes creer. Te dedicas a crear porque hay muchísimas combinaciones, y al descubrir que puedes hacerlas te animas a competir. Es un reto para quienes lo practican (mayoritariamente mujeres) demostrar a sus seres queridos que logran mayor fuerza corporal que los hombres, que ahora cargan solas el garrafón de agua, porque ellas mismas son capaces de cargar su cuerpo. Por eso para mí es arte y es deporte, como el patinaje artístico, que requiere hasta de un vestuario especial, no de un uniforme.

Hace como ocho años, cuando yo regresé a México, empecé a dar clases de *pole dance* en gimnasios. Entré a un estudio de la FMPS [Federación Mexicana de Pole Sports] pero

sentí que me estancué, porque ellos tienen todo un plan de entrenamiento y yo sentía que tenía que ir más rápido. No me llamaron como instructora, me fui y me certifiqué en Pole Moves Dragon Fly. Es una certificación que se renueva cada dos años. Como esta hay tres o cuatro opciones para certificarte, tienen buena calidad y también organizan competencias, pero la única que puede llegar a Juegos Olímpicos es la FMPS, que pertenece a la Conade.

En 2016 concursé en el Torneo Artístico Nacional Amateur, obtuve el primer lugar con pase a Chile. Tú te pagas todo, y el premio consistió en una medalla y dos prendas de ropa gratis. Los premios dependen de los patrocinadores que consiguen quienes organizan.

Yo tenía que estar en Chile para competir en 2017, cuando [sucedió] el terremoto en México. Ya tenía el boleto pagado, todo lo hice sola. Los combos los monté yo sola. Un día antes de la competencia en Chile me dijeron que podía ensayar en un estudio. Obtuve el primer lugar en la rama artística. Otras ramas son: *pole drama* (dramática), *pole comedy* (comedia) y *pole classic* (erótico, donde se pueden quitar una prenda o hacer desnudo total). Esto no está permitido en la FMPS; te bajan puntos.

En 2018, en el Teatro Venustiano Carranza de la Ciudad de México, competí en el nivel semiprofesional y también obtuve el primer lugar y el *Over All*, que es el premio a la mejor de todo el concurso en todas las categorías. Los premios fueron: felicitaciones, pase a la competencia mundial —previo envío de tu video para ser seleccionado—, taller gratuito con el jurado y descuento en ropa para *pole dance*.

En Londres 2019 competí en el mundial como semiprofesional en la rama artística y ahí también obtuve el primer lugar y el *Over All*. Mis premios fueron: descuento en ropa y una corona. Por la pandemia, desde entonces no ha habido otra competencia, así que sigue vigente mi reinado [dice con humor].

La pandemia limitó y afectó mucho al *pole dance*. El deporte es celoso. Hace unas semanas regresé a dar clases y me duele la piel por los pellizcos que te das con el tubo. Y es que está uno muy desentrenado, porque no puedes tener los tubos en tu casa. Pese a todo, sé que fui hecha para el *pole dance*. Cuando compito es mi propio solo, mi historia, lo que soy en ese momento.

Por todo eso te puedo decir: si naciera otra vez, no volvería a estudiar en una escuela profesional de danza,

porque ahí viví más violencia que en el *pole dance*. Presencié cómo varias compañeras eran acosadas sexualmente. Hacía mí, por mis preferencias sexuales, la violencia fue psicológica.

### Caso 4<sup>83</sup>

La danza, entendida en su significación más concreta, se arraiga en el ejercicio lúdico y creativo del cuerpo y del espíritu, en correspondencia con el entorno colectivo en el que incide o ante el que sucumbe.<sup>84</sup>

**Datos generales:** Hombre. Nacido en la Ciudad de México en 1994.

**Estudios:** Bachillerato inconcluso en el IPN.

**Principal fuente de ingresos:** Instructor de *pole dance* y *shows* privados.

**Antecedentes en la danza:** Escuelas de Iniciación Artística 1 y 3 del INBAL. Escuela de Danza del Centro Cultural Ollin Yoliztli inconclusa. Ha incursionado en danza contemporánea —por seis años—, teatro musical, *pole dance* y como *drag queen*.

**Experiencia en el *pole dance*:** Tres años.

**Aportes del pole dance en su vida:** Yo era muy gordo y de baja estatura; a los 15 años di el estirón, pero fui el gordito buleado de la escuela, aunque desde siempre supe que me quería dedicar a bailar. Estudiaba en la vocacional, era un buen alumno. En cierta ocasión alguien me dijo: “Si te gusta bailar, por qué no entras a Bellas Artes”. Yo pensaba que Bellas Artes se refería únicamente al Palacio de Bellas Artes, y dije: “No, eso está muy grande para mí”. Pero un día acompañé a mi mamá a hacer unos trámites cerca del monumento a la Revolución y vi un cartel que decía “Frida Khalo”. Se refería al Cedart [bachillerato en artes del INBAL], pero ese era el último día de inscripción y ya no llegué. Sin embargo, vi que estaban también las EIA [Escuelas de Iniciación Artística del INBAL] y fui a la núm. 3. Ahí me citaron a exámenes, entre ellos había una audición para danza contemporánea. Yo no sabía nada de nada, nunca había visto ese tipo de danza. Me puse a ver videos y vi que se arrastraban y luego saltaban. Eso hice en mi examen: tirarme al piso, revolcarme y brincar. Al terminar vi que una de las sinodales —eran dos— puso el sello de “rechazado”, y la otra maestra me preguntó: “¿Qué haces aquí?”. Le

respondí: “Quiero bailar”. A lo cual ella repuso: “Ah, así, un día te despertaste y dijiste ‘quiero bailar’”. “Pues sí”, le contesté. Tras señalar que me daría una oportunidad me advirtió que me iba a explotar. Acepté.

Mis papás me pusieron como condición que hiciera las dos carreras, es decir, que terminara la vocacional —yo estaba en la opción de física y matemáticas— y la de danza. Se me hacía muy pesado estar en ambas, y la vocacional me interesaba cada vez menos. Empecé a bajar en mis calificaciones y me dijeron que eligiera sólo una. Para su sorpresa me decidí por la danza.

A mi papá se le cayó su mundo. Vengo de una familia de militares y marinos. Él es chef. Mi mamá era empleada de una tienda de instrumentos musicales. En mi casa nunca se hablaba de arte y yo salí con eso. Primero, él me hacía burla: “Ay sí, vas a bailar con tus mallitas rosas”, y cosas por el estilo. Hasta que en mi graduación, luego de tres años de entrega a la danza, me fue a ver bailar...; me abrazó, lloró y dijo que nunca me había visto así. Nunca me volvió a molestar.

Cuando fue el fraude electoral de 2006, mi maestra —que más que mi maestra es “mi madre”— me dijo que

teníamos que ir a bailar afuera del entonces IFE, para protestar. Yo me vestí de magistrado, con un saco de mi abuelo al que le hice unos arreglos y una máscara de cerdo. La maestra me prometió que si me lo aprendía todo, en la siguiente función iba yo a bailar toda la obra. Y así fue. Con esa coreografía nos presentamos aquí y allá, incluso fuimos a Cuba, donde vi que había otros cuerpos, no perfectos, que también se podían dedicar a la danza.

A mí ya me había cambiado la fisonomía; mi cuerpo se estaba transformando a uno más esbelto y di otro estirón a mi estatura. Estuve seis años en tres compañías de danza contemporánea. Yo quería probar otros ámbitos y otras maneras de bailar. Entré a la Escuela de Danza de la Ollin Yoliztli. Quería ingresar desde primero, pero por la edad no me lo permitieron y me dieron la oportunidad de hacer examen de colocación. Entré a cursar el cuarto año.

Desafortunadamente mis padres perdieron sus trabajos y yo tenía que trabajar; soy el mayor de tres hermanos. La escuela está en Periférico Sur y mi casa en Periférico Norte. No me daba tiempo de tener un trabajo a medio camino, ni cerca de casa y tampoco de la escuela, porque no me alcanzaba para los pasajes ni para llegar a tiempo

a clase. Me di de baja. Cuando se compuso la situación en mi casa quise reinscribirme, pero ya no me aceptaron.

Por un año me dediqué a estudiar e impartir zumba para señoras, *steps*, *high low* y conseguí asistir y participar en Expodanzas y Servicios del medio *fitness*, y fui muy feliz.

Llevo tres años de incursionar en el *pole dance*, aunque de manera ya más formal suman dos años. Entendí que el *pole* es una cuestión de manejar palancas, es *fitness* más arte. Mi maestra de la EIA me enseñó que en la danza no hay que ejecutar, sino interpretar; decir algo con el movimiento y sentirlo. Eso trato de hacer en *pole*.

Además tomé clases de danza en tacones, a las que sólo se les permitía ir a señoras. No había argumento para eso, eran sus reglas, pero le dije a la instructora que le intercambiaba una de mis clases por una de las suyas. Y así fue como me aceptaron en el grupo, lo cual me sirvió al incursionar en el teatro musical —primero en *Un regalo maravilloso*—, cuando interpreté a un ángel en la obra *drag queen Kinky Boots*.

En un concurso de *pole* monté con unos alumnos [la obra] *Medusa y Perseo* (2018) y ganamos el primer lugar en coreografía y nos eligieron como los mejores en

vestuario y en concepto. Como bailarín daba dos funciones a la semana y por cada una ganaba \$600. Como *drag queen* eran tres funciones a la semana, y por cada función eran un poco más de \$800; en mi actual *show* de *drag* gano \$3 500 por presentación, porque se consideran los cambios de vestuario y de pelucas (que van desde los \$900 hasta los \$17 000). Ahora preparo un *show* para llevar mi personaje de *drag queen* al tubo. No hay nadie que lo haga, ahí no tendría competencia.

