



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

División de Ciencias Sociales y Humanidades
Maestría en Comunicación y Política

CUERPOS ABYECTOS, CUERPOS POLÍTICOS. SUBJETIVIDADES CORPORALES EN EL NEOBURLESQUE MEXICANO.

Tesis para optar por el grado de
Maestra en Comunicación y Política

Presenta:
Lic. Silvia Itzel Carpio Pavón

Directora de Tesis:
Dra. María del Carmen de la Peza Casares

Lectores:
Dra. Sara Ester Makowski Muchnik
Dr. Juan Francisco Escobedo Martínez

CIUDAD DE MÉXICO, AGOSTO DE 2023

CUERPOS ABYECTOS, CUERPOS POLÍTICOS. SUBJETIVIDADES CORPORALES EN EL NEOBURLESQUE MEXICANO.

Contenido

Introducción	3
Capítulo 1 Welcome to burlesque. Genealogía del espectáculo erótico en México.....	15
El espectáculo erótico en México.....	17
De la comedia burlesca al teatro cabaret mexicano.....	18
Espectáculos eróticos.....	30
Capítulo 2. Poder, cuerpo, y erotismo	39
Erotismo	43
Lenguaje erótico y sensualidad.....	47
Capítulo 3 la especificidad del burlesque como performance erótico	56
Performance y espectáculo.....	56
Performance neoburlesque.....	61
Narrativas corporales.....	67
Narrativas del performance.....	69
Capítulo 4. Bendito burlesque. Corporalidades, transgresiones y lentejuelas.	72
V México Burlesque Festival.....	73
Juanita Revolución.....	76
Análisis del performance	85
Janique Almeida/ Juanita Revolución	86
Vanilla Snake	98
Análisis del performance	103
Alexis Ruiz / Vanilla Snake	105
Queen Bitch.	115
Análisis del performance	126
Erica Islas/ Queen Bitch	127
Nino Barbier	142
Análisis del performance	149
Daniel Méndez/ Nino Barbier.....	150

Impresiones generales.....	¡Error! Marcador no definido.
Conclusiones	164
Bibliografía.....	174

Introducción

En el 2017 tomé mi primer taller de burlesque y a los pocos meses di mi primera función. Mi trayecto por esta disciplina me llevó a participar en festivales nacionales e internaciones: México Burlesque Festival, Festival Burlesque de Argentina “Salvaje”, POA Festival Burlesco (Puerto Alegre, Brasil) y That’s Amore Queen of Summer (Italia). En cada uno de ellos reconocí algunas peculiaridades en el quehacer artístico del burlesque que hay en cada país. Esta diversidad me encaminó a reflexionar, sobre la especificidad del *neoburlesque*, la singularidad de este tipo de espectáculo nocturno y lo que lo distingue de otros espectáculos de striptease en los que la premisa artística es similar a la del burlesque. También, me pregunté sobre la apuesta política del burlesque en los diferentes contextos geográficos; y, me interesó, específicamente, la experiencia de las y los actores que recurrimos al burlesque para tomar la palabra y expresarnos a través de la exhibición pública de nuestros cuerpos desnudos.

El burlesque, conocido como el arte de la sensualidad, es un performance en el que el desnudo o encubrimiento del cuerpo busca seducir eróticamente al espectador. Una de sus particularidades es el *striptease* o el *tease*, término que se refiere a la candencia rítmica con la que los performanceros juegan con sus prendas al despojarse o no de ellas, en un juego de provocación. Normalmente se acompaña con música de distintos géneros como jazz, blues y rock y su duración oscila entre los 2 y 15 minutos por performance. Las prendas suelen tener piezas que brillan, como diamantes, diamantinas o lentejuelas; también “flecós”, sobre todo en las zonas pélvicas para que estos se muevan al vaivén de las caderas; algunos usan plumas o abanicos de plumas grandes; zapatillas brillantes que hagan lucir medias atadas con ligeros; corsés que amoldan la cintura y que al quitarse muestran pezoneras. Pocas veces se muestra un desnudo completo. Este tipo de performance puede ser parte de un espectáculo nocturno al estilo teatro cabaret o teatro de revista.

En el burlesque mostrar un desnudo erótico, fuera del espacio privado, es una declaración de apropiación y de aceptación del cuerpo, aunque éste no corresponda a los estándares de belleza hegemónicos, pues generalmente los cuerpos no corresponden a la norma establecida por los medios de comunicación masiva y su erotización tampoco tiene que ver con las normas que nos han inculcado desde la heteronormatividad. En el burlesque hay propuestas que pretenden generar una ruptura con la estética y la normatividad impuesta socialmente, y establecer una postura política contestataria respecto al cuerpo y al erotismo.

En el burlesque existen diferentes estilos y temáticas de ejecución, por ejemplo: el nerdlesque, el boylesque, draglesque,¹ entre otros. Cada uno con su particularidad en la caracterización del ejecutante. Sin embargo, el que me ocupa aquí es una variante del burlesque que se conoce como Neoburlesque. Hortensia Martínez “Ondina”, directora del México Burlesque Festival, menciona en su canal de YouTube, en el video titulado “El reto del burlesque mexicano”:

Con el paso de los años el lugar en el ombligo del mundo comenzó a importar fórmulas de entretenimiento erótico como el pole dance y el table dance, modernizándose el término por “teibolera”, pues los cabarets tradicionales casi habían desaparecido y los pocos que había ya no ofrecían espectáculos meramente eróticos, sino más bien se habían decantado hacia la sátira política de la carpa y las poco exploradas formas del teatro social.

En este contexto surge en México, iniciados los años 2000, una nueva oleada de cabareteras y cabareteros que buscan rescatar la tradición burlesquera americana, explorando nuevas formas de ejecutar el arte del *striptease* y lo más importante: hacer política del cuerpo.

Si bien siempre ha habido en la escena *underground* del país, sobre todo en la Ciudad de México, artistas y *performers* que han utilizado el

¹ Por ejemplo, en el nerdlesque se traen a escena personajes de comics, películas, etc. El caso del boylesque lo retomaré más adelante.

desnudo como medio de expresión de ideas, es apenas en esta época, cuando han surgido diversos grupos que buscan usar el neoburlesque o burlesque americano, como su forma exclusiva de expresión, basando sus espectáculos en el poder del erotismo y del striptease. (Ondina Cabaret, 2018, 4m17s)

En México cada año se realiza el México Burlesque Festival (MBF) y, en su calidad de festival internacional, reúne a burlesqueros mexicanos y extranjeros. En el MBF se han expuesto diferentes estilos de burlesque, teniendo como peculiaridad que las y los artistas mexicanos practican menos el burlesque más clásico, realizan performances que tratan temas como las desapariciones forzadas de mujeres y los feminicidios,² la erotización de imágenes sagradas o la crítica a los roles de género, y de ese modo estimulan la creación de números más polémicos.³

En esta investigación analicé la capacidad de transgresión performativa normativa del performance erótico del neoburlesque, por parte de los sujetos que lo ejecutan, tanto en la disputa social del sentido como sus alcances en la construcción de nuevos sentidos.

Entiendo al neoburlesque como una forma de “tomar la palabra” y mostré como los ejecutantes del performance del neoburlesque se sitúan en el lugar de tensión entre la reiteración de la norma y el fracaso de la misma (Butler, 2011). Mas específicamente demostré cómo los y las (neo) burlesqueras instalan en la escena del espectáculo erótico un juego tenso entre el sometimiento (a través de las convenciones sociales) y la subversión (la abyección: o fallo de la norma) a través de la materialización teatralizada de ambos. En la actuación misma en el neoburlesque mexicano se establece una polémica entre las convenciones, las normas, las leyes y la abyección de los cuerpos que viven fuera de la norma y, como

² Por ejemplo, la artista zacatecana Poisson Taquito Babe, realizó un número en la 4ª. edición del México Burlesque Festival en el que termina mostrando que existe una gran indiferencia sobre las desaparecidas en México.

³ En el 2º. México Burlesque Festival, la burlesquera Genio Malo, presentó un número en el que “nacía” y asumía el rol femenino que “le correspondía”. Al no sentirse contenta, rechaza el rol y asume uno masculino. Tampoco le complace este rol y termina rechazando a ambos.

efecto político, se alcanza la subjetivación política del cuerpo. En ese sentido expuse como el neoburlesque y el MBF, escenario de este tipo de performances, se convierten en un espacio en el que se confronta al poder rompiendo, simbólicamente, los límites de lo legítimo, lo visible, lo permitido, olvidando por un rato, la amenaza del castigo por el incumplimiento de la norma. En ese sentido el neoburlesque crea, en actores y espectadores, una sensación de libertad que permite desestabilizar la norma a nivel simbólico.

En este trabajo analicé la performatividad y sus repercusiones corporales en el proceso de creación y realización del espectáculo erótico del burlesque, en el que, por ser un objeto artístico- comunicativo, se abre un espacio propicio para la creación de nuevos sentidos y genera efectos de subjetivación política entre los sujetos ejecutantes del neoburlesque en México.