Lo hago por la libertad de poder crear, por la libertad de poder ser. En esto no estoy bailando para complacer a otros bailarines, es para expresarme. La gente del arte está predispuesta a criticarte. En el *drag* no, porque ahí no hay reglas. Ahí tengo el campo abierto, porque en ese terreno no hay prejuicios. En el *pole dance*, el hombre tiene que ser muy masculino y musculoso. En el *pole exotic*, particularmente con un persona *drag*, el hombre tiene que llevar toda su energía hacia lo femenino. Y eso no tiene que ver con tus preferencias sexuales o con tu identidad de género, tiene que ver con la libertad de crear y de ser.

Mi camino ha sido muy esforzado. Mientras mis compañeros de teatro musical usaban bases de maquillaje

de \$800, la mía era de \$20, y se burlaban. Decían que yo era del barrio. Y sí lo soy, la mayoría de la gente lo es, por eso yo bailo para la gente en general. Y lo hago porque creo que el verbo “resistir” es con el que se conjuga nuestro presente. Y como *drag queen* digo: “No sólo la noche, sino el día en algún momento también será nuestro”.

### Caso 5<sup>85</sup>

... el cuerpo desnudo no es sinónimo de libertad o irreverencia, ya que aún así se vive aprisionado por las miradas.<sup>86</sup>

**Datos generales:** Mujer. Nacida en el estado de Morelos en 1967.

**Estudios:** Periodismo por la SEP y la UIA.

**Principal fuente de ingresos:** Productora de noticias de TV y periodista.

**Antecedentes en la danza:** Dos años de danza folclórica y varios años de estudiar danza contemporánea en diferentes escuelas de manera discontinua.

**Experiencia en el *pole dance*:** Un año en total, sumando varios periodos.

**Aportes del *pole dance* en su vida:** En la secundaria practiqué dos años de danza folclórica con una maestra que

me alentó a seguir esa línea vocacional. Dudaba entre ser corresponsal de guerra, con mi videocámara al hombro, o dedicarme profesionalmente a la danza. Cuando vi danza contemporánea por primera vez, me decidí. Me trasladé a la Ciudad de México y me inscribí al Cedart “Frida Khalo”. Luego apliqué para los Grupos Especiales del Sistema Nacional para la Enseñanza Profesional de la Danza (SNEPD) y fui aceptada. Audicioné también para ingresar al Colegio de Ballet Nacional de México (BNM) y me quedé. Dejé los Grupos Especiales del SNEPD y permanecí sólo en el Colegio de BNM.

Siempre he tenido problemas de imagen corporal, lo que me ocasionó bulimia y anorexia. Durante el sismo de 1985 vivía en la colonia Morelos. Me dediqué al activismo en favor de la organización social de los afectados y en pro de la reconstrucción de la Ciudad de México. En ese tiempo abandoné BNM, tomaba clases aquí y allá.

En uno de esos cursos descubrí la técnica de José Limón y me encantó. También tomé clase alguna vez en el Ballet Teatro del Espacio, donde no me querían porque tenía panza. Pasé por clases de danza en el Ballet Independiente, estudié *belly dance* y bases de flamenco. Iba de una

escuela a otra, de un género a otro. Me buscaba a mí misma a través de la danza.

Por fin me decidí a incursionar en el periodismo; entré a hacer mis prácticas a la radio pública. Me especialicé en temas de sexualidad. Ahí exploré la enorme gama de posibilidades que te brinda la radio no comercial. Me fui a estudiar a Estados Unidos y perdí mi plaza en la radio; era un interinato por tiempo indefinido. Cuando regresé a México me puse a trabajar como periodista *free lance* para varios medios de comunicación. Mis ingresos eran de \$1 500 mensuales; fue entonces que empecé a echar mano de mis tarjetas de crédito.

Mi deuda creció hasta \$200 000 y me planteé dos opciones para pagarla rápidamente: volverme “pollera” [persona que contacta y traslada inmigrantes a Estados Unidos de manera ilegal] o trabajar como bailarina de *table dance*. Por mi *background* me decidí por esta última opción. Si tú quieres escribir sobre la danza en los *table dances* te vas a desilusionar: ahí la danza es sólo un momento para lo que sigue. El chiste está en los privados, ahí está el baile y su relación erótica para quien baila y para quien recibe. No importa la técnica, sino cómo vas tejiendo la relación con el

otro. Es construir una relación de poder que se origina al asumirte como objeto de deseo, administrarte en tanto objeto de deseo. Ese es el arte del *table dance*, en el cómo te das a desear hasta que tú tienes totalmente el poder, te sientes plena, libre.

La plenitud erótica la aprendí en el Tao del amor, que te da acceso a lo trascendente. Una vez estaba yo bailando en una pista con forma de herradura. Lo mío, lo mío, no es el tubo. Sí lo hago, pero donde me siento mejor es en el piso. En esa ocasión me perdí en la música, en expresarme, en expandirme; estaba más allá de la conciencia, y cuando volteo, tenía a cuarenta tipos babeando por mí. La plenitud me duró varias semanas.

No todos los lugares son iguales; había uno donde “La Mami” nos abría la caja de condones y nos decía: “Tomen los que quieran”. Pero también hay sitios donde suceden cosas horribles en ese mundo subterráneo: a veces los clientes te meten el dedo, en ocasiones la política del lugar te impide usar condón, a veces no puedes llevar ni calzón. Yo tuve un problema serio de alcoholismo, porque bebía y bebía para evadirme. Me corrieron, pero pasado un tiempo regresé. Necesitaba sentir ese ambiente de los bajos fondos.

Finalmente lo tuve que dejar, ya no tengo los atributos físicos para dedicarme a ello. Los empresarios me ofrecieron un préstamo para que me operara los senos. No, a esos no les quiero deber nada.

Los *table dances* han venido a menos. Eso es por un movimiento conservador que tiene mucho poder y cataloga todo este negocio como trata de personas. No es así. Así como no todos los “polleros” son narcos ni sus clientes terminan en una fosa en San Fernando, así esto. La forma en que más presionan a las extranjeras es porque les quitan los pasaportes. Y hay un mercado alrededor de este negocio: los zapatos, las falditas, las cirugías. Y los empresarios buscan que les debas para no dejarte ir. Pero de eso a plantear que deberían de desaparecer, es injusto.

Yo conocí a una chica que trabajaba de obrera. Le enseñé lo básico del tubo. Lo que en su fábrica ganaba durante un mes, en el tubo lo sacaba en una noche. Y todas las extranjeras mandan dinero a sus familias. Esas familias y todas las que dependen de ellas. Es dinero que te llega rápido, pero de manera muy difícil. Con las clausuras lo único que se propicia es llevar esto a la clandestinidad, y eso conlleva más inseguridad, más riesgos y mayor abuso.

Yo ahora me dedico a otra vertiente de las relaciones eróticas, pero de eso no quiero que digas nada por ahora.

### Caso 6<sup>87</sup>

La danza es tan inaprehensible y tan concreta como el mismo Dios.<sup>88</sup>

**Datos generales:** Mujer. Nacida en la Ciudad de México en 1982.

**Estudios:** Licenciatura inconclusa.

**Principal fuente de ingresos:** Se acaba de retirar como bailarina solista del Cirque du Soleil. La venta de su obra pictórica. Vive en la alcaldía Benito Juárez.

**Antecedentes en la danza:** Su mamá fue bailarina de danza árabe y danzas polinesias.

**Experiencia en el *pole dance*:** Veinte años.

**Aportes del *pole dance* en su vida:** Me casé muy chiquita (como a los diecisiete años) y me embaracé muy pronto. Yo estudiaba en la Prepa 6, quería estudiar algo que tuviera que ver con la biología, con la medicina.

En fin, las cosas sucedieron, me casé y encontré una universidad maravillosa que fue mi casa durante muchos años: la Universidad Tecnológica de Tecamac, y ahí

estudié Biotecnología, pero en el proceso de ya casi terminar la carrera decidí que no.

¿Por qué no? Porque yo quería bailar, quise hacer circo, porque eso había hecho desde siempre. Desde que era chiquita hacía comedia musical, danza. Estudié música en el INBA, en la Escuela de Iniciación Artística 2. Audicioné para ballet, que es lo que quería con todo mi ser, pero dijeron que no porque yo estaba muy grande (tenía 6 o 7 años), y me quedé en música, solfeo y canto, y ahí estuve muchos años. Después, en la secundaria me quedé en la Escuela Anexa a la Normal Superior. Y esa escuela es especial porque vas en las mañanas, vas en las tardes, y a veces los sábados, y lo padre de esa secundaria es que haces danza, teatro, gimnasia, todo increíble. Entonces todo el tiempo me la pasaba bailando. En el recreo, en lugar de estar jugando como todos mis compañeros, yo hacía coreografías de *El lago de los cisnes*, mis *splits* bajo las escaleras. Cuando estaba en la universidad dije: “Esto no me llena, porque el laboratorio es muy hermoso, pero a mí me falta algo, y además necesito dinero”.

Atravesaba por una situación muy complicada porque me quitaron a mi hijo —que estaba muy bebé— y yo le

tenía que dar dinero a mi suegra para ver al niño y además debía mantenerme; a pesar de que tenía dos becas en la universidad era muy poquito, así que un buen día me fui a la Zona Rosa, busqué, encontré, y ahí empezó todo. Porque encontré trabajo donde fuera, lo que se te ocurra, desde *go-go dancer* en las discotecas, en los cabarets, en los cabarets gay, donde fuera. Y en las mañanas me iba a la escuela de Ema Pulido, porque había que estudiar ballet y danza contemporánea, porque no es que me iba a hacer la inventada. Tenía que preparar más mis *shows* y lo disfrutaba.

No siempre hice tubo. Bueno, sí y no. Porque constantemente estaba pensando en hacer un *show*, en hacer *Cats*, en hacer *A Chorus Line*, todo eso que me gustaba. Después de descubrir la danza del tubo pensé: “No, es que esto puede ser un arte y no sé cómo, pero va a pasar”, ya sabes que el Universo siempre te va poniendo las cosas paso a pasito. Y en las clases de ballet conocí a mucha gente de circo, a los hermanos Kaluriz, a sus hijos —que me ayudaron muchísimo—, a la maestra Carmen Dalís del circo cubano, al maestro Armando Lizárraga, a Karen Bernal. Y poco a poco

empecé a ver que era más que *pole*, que hacer tubo era bailar y hacer *shows* nocturnos.

Entonces dije: “A mí me gusta el escenario, hacer *show*, a mí me gusta bailar y crear”. Pasaron los años y comencé a tener mis oportunidades en algunos eventos, creo que con los hermanos Kaluriz; y así, con los años empecé a hacer comedia musical y ópera, pero ya traía el *background* de danza, de lo que había hecho en cabaret, que fue muy útil porque la calle te enseña lo que no te enseña ninguna academia.

La maestra Carmen Dalís fue mi mentora por muchos años. Con ella hice muchas cosas: mástil, trapecio, aro, telas, fuego, hasta contorsión. Me presentaba en la calle, en teatros, en comedia musical. Trabajé muchos años con la empresa de Alejandro Gou, en Gou Producciones, y en una ópera de *Hansel y Gretel* con la empresa de Eros Ludens, con César Romero. Hice TV, [también] un poco de cine, [participé] en MTV cuando estaba en su apogeo. De películas, hice un papel con el director Jesús Magaña en una producción que se llama *El allien y yo*, sobre un niño con capacidades especiales. Hice *México tiene*

*talento*, cortinillas para *Venga la alegría*. No, bueno, estuve en todas partes.

Desde el 2008 había visto que existían competencias de *pole dance*. Un amiguito me dijo: “Tú podrías hacer eso”. Me encontré un video de Felix Cane, una persona que parecía un hada bailando *pole dance* en su competencia, y dije: “¿Por qué no? Yo quiero hacer eso”. Moví mar, cielo y tierra. Y donde estaba entrenando —en Calzada de la Viga, con el maestro Memo Pozos— me pusieron un mástil con dos chumaceras de camión y cuatro cables tensos para que el aparato girara. Es que las competencias eran con tubo giratorio y eso yo no lo conocía. Yo sabía qué era un tubo fijo y ya.

Estuve entrenando por meses hasta que junté [suficiente dinero] y me pude conseguir mi tubo por primera vez. Me costó como \$10 000, ¡carísimo! Lo mandé pedir, lo instalé en la sala de la casa, ahí entrené como un año y me inscribí en las competencias de *pole dance*. Aprendí a bailar en el tubo yo sola, con videos y con el *background* que tenía del circo y de la danza, dije: “Yo puedo”. Y así fue.

Me inscribí en las competencias y al año ya estaba entre las top 30 del mundo en las competencias internacionales. [En ese tiempo] No había organizaciones. Unas chicas que fueron pioneras en esto organizaron *Miss Pole Dance World* en Jamaica, y ahí estaban Felix Cane, Jenyne *Butterfly* y otras. Después organizaron otra competencia en Zurich, en 2010, que fue a donde yo asistí. Ahí estaba ya la segunda generación, que éramos Ana Quevedo, Zoraya Jud, Anastasia Skukhtorova, y yo consiguiendo patrocinios. La gente de la comedia musical donde trabajaba con Timbiriche bordó mi vestuario durante dos noches seguidas. Todavía en el avión yo me fui bordando mi vestuario con pedrería; [realicé] esfuerzos increíbles para poder llegar a Zurich a la competencia. Pasé a la semifinal y [entonces los jueces determinan]: “No, se le movió el vestido”. Descalificada. Y yo digo: “¿Cómo que descalificada? Ustedes no tienen idea de lo que tiene uno que hacer para llegar aquí”. “No, es que se le vio un poco más de lo debido”; pero qué tal las que ya estaban por *default* en la final, ¡ahí sí [se presentaban] casi con tanga!

A todas las que habíamos sido descalificadas —que además éramos bastantes— nos llamaron “el grupo de la muerte”, porque estábamos bien pesadas, abucheando, porque yo llevaba entrenando meses y sacrificando todo.

Pasaron los meses y un día recibí una llamada en mi celular: [pensé] “Ay, ¡qué número tan raro!”. Y era un señor que decía ser el coreógrafo de *Zumanity* [espectáculo del Cirque du Soleil], Julio Scatolla. Yo dije: “Ajá, esto es una broma”, pero al ver los correos electrónicos [que me habían enviado] ya con el membrete de la compañía dije: “Ay, sí es en serio”.

Me permitieron grabar en el foro la secuencia que me habían pedido para mi *casting* y quedé en el banco de artistas. Después Julio [Scatolla] me dijo que ya habían contratado a alguien, que ya me tenían en lista, que Dina Shein —quien es un artistazo— se iba a quedar con el solo. En ese solo estaba una chica que se llamaba Elena Gatilova, que hacía ese *show* precioso con una televisión; después llegó Felix Cane a suplirla, pero sustituyó la televisión con un tubo de *pole dance*, y cuando [Cane] se fue al *show* de Michael Jackson vino Dina Shein, ahí fue

donde yo entré y me quedé en el banco de artistas del Cirque du Soleil.

Pasaron cinco años y no supe más de ellos, seguí entrenando, me preparé mucho para convertirme en juez, las cosas empezaron a ser más formales, más en serio, con parámetros de calificaciones y movimientos especiales para las competencias, y un día me volvieron a llamar. Estaba con mi mejor amiga en Miguel Ángel de Quevedo, en una marisquería maravillosa —ya la cerraron—, y me entra una llamada; nuevamente [escucho] una voz medio rara, pero esta vez hablando medio francés, medio español, medio inglés, y me dijeron que necesitaban a alguien no únicamente para un solo, sino para entrenar a un grupo de chicas para un *show* que iba a producir el Cirque du Soleil con la dirección de Daniele Finzi Pasca. ¿Tú te imaginas lo que sentí? ¡Daniele Finzi Pasca! Mi sueño.

La primera vez que vi *Nebbia* en el Teatro Metropolitan me dio diarrea, lloré y dije: “Algún día tengo que trabajar con ese hombre”. Y ya ves cómo es de exacto el Universo. En fin, en ese momento mi matrimonio estaba un poco complejo, mi hijo había pasado por un periodo de salud

no muy agradable, la libró, lo logramos, pero estábamos por primera vez comenzando a levantarnos. Y dije: “¿Cómo me voy a ir?, ¿cómo voy a dejar mi casa, a mi marido, a mi hijo, todo aquí?”. Y todos se juntaron y me dijeron: “Tú tienes que ir, porque si no vas, te vas a arrepentir toda la vida”, y pues ahí me voy a Montreal. Estuvimos preparando el *show* seis meses y fue duro porque empezaba la [época de] nieve; yo no había pasado un periodo tan crudo lejos de mi familia, de todo.

La disciplina y la entrega que necesitas para estar ahí es mucha, porque es duro. Necesitas toda la concentración mental, tu cuerpo al 100 por ciento. Era complicado. Karen estaba como *coach* ayudándome con todo, a montar, apoyándome. Era casi con la única que hablaba, y con la cantante Majito, porque éramos sólo nosotras de México y no teníamos tiempo de hablarnos. Los músicos estaban en su rollo y los acróbatas en el nuestro. Sí, empezamos a hacer una gran amistad, pero al principio era cada quien en su onda, porque todos llegamos en diferentes momentos: los acróbatas del *swing* ruso llegaron primerito que todos, luego los de los aros,

después la chica del trapecio, y así llegaron conforme se fue armando la escena.

Yo iba a entrenar a las chicas que formaban parte de mi número y a hacer un solo. Entonces era bastante responsabilidad, porque no era nada más “móntate tu solo”, sino que había que entrenarlas y ayudarlas. Ya eran ninjas, ya hacían todo, pero había que montar, crear, coreografiar. Aunque yo les enseñé los movimientos y algunas secuencias, había alguien que estaba ahí, Deborah Brown, que era la encargada de armar esas coreografías.

Pero la creación de un *show* tan grande siempre es muy caótica, tienes que correr al vestuario, ve a maquillaje, te tienen que tomar medidas, te tiene que ver el *coach*, cambiar la coreografía porque entramos en cinco minutos. Todo es caótico pero hermoso. Increíble.

Eso fue en *Luzia*, en Montreal, y un mes antes del estreno que me lastimo la muñeca, y yo [pensé]: “No, no, no, esto se acabó. Mañana me regresarán”.

Teníamos que encontrar a una chica para la premier. Yo dije: “Esto se acabó, mañana me regresaré”. Y por supuesto que no. Me sequé las lagrimitas y me puse a entrenar lo que podía, con la mano inmovilizada hasta que

me recuperé, y hacía parte del *show*... porque no únicamente hacía un solo, tenía que ser actriz, tenía que mover un títere, hacer un montón de cosas, hasta cantábamos en ese tiempo y grabamos coros de una canción.

Nos fuimos de gira siete años, pero como ya me conociste, ya sabes que mi pasión ha sido siempre la pintura y es algo que llevo haciendo veinte años como artista de closet. Y a donde fuera iba con mis pinceles y mis pinturitas, y a donde llegáramos yo me ponía en un escritorio o en un tocador con un caballete. Pasaron los años, casi ocho contando la pandemia. Cuando sucedió la pandemia algo pasó dentro de mí y dije: “Quiero pintar”, y las cosas en el Universo siempre se ponen. Yo dije: “Se acabó”. [Finalmente] Todo se reactivó. Me habló mi jefe y me dijo: “Oye, ¿estás segura de que no quieres volver?”. “Segurísima”. El tren pasó dos veces, y como a los seis meses que llevaban ellos entrenando me habla y me dice: “La chica que contratamos para hacer el solo no puede porque está lastimada y estamos a mes y medio de estrenar en Londres, en el Albert Hall. ¿No puedes venir tres meses?”. Y tras dos años de pandemia sin hacer nada más que pintar yo le dije: “Claro que voy”, porque

además se habían quedado unas maletas [mías] atoradas en un tráiler en Ámsterdam, no me había despedido de nadie, todo fue tan abrupto con la pandemia. Todos los días soñaba que estaba a punto de empezar el *show* y que yo no estaba lista, que no estaba peinada o maquillada, ¡cuánta cosa te imagines yo la soñaba! Eso significaba que mi ciclo no estaba cerrado y tenía que ir.