La principal herramienta de este tipo de performance es el cuerpo y su erotización, pero hablar de ello, también, es hablar de control social y político a partir del pudor, de la identidad y los roles de género, de lo reconocido como “normal” y que es aceptado, de sensualidades y sexualidades normadas, de color de piel y discriminación; es decir, de performatividad, iteración y abyección.

I. Performance, erotismo y construcción social del sentido.

El performance, como una forma de arte, además de las aportaciones estéticas o técnicas que pueda contener, es un espacio en que se pueden expresar experiencias personales y reflejar realidades sociales y políticas en las que estamos inmersos. Diana Taylor (2011) menciona que este arte surge gracias a la ruptura con “los lazos institucionales y económicos” por parte de los artistas excluidos de esferas institucionales, y una de sus características es que la norma del performance es “romper las normas”, por ello es un lugar donde se puede disputar el sentido y donde se pueden poner en juego las subjetividades legítimas. Desde esa perspectiva es territorio donde se juega el poder y se reclama la capacidad de enunciación política. En el caso específico del performance del neoburlesque, los sujetos que lo ejecutan ponen en entredicho la performatividad legítima pues se

inhibe la amenaza que les sujeta cumplir con la norma (Butler, 2010) y se constituye una subjetividad corporal que les permite mostrarse abyectos, desafiantes, transgresores frente al poder. Para lograr esto, hicieron uso del lenguaje y se apropiaron de él para lograr comunicar a través de imágenes simbólicas o actos performativos teatralizados.

La categoría *performance* tiene muchas directrices desde las que se le puede abordar por lo que se le conceden diferentes significados que, incluso, se pueden contraponer. Diana Taylor, en la introducción del libro “Estudios Avanzados del Performance” (2011), afirma que:

Estas prácticas implican comportamientos predeterminados que cuentan con reglas o normas; el romper las normas es la norma del arte del performance. La participación de los actores sociales se ensaya, es reiterada, y convencional o normativa. Todos sabemos de qué modo comportarnos en estos eventos, sea una obra de teatro o un happening o una protesta política. (p.20)

El neoburlesque es un performance erótico que se acompaña de una canción que permita un *striptease* cadencioso, un estilo de vestuario fácil de quitar, una escenografía pocas veces llamativa y en el que muchos movimientos son deliberados, pero en el que el trabajo gestual y corporal es importante para lograr plasmar, en escena, conductas y reflejar hechos cotidianos, transmitir ideas, sentimientos o protestas. Dice Judith Butler que la incapacidad de acatar la norma produce inestabilidad en el nivel imaginario. Nuestra capacidad abyecta se nutre en la imaginación (2002). Y la imaginación como zona de creación y donde se fomenta la creatividad es el espacio en el que los artistas o performancers exploran las posibilidades de la materialización ya no de la norma, si no de lo que se encuentra fuera de ella.

Estos actos irrumpen en la cotidianidad (nuestra realidad) y la registran de forma particular. Así, por ejemplo, mostrarse desnudo puede ser resultado de confrontar a la censura de la exhibición pública del cuerpo. Estos performances pueden

manifestar en estas actuaciones públicas la polémica o la transgresión premeditada de las normas establecidas. Sin embargo, con base en mi experiencia como burlesquera y espectadora, no siempre “se sabe” cómo comportarse en este tipo de espectáculo, pues el sujeto en escena se expone ante el público eróticamente, y por convenciones sociales, por lo menos en México, lo erótico está circunscrito a dos posibilidades: la intimidad de la alcoba o las puestas en escena de personajes que exponen “propuestas atrevidas o subversivas en el espectáculo”, detonando así declaraciones sobre la moral social (Pulido, 2017, p.50).

Retomando la condición erótica del neoburlesque, Georges Bataille dice que “lo que está en el juego del erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (1957, p.14); es decir, de las formas que regulan y que fundamentan el ser en su discontinuidad, en su individualidad, en su singularidad. Para este autor, a través del erotismo se llega a lo más íntimo del ser, pero para llegar a él es necesario transitar por la muerte. Aclara Judith Butler que esta muerte:

opera como una posibilidad vitalista y de afirmación de la vida. Si "el sujeto" en su presunción de autodomínio resiste y domestica la vida mediante su insistencia en el control instrumental, el sujeto es en sí mismo un signo de muerte. El sujeto descentrado o derrotado inicia la posibilidad de un erotismo elevado y una afirmación de la vida más allá del circuito hermético y cerrado del sujeto (2002, p.150)