Llegué y estuve una semana encerrada porque había vacunas [contra la COVID-19] que en ciertos países no eran aceptadas, para ellos yo no estaba vacunada. [Por eso] Me tuve que encerrar una semana. A los tres días de empezar a entrenar ahí estaba yo haciendo la rutina, me acordaba de todo, como Wonder Woman.

No me quedé tres meses sino seis. Y estaba segura de que ya no quería seguir en el circo porque tengo cuarenta años, ya llevo veinte años haciendo esto, mi hijo es una persona adulta —tiene veintitrés años—, ya se vale por sí mismo, entonces dije: “¡Estoy sola!”, porque antes [cuando mi hijo era pequeño] pensaba cómo le vas a decir: “Hoy no vendimos nada mi amor, no vamos a comer”. Pues no. Entonces dije: “Ya estoy sola, quiero pintar”. Finalmente me fui a preparar a la persona [que se

presentaría en el espectáculo del Albert Hall en Londres] porque había ciertas características físicas y teatrales que necesitaba en ese rol. Llegó una chica de Brasil, Vanesa Calado, preciosa, maravillosa, que además hace fuerza capilar perfecta. Yo me despedí con honores, muy feliz de mi ciclo con ellos, y me dedico a pintar.

Pero en todos estos años fui la primera mexicanita que fue a competir a nivel internacional en *pole dance*; en aquellos años —de 2010 a 2012— creo que fui de las mejores treinta del mundo, y después llegaron las rusas y las ucranianas, y adiós a todo el mundo, porque esas rusas son tremendas, mucha gente muy joven y muy talentosa.

Cuando llegué a la Zona Rosa había muchísimas chicas de Europa del Este, bellísimas; habían sido bailarinas de ballet que estaban aquí por su difícil situación económica, venían a México para ganar dinero y se quedaban aquí. Yo veía esas piernas largas [que ellas tenían] y decía: “¡Quiero ser así!”. Por supuesto yo tenía otras aspiraciones, ellas habían entrenado así desde niñas y [por eso] tenían esos cuerpos.

—Ya no hay tantas bailarinas de Europa del Este en los cabarets, cambió el flujo de dinero y cambió el flujo migratorio ¿no?

—Pienso que muchas cosas cambiaron. Había clubes de mucha clase. Estamos hablando de hace más de veinte años. El Men’s Club, por ejemplo, era una casa elegantísima. Nadie te podía tocar, había fila para entrar, era muy lujoso. Tenías que cumplir cierto perfil para trabajar en ese lugar, hablar por lo menos dos idiomas... eran otros tiempos. Después había clubes de diferentes categorías.

—Y lo que sucedía en ellos era distinto.

—Por supuesto. Y además había personas de todo el mundo, bailarinas de distintas nacionalidades y de todo tipo. Yo trabajé no sólo en este sino en varios lugares de la república y veías gente muy talentosa que traía un gran *background* de danza y otra gente que no.

Pero yo nunca me prostituí, a mí me gustaba el *show*, me gustaba el escenario, quería ser artista, quería bailar. Realmente no me enfrascaba en ese medio, porque a las nueve de la mañana ya tenía que estar en clase con

Socorro Larrauri, Ema Pulido, Black Studio o donde fuera, yo sola con mis puntas [de ballet]. En lugar de estar trabajando esperaba a que me tocara mi pista. Y mientras estaba en el camerino estirándome.

—¿No te obligaron a prostituirte?

—Nunca. Yo siempre fui algo fuera de serie. Me hablaban: “Tenemos un evento esta noche, ¿puedes venir?”. “Claro que sí”, [en ese momento] agarraba mis puntas [de ballet], mi vestuario, salía a hacer el *show* y me regresaba.

—¿Cómo sobreviviste?

—No lo sé, supongo que la resiliencia. Además, tener un hijo no es cualquier cosa. Tienes que cuidarte mucho, si algo te pasa a ti qué va a ser de él, [mi hijo] siempre fue mi ancla. Hay que salir adelante y hay que luchar.

—¿A tu hijo te lo quitaron por estar en el *show*?

—No, fue un conflicto que yo traía con su papá. Me casé muy joven y me separé también muy joven; no quería estar con alguien que fuera violento y él lo era. Y me fui con mi hijo. Empezó una pelea, él tenía todos los recursos económicos para mantenerlo y yo era una escuincla.

—¿Y la Universidad Tecnológica de Tecamac?

—Pues “adiós, muchachos, yo ya me voy”. Conservo por lo menos un par de amigos de ese tiempo.

—¿Tú vivías en Tecamac?

—Sí, porque mi esposo, el papá de mi hijo —que ya falleció—, en ese entonces puso sus negocios allá. Y yo dije: “No me puedo quedar en la casa. Necesito estudiar”. Tenía diecisiete años.

Antes del Cirque du Soleil estuve en Zurich, Berna, Brasil, España, Francia, Bélgica, y ya con el circo en Estados Unidos, todo Canadá, Londres, otra vez España (Barcelona), Moscú. Ya nos íbamos a presentar en Moscú y con la pandemia todo se detuvo. Me presenté en Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México con el circo, estaba gente muy allegada a mí, estaba muy contenta; pero había otra gente del medio que nunca me vio como una artista del circo porque yo venía de otro ámbito, siempre era “la cabaretera”. Y tenía que hacer mi trabajo pese a lo que ocurriera, yo sabía cuál era mi sueño y lo logré.

Me había presentado de vez en cuando en circos mexicanos —con los Padilla—, pero eran una especie de eventos. Me hubiera encantado trabajar en los circos de México, pero a lo que iba era a entrenar, porque Carmen Dalís estaba entrenando a la gente de las carpas de circo, y [yo iba a] donde hubiera espacio para mí y para los otros —porque a veces éramos varios—, ahí en el terregal... donde fuera. A Carmen la perseguí de circo en circo hasta que un día me dijo: “Sí, déjame en paz, te voy a entrenar niña”.

Yo entrenaba en los Viveros con un maestro que se llamaba Armando Lizárraga, y él me dijo: “Lo que tú quieres [aprender] es con Carmen”. “¿Y quién es Carmen?”. “Pues la maestra Carmen del circo”. Entonces dije: “Ahorita investigo”, y ahí iba a seguirla a cada pueblito con tal de que me entrenara. Y lo que me dijera Carmen, yo lo hacía.

—Financieramente ¿qué viviste en los cabarets y en el Circo del Sol?

—Francamente fue muy complicado, porque como no era el tipo de chica que se prestara a más, pues a veces ganaba, a veces no. Por ejemplo, en Cancún y en Cabo San

Lucas me iba muy bien porque solamente hacía mi *show* de tubo y ganaba buenas propinas, que era lo que me encantaba: “Denme mi propina y vámonos”. Pero en otros lugares a veces no era suficiente con hacer el *show*, y entonces córrale al otro *show*, y al Cabaretito [bar ubicado en la Zona Rosa] a hacer aro, y al no sé cuál a hacer fuego, y córrale a hacer listón más allá. Estaba así, de un lugar a otro, supercaótico. Mi noche empezaba a las 8 o 9 y terminaba a las 4 de la mañana. En el Men’s Club me quisieron mucho, hasta soldaron una argolla en el techo para que colgara mis telas para mi *show*.

—La gente de cabaret no necesariamente es perversa y mala.

—Por supuesto que no. Encuentras de todo, gente con un gran corazón: ellos incluso llegaron a apoyarme financieramente con una parte de mi boleto para que pudiera asistir a una competencia. Esas son cosas que no se pueden negar.

Obviamente te echas encima a mucha gente que no puede aceptar que vengas de ese mundo. Era un tabú y era duro, pero no me importó.

He visto cómo se ha transformado el mundo del *pole dance* y me da mucho gusto que puedan practicarlo como un deporte, abiertamente, las niñas, personas mayores, hombres, mujeres; y también está la rama del *exotic pole* que es precioso y *sexy*, y las ramas deportiva y artística, donde puedes hacer movimientos más libres, como lo requieren las reglas estrictas del *fitness*. Estoy muy feliz de ver que era tan complicado, picábamos tanta piedra, y ahora es tan normal, bonito y expresivo. [El *pole dance*] Me abrió tantas posibilidades, tantas oportunidades. Me abrió una casa —que fue el circo— que cambió mi vida.

—Hay quien dice que el *pole dance* empezó en la India, hay quien dice que en Londres, ¿tú qué piensas?

—Mmm, el arte del Mallakhamb, que es de donde viene esta disciplina, sí proviene de la India, pero el *pole dance* como tal empezó en Canadá y se extendió a Estados Unidos por los *strip clubs*. Hubo también un *boom* en Europa, porque ahí hay muchos clubes, en Praga y en el Reino Unido, pero esto empezó en Canadá y en Estados Unidos, porque por supuesto recorrí los clubes y en

Estados Unidos las chicas son *wow*, por la forma en que bailan, y son preciosas, en Los Ángeles, *wow*.

—A México llega a un antro en Acapulco, ¿verdad?

—En Acapulco hay un lugar... pienso que hay varios. No es por denigrar, pero el nivel que tienen las chicas de Los Ángeles, *wow*. Y aquí también he visto bailar a chicas muy buenas, contadas, pero con esa disciplina que te digo, que van a sus entrenamientos, que preparan sus rutinas...

—Pero casi no bailan en el tubo, le bailan al tubo.

—Es que son un garbanzo de a libra. Hay tesoros... no son abundantes, son tesoros.

—¡Tú eres un garbanzo de a libra!

[Guarda silencio].

—¿Dónde te sentiste más acosada, en la academia o en el *pole dance*?

—La academia es muy particular, pero no fue en la academia, porque en las clases de ballet y de danza nunca me segregaron, aunque algunas personas que sí

sabían que trabajaba de noche decían: “Pues es que ella no es artista de circo”. Y tenían razón: no vengo de familia de circo, era muy entusiasta y empecé muy grande, no tenía ninguna posibilidad. Pero uno va transformando las cosas. Puedo decirte que fui segregada, sí. Puedo decirte que no, también. Pero acosada, no. En cualquier lugar hay hombres que te acosan, pero yo siempre fui muy pragmática, muy cuadrada y muy seca. No es no, y no hay manera.

—Pero cuando querías era sí.

—No, pues cuando yo quería me enamoraba. Y soy de relaciones largas, me enamoro y me entrego, y así no hay ni cómo ayudarme, porque cuando quiero a alguien lo amo con el corazón. Pero eso es diferente a prestarte o dejarte al acoso. Siempre fui muy tajante y muy respetuosa de mí misma. A lo mejor mucha gente me pudo haber dado dinero, objetos o propiedades, y yo nunca acepté porque tenía muy claro lo que quería, que era bailar, que era crear, que era estar en un escenario.

—¿Ser libre?

—Sí, porque esa libertad que tienes cuando bailas es como una meditación en movimiento que no se puede comprar con nada.

—¿Desde cuándo meditas?

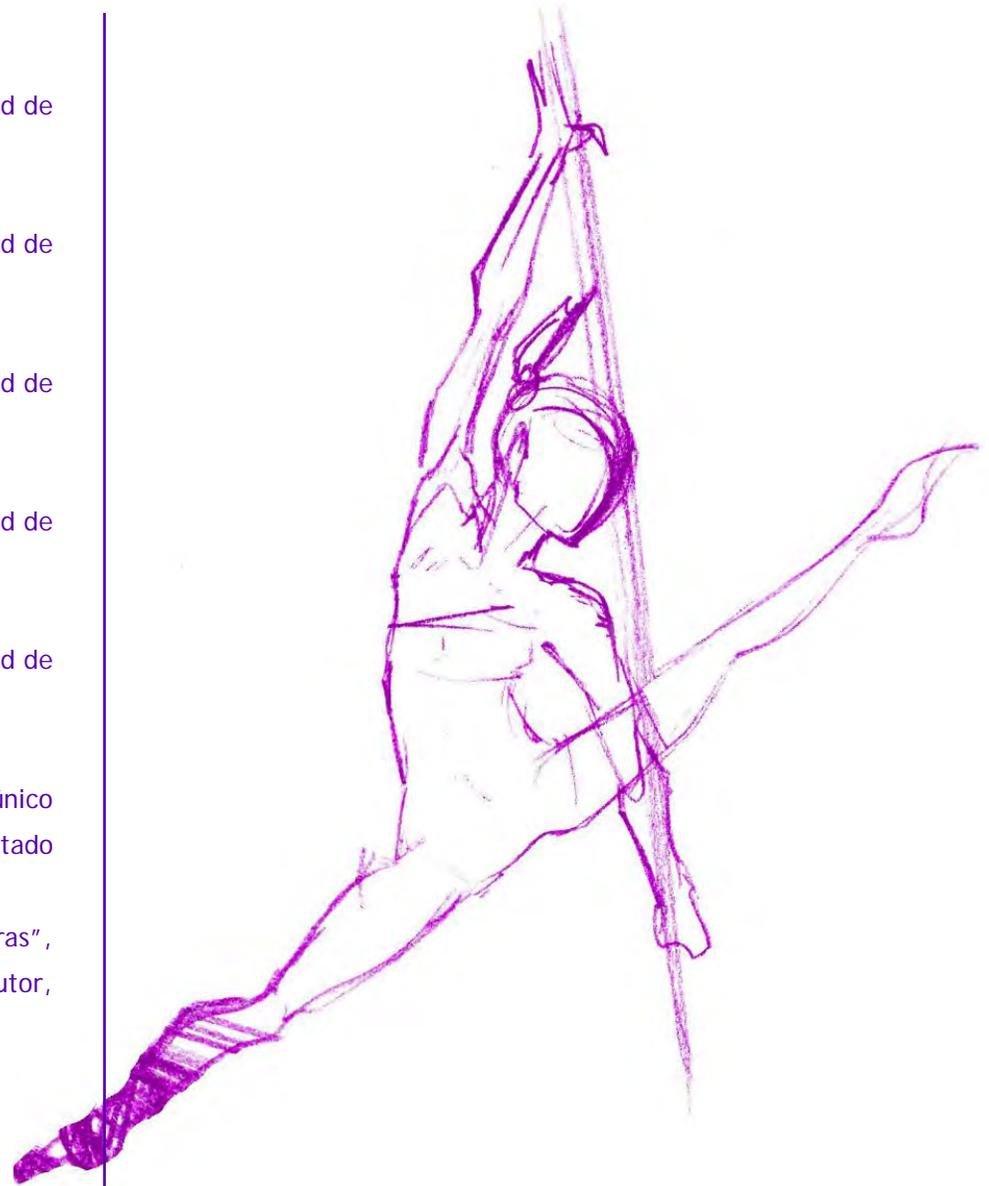
—Empecé con esa práctica como a los 20 o 21 años. Ya con más fuerza en mis treintas. Y ahorita ya es parte de mi vida. Porque siempre meditas cuando estás concentrado en el aquí y el ahora, cuando estoy pintando. Hay muchos tipos de meditación.

—¿Estás meditando ahora?

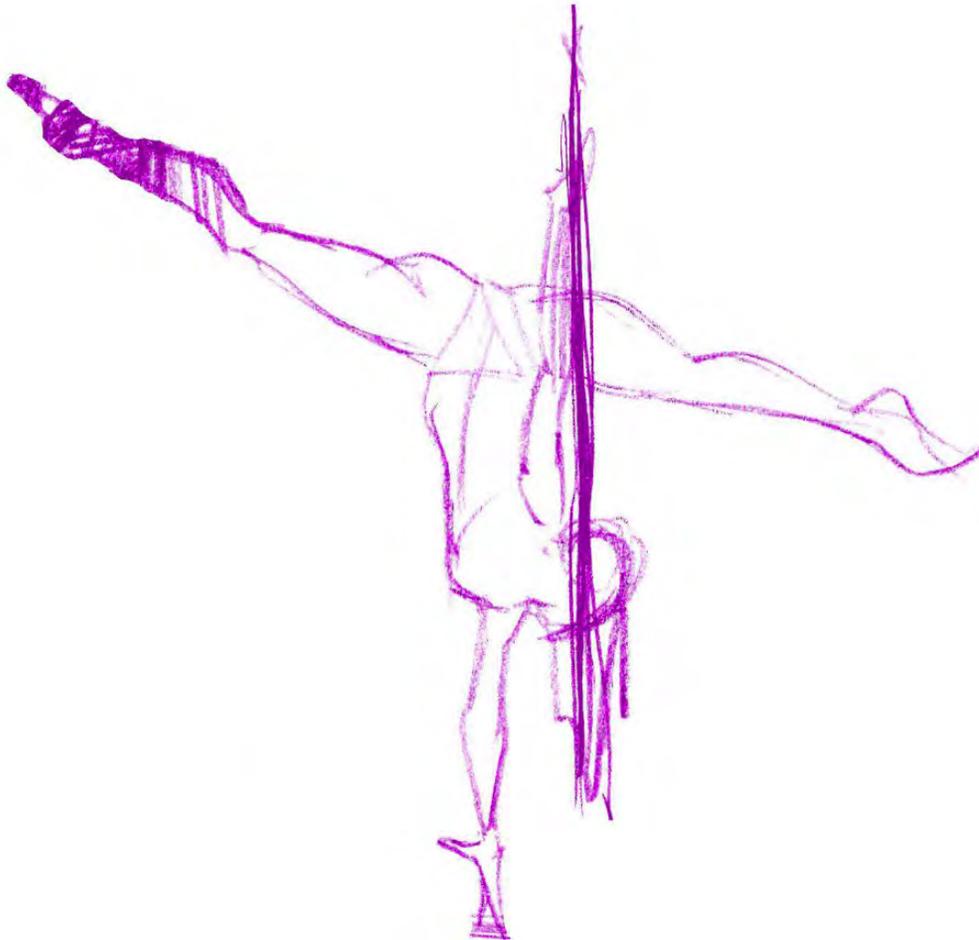
—¡No! Ahora simplemente estoy aquí, platicando contigo.

## NOTAS:

77. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 9 de septiembre de 2019.
78. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 57.
79. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 20 de marzo de 2019.
80. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 62.
81. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 25 de agosto de 2021.
82. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 94.
83. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 8 de enero de 2020.
84. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 64.
85. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos, Ciudad de México, 11 de octubre de 2018.
86. A. Díaz Sandoval, *op. cit.*, p. 17.
87. Testimonio recabado por Patricia Camacho Quintos (el único grabado y transcrito. El motivo de esta excepción fue mi estado de salud), Ciudad de México, 28 de marzo de 2023.
88. P. Camacho Quintos, fragmento del poema “No con palabras”, en *Beshabar (viento negro)*, Guadalajara, Jalisco, Ed. de Autor, 2012, p. 34.



## Viéndome mirar



### Observación de campo núm. 1<sup>89</sup>

Son las ocho de la noche. Llego al domicilio acordado. La avenida División del Norte de la alcaldía Coyoacán. Le pido al chofer del taxi de sitio que me lleve al lugar que me espere, que me tardaré como una o dos horas. Al lado de una pequeña estética hay una puertecita negra con un letrero, también pequeño, que anuncia que ahí es un Estudio de Danza. Toco el timbre. Se abre la puerta en automático. Con inseguridad, subo la frágil escalera metálica que está inmediatamente después de traspasar la entrada. ¿Es frágil la escalera o lo soy yo?

Entro a la recepción. Hay algunas sillas, un mostrador, y detrás del cristal la recepcionista, quien parece estar enterada de mi visita. Un salón grande y uno más pequeño. Es a este último a donde voy a observar la clase de *pole dance*. La maestra es joven y amable, está dispuesta a ayudarme. Me doy cuenta de que ella nota mi inseguridad. Me pregunto: "¿qué rayos hago aquí si no sé nada de *pole dance*?" Día a día me doy cuenta de que, a cada paso que doy en la vida, más desconozco; no sólo por los olvidos, que son cada vez más frecuentes, sino porque me percato de lo inconmensurablemente detallada que es la realidad.