En suma, en la construcción de un número de neoburlesque el performancero debe reflexionar y transitar, primero en la permisión de fallar la iteración de la norma y, segundo, en la exploración erótica. A diferencia del burlesque, en el neoburlesque se busca polemizar el sentido de algunos símbolos de la heteronorma,⁴ se transgreden códigos del lenguaje corporal,⁵ se expresa la tensión de algunas

⁴ Por ejemplo, el burlesquero Vanilla Snake pone en escena la posibilidad de que desde lo masculino se pueda llorar en público. El número presentado en el Vo México Burlesque Festival expone la delicadeza y la fragilidad del hombre enamorado que ha sido abandonado. (Ver capítulo 4)

⁵ Otro performance del Vo México Burlesque Festival es el de la burlesquera Juanita Revolución, quien imita a un burro-cebra y desarrolla un discurso en contra de la explotación animal. (Ver capítulo 4)

relaciones de poder,⁶ se pueden confrontar algunas contrariedades sociales y políticas.⁷ A través de la reflexión y el cuestionamiento de la desestabilización del sentido y de la ruptura con la norma que el neoburlesquero hace uso del lenguaje (corporal, sobre todo) para tomar la palabra; es decir, hay una apropiación del lenguaje (subjetividad) que le permite expresarse a través de la transgresión. Pero esta reflexión se materializa en la puesta en escena, ésta será vista y resignificada por los espectadores. Por ello, los neoburlesqueros buscan generar un vínculo con el espectador mediante la empatía. Esa empatía no sólo se logra recurriendo a la comedia,⁸ muchos ejecutantes experimentan con otros géneros, como el drama o la sátira.

El erotismo que caracteriza al burlesque y a su variante neoburlesque, busca la seducción del público. Esta forma de seducción se lleva a cabo a través de la escenificación de un erotismo diferente al construido desde los *mass media* y de la relación que se establece entre el performer y el espectador. Arturo Santillana (2005) expone que la expresión artística se basa en un juego de seducción; es decir, la habilidad para seducir al otro y que así el poder logre circular entre las voluntades y con ello reemplazar la imposición con la sugerencia, la violencia con el consentimiento. Es el arte de atrapar con sutileza, pero siempre dejando la puerta abierta a la posibilidad de que el otro juegue. Y esta posibilidad de juego le permite al público ser parte del espectáculo. En el burlesque y neoburlesque (al igual que en el teatro cabaret) la cuarta pared generalmente es rota por el performancero con la finalidad de que el espectador tenga la oportunidad de participar activamente en el show a través de gritos, chiflidos, desacuerdos e incluso, quitarle la ropa al ejecutante, siempre y cuando éste le pida hacerlo.

⁶ La burlesquera Queen Bitch, también en el marco del VoMBF, muestra un performance en el que se expone cómo del amor romántico deviene la violencia intrafamiliar y concluye en un empoderamiento simbólico por parte de la agredida. (Ver capítulo 4)

⁷ El burlesquero Nino Barbier, en su número escenificado en el VoMBF, presenta a un fotógrafo que por falta de clientes decide convertirse en conejito Playboy, aludiendo al consumo del cuerpo como mercancía. (Ver capítulo 4)

⁸ Por la relación que existe entre el burlesque y la burla, hay muchos performances que se inscriben en el género de la comedia.

El neoburlesque es un tipo de discursividad social que responde a discursos antes expresados en el campo específico de las políticas del cuerpo, en el que se decide “sobre los asuntos de la vida en sociedad, [donde se tiene la facultad] de fundar y alterar la legalidad que rige la convivencia humana” (Echeverría, 1998, p. 77). En ese sentido el neoburlesque forma parte del espacio político por su capacidad para presentar, desde lo artístico, las reflexiones que devienen del cuestionamiento de la iteración de las normas, pero también, por la búsqueda de polemizar sobre los sentidos del cuerpo y del erotismo, de transgredir códigos o simplemente mostrar las tensiones de las dinámicas de poder en este campo específico.

II. Performatividad y subjetivación política

El neoburlesque como género estético comunicativo coloca al erotismo como elemento central en su ejecución, con ello, el proceso de significación se construye a partir de distintos lenguajes utilizados en torno al cuerpo (gestual- corporal) como el uso de accesorios que simbólicamente signifiquen, pero también por la performatividad como materialización de las normas mediante la teatralización.