Así, con el temor de estar en un nido de reclutamiento de mujeres para la explotación sexual, a medida que van llegando las alumnas —de todas edades, complejiones, características físicas—, y por el modo en que se desarrolla la clase, empiezo a percatarme de algo que para mí es hoy una tarea en la que trabajo: tengo mentalidad libertaria, en la que, no obstante, están enraizados los más rancios prejuicios, lo que me impide estar alineada entre lo que siento, lo que pienso, lo que digo y lo que hago. ¿Alguien se ha sentido así alguna vez? Pues a eso me llevó esta clase de danza del tubo. Y a seguir trabajando en mi empeño de todos los días: ser congruente.

A las ocho y media de la noche ya están todas las alumnas, cinco en total. La maestra me acerca una silla para que pueda sentarme a observar. Yo ni me muevo, quiero pasar casi inadvertida. Lo logro. Ellas en lo suyo. Lo primero, quitarse la ropa de calle para quedarse con su atuendo de trabajo: ropas breves, no porque eso se trate de desnudarse, sino porque las telas se atorán en el tubo y no las dejan hacer los trucos, giros y desplazamientos. Luego ascienden y descienden del tubo, rociándolo con

alcohol para quitarle cualquier residuo de grasa y sudor de clases anteriores y de su propio cuerpo.

Me veo mirar: soy una mujer de edad madura, enferma, con el cuerpo lastimado y maltrecho. Con esta investigación deseo honrar a las mujeres poderosas, sanas, llenas de vida, fuertes y resueltas. A ellas les toca transformar el mundo. ¡Escúchenos a las que ya podemos hacer muy poco! No queremos quedarnos atrás, ni quedarnos fuera. Un puñado de esas mujeres vigorosas está frente a mí, en este pequeño salón para bailar en el tubo.

La clase se divide en cuatro partes: 1. acondicionamiento físico; 2. trucos; 3. giros, y 4. relajación. La clase es de una hora. El calentamiento en piso es esencial y dura 30 minutos. Está enfocado a fortalecer el abdomen, el torso, las piernas, las muñecas y los brazos.

El ambiente es relajado y amable. La maestra les habla con diminutivos: “sube redondita”, “apunten los piecitos”, etcétera. Y pide: “respira, por favor, sino te vas a poner morada”.

De ahí, pasa al calentamiento en tubo: “con fuerza tomen el tubo con las dos manos, movilizándolo hombros y omóplatos”.

Después, practican algunos trucos: Lápiz, Superman, Bandera, y luego giros e inversiones, es decir que las

## Observación de campo núm. 2<sup>90</sup> (Primera parte)

piernas quedan arriba, la cadera y el abdomen empujan la cabeza en dirección al piso.

A medida que se desarrolla la sesión veo cómo va cambiando la expresión de sus rostros y la actitud de sus cuerpos. Adquieren poder a través del control y del acrecentamiento de la fuerza corporal. Seguridad. Autoafirmación. Conciencia en la distribución del peso.

El gozo de la instructora es que lo logren. No se queda con nada. Les ofrece todas las posibilidades para que puedan hacerlo y las cuida para que no se lesionen. Esto es sororidad. Luego, de nuevo en el piso, estiramientos y relajación. Todas, incluida yo, salimos felices, vitales.

Al levantarme de la silla para desaparecer imperceptiblemente, veo que sobre la pared blanca hay un letrero que la abarca toda y que dice: *"I don't need super powers. I'm a dancer"*.

Bajo la escalera metálica con cuidado, pero ya sin temor. El taxi me aguarda. Llego a mi casa con la electrizante energía que me ha dejado ver a seis mujeres resueltas a plantarle cara a la sociedad, por el placer de bailar, de bailar en el tubo.

Son las diez y media de la mañana. Me acompaña el investigador Fidel Romero. Llegamos media hora antes del evento, como quien entra al vestíbulo de un teatro previo al inicio de la función para evitar contratiempos, saludar a los amigos y estar a la hora precisa. Pero no conocemos a nadie, el vestíbulo es un pasillo con un puesto de aguas frescas y café, ropa para danzar en el tubo, playeras entre las que destaca una con un borrego que dice: *"Soy la oveja pole dance de la familia"*. Y, finalmente, la mesa de registro.

Previamente me puse en contacto con la Federación Nacional de Pole Sports con la finalidad de preguntar cuál era el mecanismo para poder asistir al Torneo Nacional Abierto de Pole Sports y Pole Art. Me proporcionaron los datos para hacer el depósito bancario correspondiente. Envié los comprobantes de pago y de vuelta me mandaron, vía correo electrónico, un código. El costo de cada entrada fue de \$350 (pesos mexicanos).

Ya en la mesa de registro, en un centro deportivo de la alcaldía Magdalena Contreras, damos nuestros nombres y códigos. Verifican los datos en la lista y nos proporcionan unos brazaletes con los que podemos acceder a las gradas de una cancha de usos múltiples con una duela excelente y unos asientos para los espectadores que, siete horas después, sabríamos que eran insoportablemente incómodos.

Hay familias, amigos de las competidoras, sus novios, uno que otro novato, como Fidel y yo, que casi llegamos a barrer el lugar y, por cansancio, abandonamos la competencia antes de las participaciones estelares.

La primera participante se cae del tubo de sentón, se le nota avergonzada. Luego va mejorando la calidad de las competidoras y de los dos competidores que logramos ver. Los contenidos eran estereotipados: “Lolitas” seductoras, secretarías sexis. Y de la sintaxis de los movimientos ni hablar, mi colega y yo somos perfectos analfabetos en el lenguaje de la danza del tubo.

Sólo alcanzo a sentir una saturación de mis sentidos: la música a todo volumen, las luces, el barullo del público, el escenario al centro y a un lado competidores ensayando, ultimando detalles de maquillaje y vestuario... y los asientos,

oh no, los duros asientos. Nos retiramos a las cinco de la tarde, tras comer un paquete de galletas y un botellín de agua cada uno. Dolor de cabeza, cansancio, malestar generalizado y necesidad de estudiar.

Fue entonces que busqué, afanosamente y por varios meses, entrevistar a la presidenta de la Federación Mexicana de Pole Sports (FMPS), Jezabel Olmos, y logré tener la conversación con ella el martes 5 de noviembre de 2019. Y también me puse a leer el *Código de Puntaje* de la Federación Internacional de Pole Sports.

Al revisar el *Código* me di cuenta de que es una disciplina sumamente compleja e injustamente desvalorizada por prejuicios acerca de la sexualidad, tal como ocurrió con las primeras bailarinas de ballet, cuya profesión era utilizada como puerta para allegar recursos económicos extras para sus familias a través de la prostitución, pues se les consideraba de moral liviana en tanto que eran sus cuerpos en movimiento lo que les daba trabajo. Y a las bailarinas se les quedó ese estigma, que nada tiene que ver y nada importa para su desempeño profesional, ni para su vida privada.

## (Segunda parte)

El 28 de noviembre de 2020 se desarrolla en línea el torneo Rock and Pole del Abierto Mexicano de Pole Art y Aro. Previo pago del evento y registro en línea, puedo acceder a la transmisión en vivo en el Auditorio Black Berry. Yo, en pijama y desde la comodidad de mi casa.

Son cuatro bloques. Compiten todas las categorías, menos *parapole*. El torneo dura casi ocho horas. Tengo la oportunidad de apreciar variadas participaciones: una pareja en plena sincronía, que deja en claro el hecho de sentir que el tener tal control de tu cuerpo te brinda poder; una pareja que parece estar realizando un nado sincronizando, que en este caso sería “tubo sincronizado”; la portentosa agilidad de una mujer de más de 40 años; un ente verde que cae muerto, me desilusiono con otra participante que hace como que atiende a un cliente y le acerca un vaso..., y me percato de que en la medida en que los competidores dominan más la técnica tienen mayores posibilidades de realizar una participación de naturaleza artística sin necesidad de nada accesorio: ni utilería, ni trastos, ni vestuarios espectaculares, ni mímica; aunque

cuando el lenguaje de una intervención no se desarrolla, la técnica solita no dice nada, se queda corta.

En medio de los comentarios del público, unos echándole porras a su familiar o amigo, otros quejándose de las fallas en la transmisión y otros más agradeciendo el evento en línea para evitar los contagios de COVID-19, yo celebro presenciar la competencia vía internet. Las pausas en la transmisión me ayudaron mucho, los silencios entre competidores y bloques, no escuchar la música a todo volumen y tener el foco visual sólo puesto en los competidores fueron elementos muy positivos para mi percepción. El evento finaliza a las 19:45. Termino satisfecha. Me percato de que aún es un deporte incipiente. Se nota en la organización y en la manera de premiar a los ganadores. Y celebro una vez más la sencillez, que para mí siempre tiene un encanto.

### Observación de campo núm. 3<sup>91</sup> (Antes de que nos mate la pandemia)

Viernes 6 de agosto de 2021. Para el gobierno federal, semáforo rojo. Para el gobierno de la Ciudad de México, semáforo naranja de la alerta de COVID-19. Es la recta final de esta aproximación a la danza del tubo y sus contextos. Estoy angustiada y a la vez deseosa de ir. Finalmente me digo: “Lo tengo que hacer ahora, antes de que nos mate la pandemia”.

Se solidariza desinteresadamente conmigo mi vecino. Un joven amable, generoso y dispuesto a correr el riesgo con tal de apoyarme. De esos vecinos quisiera uno tener siempre. Vamos en camino y le digo: “Van a decir que llevas a pervertir a tu abuelita”. No me apliqué tinte y ya se asoman las canas. Además, no puedo caminar muy bien por un accidente cerebrovascular.

Llegamos al lugar elegido aleatoriamente. El único requisito que pusimos en la búsqueda es que fuera para público mixto, porque la mayoría de los *table dances* son para hombres.

En la parte centro de la avenida más extensa de la ciudad hay una puerta que, al traspasarla, queda uno dentro de una

especie de caja fuerte. Las puertas no se abren ni se cierran si no es por orden de los encargados de la vigilancia, que son numerosísimos y eficientes. Me sentí rodeada por el otrora Estado Mayor Presidencial. Eso sí, todas las medidas de higiene para prevenir contagios de COVID, consumo obligatorio de bebidas y para que te sirvan una bebida tienes que pedir algo de comer. El costo es elevado.

El sitio se abre a las seis de la tarde. Llegamos a eso de las diez de la noche. El salón es amplio, confortable y está perfectamente iluminado y limpio. Hay como diez hombres en el público; un grupo de seis, un solitario justo frente a un tubo, dos más que me miran con curiosidad, y otro por ahí, desbalagado, en una mesa distante de la pista.

Baila una chica con tutú amarillo y top negro. Le baila al tubo, tal como me lo advirtieron; se queda en *topless*, se quita el tutú y queda con una tanga negra. No hay aplausos. Un *performance* frío.

Se hace una pausa con música y luces en la pista para que el consumidor “se entone”, se ponga más alegre y logre entusiasmarse para invitar a alguna chica a su mesa.

Después de la segunda llamada anuncian a una bailarina más. Muy blanca, le resalta el rubor en la cara y

es inexperta en danza, pero desinhibida al momento de ofrendar su cuerpo a la concurrencia. A la primera de cambio queda con los senos al descubierto y con una microtanga que deja ver su pubis níveo. Simula tener sexo con el tubo que casi le da en la cara a uno de los solitarios en el lugar, y al terminar su actuación es convocada a esa mesa.

La pausa etílico-musical vuelve. Después de unos minutos anuncian a “Sarita”, qué personalidad, qué cuerpazo. Sumamente delgada, con curvas superiores que se insinúan, brevísima cintura, abdomen planísimo y unos glúteos que mi acompañante y yo presumimos operados. Perfecta. Entra en personaje: es una chica seria, de estilo clásico. Viste con un *jumpsuit* azul marino de licra, con cuello alto y mangas largas, que la cubre por completo, menos el rostro, de expresión neutra. Se mueve con elegancia y discretamente. La noto con un gran poder. Ella conoce el arte de la seducción. Pasan unos instantes y, sin sonreír, hace apenas un guiño con el ojo, aquí o allá. Contonea las caderas discreta y sensualmente. Me recuerda un evento de Danza Mexicana, A. C. (DAMAC) en los años ochenta, en el Museo Universitario del Chopo, donde tocó una danzonería y hubo baile. Ahí mi atención se centró en

Tongolele, elegante, erguida, seria, con una belleza inigualable, quien lo único que hacía era ondular con perfecta armonía, con suavidad —y a la vez contundencia—, sus caderas. La chica que está hoy en la pista no se queda atrás.

Entra un extranjero de tipo anglo-sajón, con una acompañante al parecer también del ambiente, al momento que “Sarita” se retira lentamente la ropa y baila exhibiendo exultante sus riquezas; la pareja que he descrito, a la que le han llevado de inmediato una botella de wiski, se apresta a colocarle un billete en el resorte de la tanga; primero lo hace él, y segundos más tarde, la mujer que lo acompaña.

Termina la vibrante actuación de la bailarina, quien de inmediato baja —ya sin peluca y con vestido— para reunirse con ellos en la mesa. El hombre, henchido de machismo, en medio de las dos mujeres, las abraza por la espalda y hasta el hombro.

En ese momento me percaté de que las tres bailarinas son tan jóvenes que podrían ser mis hijas.

Arriba están los privados.

Creo que he visto suficiente.

Salgo con una mezcla de alegría y desencanto. Y un poco confundida. Alegre porque cumplí mi cometido. Triste, por las miserables sexualidad y soledad que ahí se evidencian: hombres que pagan por compañía y placer a mujeres que voluntaria o involuntariamente se los proporcionan, siendo ellas el eje del engranaje de un negocio que parece inagotable. Y desencantada, porque tristemente confirmé que en el *table dance* las bailarinas no bailan en el tubo, le bailan al tubo, en un eufemismo del acto sexual heteronormado y genitalizado. Pero, al cabo de una semana, con mis sensaciones decantadas, concluyo que la cuestión no es bailar en el tubo o al tubo, sino saber hacerlo bien, conforme a la lógica de cada contexto.

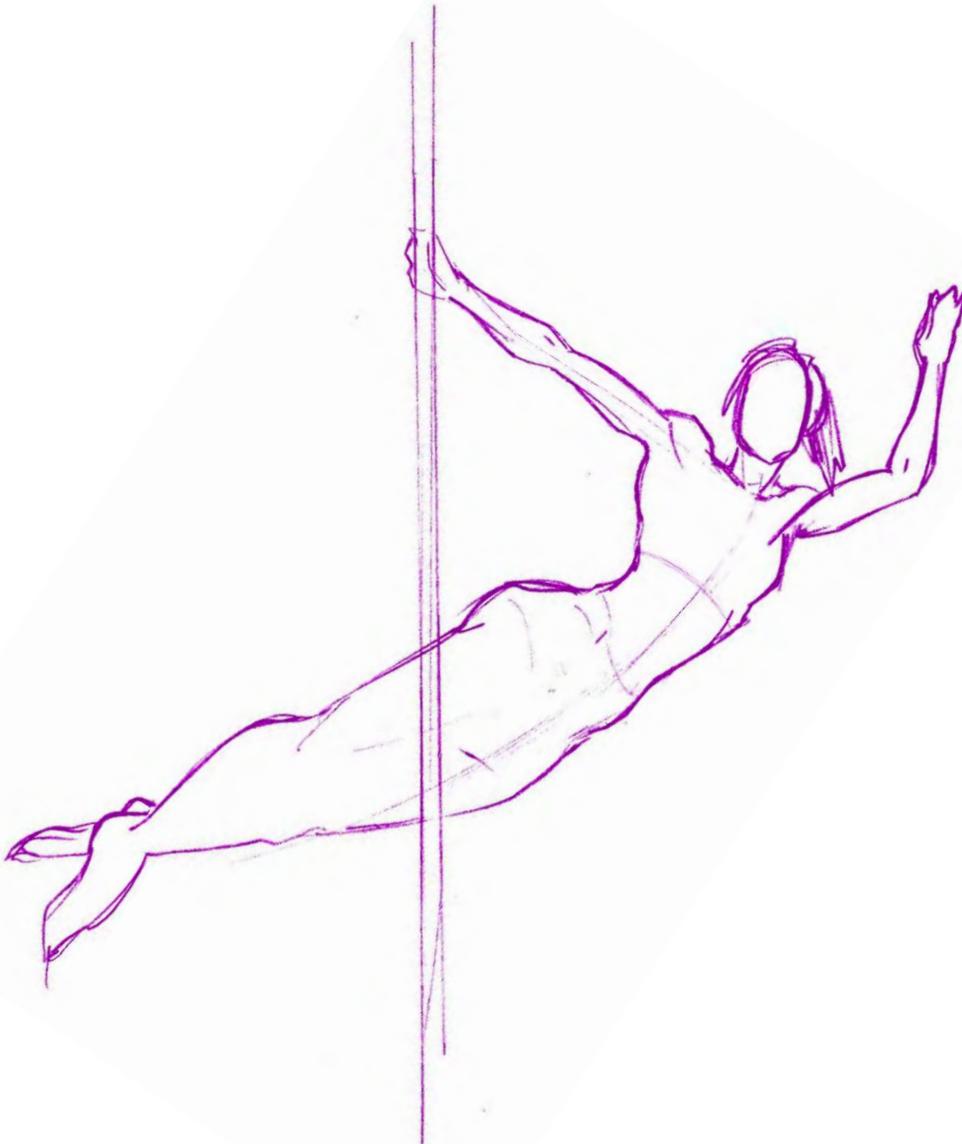
Las leyes actuales son tan ambiguas que no se establece ni se regula claramente el trabajo de este tipo de bailarinas. Se menciona la actividad escénica, servicios sexuales o trabajo en establecimientos con venta de licor, pero no se dice explícitamente nada sobre la naturaleza y los derechos de las bailarinas del *table dance* quienes, eso sí, tienen muchas obligaciones no reglamentadas. Mientras esto continúe, estas profesionales de la danza

estarán permanentemente desprotegidas y expuestas a la violencia de género. ¿Lo están menos las bailarinas del tubo en otros contextos? ¿Las bailarinas en general? ¿El resto de las mujeres?

#### NOTAS:

89. Realizada por Patricia Camacho Quintos en la Ciudad de México, 22 de abril de 2019.
90. Realizada por Patricia Camacho Quintos en la Ciudad de México, 31 de agosto de 2019 y 28 de noviembre de 2020.
91. Realizada por Patricia Camacho Quintos en la Ciudad de México, 6 de agosto de 2021.

## Conclusiones



La superioridad entre géneros dancísticos es inexistente. Ningún género, sea académico o popular, es superior a otro. El grado de artisticidad se lo da la actitud del artista que se compromete con su disciplina y con el desarrollo de un lenguaje a través de esta; un tener qué comunicar y hacerlo de tal forma que el intérprete llegue a un estado de éxtasis en el que se borran los contornos de su cuerpo hasta fundir su ser con todo el Universo, y contagiar tal experiencia al espectador. Es entonces que se alcanza una elevación del espíritu donde hay unidad entre lo que se piensa, lo que se siente, se dice y se hace.

En los contextos incluidos en este estudio, son los vínculos de solidaridad entre mujeres lo que los hace no sólo soportables, sino disfrutables, permitiendo el despliegue de poéticas dancísticas alternativas al rebasado modelo decimonónico de las bellas artes, lo cual no los exime de la violencia que, en algunos casos, se vive en su interior, pero que se ha magnificado por una moral sexual hipócrita que los sataniza, cuando en la danza académica ocurren abusos similares.

Mientras no se erradiquen los diversos tipos de violencia en las escuelas de danza, en particular la violencia de género, se estará condicionado al alumnado a introducirse en submundos donde ser violentada o violentado, y en particular acosado o abusado sexualmente, es visto como algo normal en esos ámbitos. No es casual que la muestra, integrada aleatoriamente, arroje que todos los testificantes pasaron por una o varias escuelas del INBAL, lo que habla del semillero de artistas que representa, pero también del condicionamiento que se hace a aceptar ser violentado en ellas.

Por lo anterior, es fundamental que las comunidades de todas las instituciones establezcan códigos de ética que rijan sus relaciones cotidianas, tal como ocurre con los Códigos de ética, y Contra la violencia de género del INBAL, que es necesario que lean y apliquen directivos, mandos medios, personal administrativo, técnico, manual, académico y el alumnado. Por su parte, la Federación Mexicana de Pole Sports (FMPS) instrumentó un curso gratuito para prevenir y erradicar el acoso y la

violencia sexual entre los miembros de su comunidad, lo cual considero un gran acierto.

Todo sobre el *pole dance* está por investigarse. Considero de la mayor importancia que las y los jóvenes investigadores, y que las bailarinas y los bailarines de este arte relaten, desde la sabiduría que les da la vivencia de esta compleja disciplina, todo aquello que la convierte en un reto técnico y un acicate a la fortaleza interior de quien la practica. En fin, todo lo cual conlleva a establecer que el *pole dance* devela una serie de elementos y situaciones sobre la compleja condición humana.

Gracias a las lectoras y los lectores que me han seguido hasta estas líneas.

## Fuentes

### Bibliografía

–Camacho Quintos, Patricia, *Danza y masculinidad*. México, Conaculta/INBA, 2000.

\_\_\_\_\_, *Beshabar (viento negro)*. Guadalajara, Jalisco, Ed. de Autor, 2012.

–Díaz Sandoval, Arturo, *El género sicalíptico: danza, sedición, catarsis y condena* (tesis de maestría). México, Conaculta/INBA/Cenidid, 2014.

–Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. 23ª. edición. México, Siglo XXI Editores, 1996.

–Granados, Gabriela, *Susana. Memorias del table dance*. México, Grijalbo, 2008.

–Lacan, Jacques. *Escritos* tomo 1. 3ª edición, reimpresión 2018. México, Siglo XXI Editores, 2009.

–Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México, Paso de Gato, 2016.

–Pulido Llano, Gabriela, *El mapa “rojo” del pecado. Miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*. México, INAH/Secretaría de Cultura, 2016 (Historia. Serie Logos).

–Quiroga Pérez, Héctor. *Antesala Teatral*. México, Conaculta/INBA/Citru, 2010.

–Ramos Smith, Maya, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México, Conaculta/INBA/Citru, 2010.

\_\_\_\_\_, *La danza teatral en México durante el Virreinato (1521-1821)*. México, Conaculta/INBA/Escenología ediciones, 2013.

\_\_\_\_\_, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque (1867-1919)*. México, Conaculta/INBA/Escenología ediciones, 2013.

–Ruiz Olabuénaga, José Ignacio. *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao, España, Deusto, 2012.

–Scaraffia, Giuseppe. *Señoras de la noche. Historias de prostitutas, artistas y escritores*. Madrid, España, A. Machado Libros, 2015.

–Velasco, Xavier. *Luna llena en las rocas*. México, Océano, 2017.

## Hemerografía (impresa y digital)

–Barbieri, Teresita de, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, en *Revista Interamericana de Sociología*, núm. 2 (mayo-agosto de 1992), p. 151.

–Consejo Ciudadano de la Ciudad de México, boletín de prensa, 22 de septiembre de 2020, p. 1.

–H. G., Eduardo, “Muerte y resurrección del téibol dance”, en *La Razón de México*, suplemento “El cultural”, México, 2 de noviembre de 2018, pp. 2-5.

–López Villagrán, Gilberto, “El trabajo sexual del table dance en México. Del performance a la prostitución subrepticia”, en *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales*, Universidad Iberoamericana, julio-diciembre de 2012, vol. VII, núm. 14, pp. 195-227. Recuperado el 9 de diciembre de 2020 de <http://redalyc.org/articulo.oa?id=211026873007>

–Morales Rubio, María Guadalupe. “Iniciativa con Proyecto de Decreto por la que se abrogan la Ley de Establecimientos Mercantiles del Distrito Federal”, publicada en la *Gaceta Oficial de la Ciudad de México* el 20 de enero de 2011; y el Reglamento de Establecimientos Públicos del Distrito Federal, publicado en el *Diario Oficial de la Federación* el 27 de marzo de 1991, y se

expide la Ley de Establecimientos Mercantiles de la Ciudad de México. Congreso de la Unión de la Ciudad de México, 26 de septiembre de 2019.

–Secretaría de Cultura/INAH, boletín de prensa, 13 de marzo de 2013.

## Entrevista

–Antúnez, Marcel-lí. Entrevista para “Metrópolis-xtra”, Radio y Televisión Española, Barcelona, 22 de septiembre de 2020.

## Conferencias y ponencias

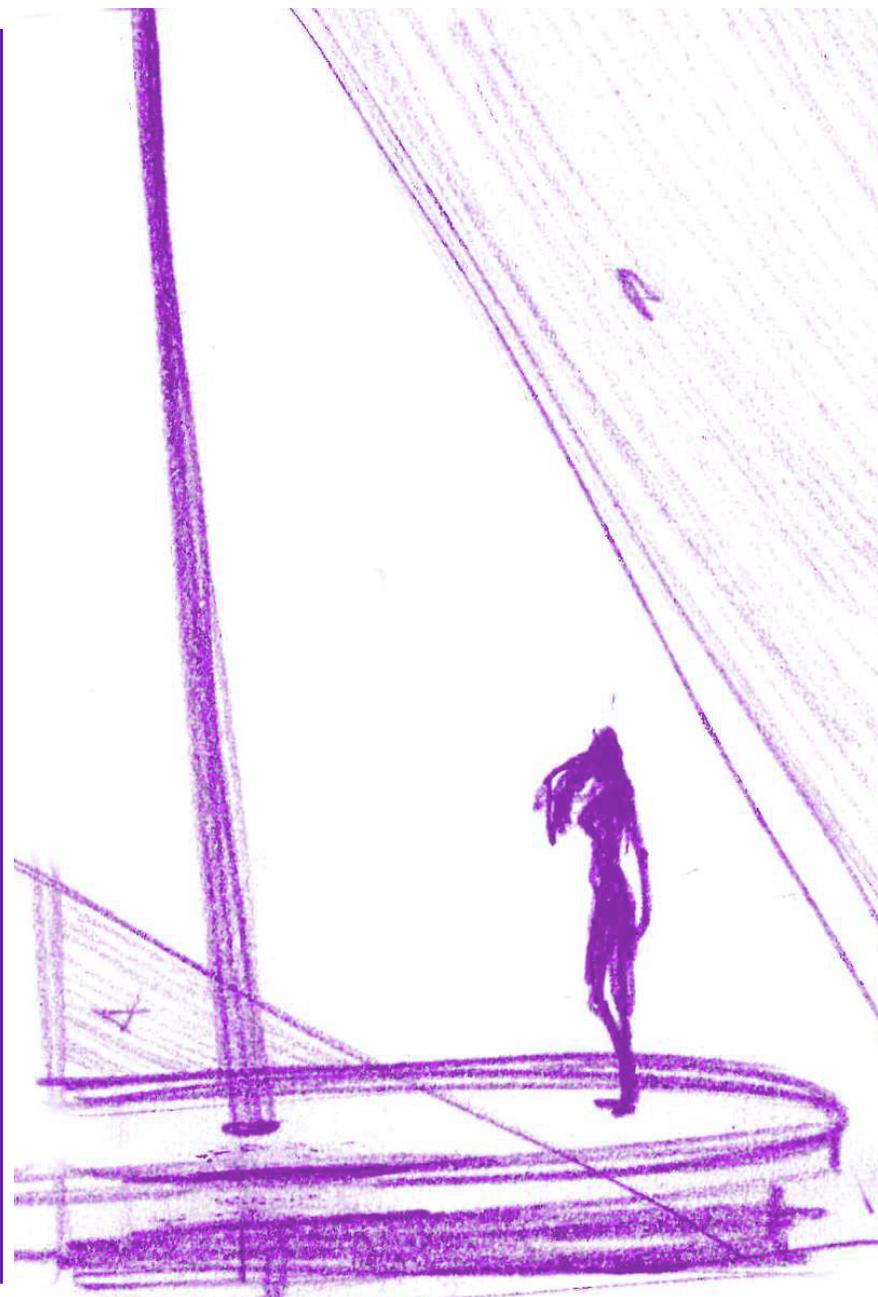
–Barbieri, Teresita de, “El género desde la sociología en América Latina”. Ponencia del XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas. México, 1993.

–Eidelsztein, Florencia, “Diferencias estructurales entre el *ello* freudiano y el *eso* de Jacques Lacan”, Sociedad Psicoanalítica. Recuperado el 9 de agosto de 2021 de <http://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2016/05/04.-Diferencias-estructurales.pdf>

–Segato, Rita Laura, videoconferencia magistral, sesión inaugural del curso “Políticas universitarias para la igualdad de género”, transmitida por la Universidad Nacional Autónoma de México a través de Facebook Live, 17 de junio de 2020. Disponible en <https://www.facebook.com/UNAM.MX.Oficial/videos/conferencia-magistral-con-la-dra-rita-laura-segato-como-parte-del-curso-pol%C3%ADtica/740858663335775/>

### Otros documentos

–*Código de puntos 2018-2020*. Federación Internacional de Pole Sports. Recuperado el 18 de agosto de 2019 de [www.polesports.org](http://www.polesports.org)



## **Secretaría de Cultura**

Alejandra Frausto Guerrero  
Secretaria

Marina Núñez Bernalova  
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

## **Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura**

Lucina Jiménez  
Directora general

Mónica Hernández Riquelme  
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Ofelia Chávez de la Lama  
Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)

Lilia Torrentera Gómez  
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Producción digital a cargo del  
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información  
de la Danza José Limón (Cenidi Danza)  
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México, octubre 2023



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



**CENIDID**