Con base en la afirmación anterior, por un lado, debo aclarar que los lenguajes (verbal, gestual, corporal) son socialmente reconocidos en tanto son parte de nuestros códigos culturales, nuestra puerta de acceso a la realidad y constituyen nuestro pensamiento (Pierce, 1987). Por otro lado, Valentin Voloshinov en su libro “El marxismo y la filosofía del lenguaje” (2009) propone que el significado se compone por “todos los aspectos repetibles e idénticos a sí mismos en todas las repeticiones del enunciado”, pero este significado también cambia de acuerdo con la “situación concreta de su realización”, por lo que le parece importante tomar en cuenta la “valoración social” puesto que “la generación del sentido en el lenguaje siempre está relacionada con la generación del horizonte valorativo de un grupo social determinado” (p.170). Por lo antes expuesto, es necesario situar al performance del neoburlesque en el contexto en el que se reproduce. En el caso específico de esta investigación, está circunscrito en el México contemporáneo.

Es necesario mencionar que el trayecto teórico respecto a la materialización de las normas en el cuerpo ya tiene un camino trazado. Foucault, por ejemplo, en el libro “Vigilar y Castigar” (1999) señala que es a través del disciplinamiento del cuerpo, devenido de la fractura del feudalismo y del subsecuente capitalismo, que descubrimos nuevas formas de ver, entender y relacionarnos como sociedad. Los cambios ocurridos para el S. XVIII trajeron consigo la creación de tecnologías políticas del cuerpo necesarios para la adopción de *normalidades* que permitieran el funcionamiento efectivo de un cuerpo productivo y de un cuerpo sometido.

Para entender estas transformaciones, Foucault propone que el cuerpo está inmerso en un campo político que lo circunscribe en relaciones de poder específicas y donde, además, se le exige docilidad ante los signos propios del sistema que le rige. El cuerpo se convierte en un objeto del saber y, a su vez, un objeto de control que puede ser sometido a utilidad, obediencia y perfeccionamiento mediante un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Implica un cambio de comportamiento que busca la eficacia, la rapidez de los cuerpos y la construcción de hábitos repetitivos.

Para Butler, teniendo como una de sus bases a Foucault, existen iteraciones que deben pensarse desde la materialización, en el cuerpo, de las normas que regulan a los sujetos. Visualiza la performatividad “como ese poder reiterativo del discurso para producir fenómenos que regula e impone” (2002, p.19) pero también, sugiere Butler, hay que considerar que el sujeto, estrictamente, no se somete a una norma, en realidad, es un proceso mediante el cual el *sujeto* la asume. La performatividad es una producción ritualizada que habilita al sujeto mediante la “fuerza del tabú y de la prohibición”. (p.145) Aquí hay que señalar dos cosas, primero, que no hay cuerpo antes de lo simbólico, antes de la marca; y, segundo, que para que la prohibición sea efectiva se debe desplegar la producción de una amenaza de castigo sobre quienes no cumplan la norma. Sin embargo, dice la autora, la norma jamás es alcanzada, siempre está en riesgo de fracaso, por ello, la idealización de un castigo permite, a través del terror, que los sujetos asuman y salvaguarden la norma hegemónica.

A pesar de ello, existen sujetos excluidos, sujetos abyectos, relacionados con las identificaciones erradas y con el repudio. Butler apunta que:

el fracaso o la denegación a reiterar la ley no cambia en sí mismo la estructura de la demanda que hace la ley. La ley continúa haciendo su demanda, pero la incapacidad de acatarla produce una inestabilidad del yo en el nivel de lo imaginario. La desobediencia a la ley se transforma en la promesa de lo imaginario y, en particular, de la inconmensurabilidad de lo imaginario y lo simbólico. (p. 160- 161)

En el estudio del performance del neoburlesque, en tanto espectáculo escénico y teatral, estos temas resultan relevantes cuando consideramos que “la teatralidad no depende exclusivamente del lenguaje articulado (narrativa) para transmitir una acción o un patrón establecido de comportamientos; los gestos, el entorno físico y los cuerpos mismos de los participantes entran en el marco teatral”. (Taylor, 2001, p. 25)

Por último, no paso por alto algunas precisiones sobre categorías que serán pertinentes en la investigación, como la distinción entre la teatralidad y el espectáculo. En la introducción de Estudios Avanzados del Performance de Diana Taylor, se apunta que la:

teatralidad connota una dimensión consciente, controlada, y, por eso mismo, siempre política. A diferencia de *espectáculo* en que la teatralidad subraya la mecánica del espectáculo y celebra los hilos que se manipulan detrás del escenario (...) El espectáculo “somete a los individuos a una economía de la mirada y el mirar”. (2011, p. 26)

Esta investigación tiene relevancia en tanto me permite reflexionar sobre la capacidad comunicativa y política (transgresora) del neoburlesque en el contexto mexicano. Pero, también, posibilita la reflexión sobre la experiencia de los sujetos y situar el proceso de subjetivación política a través del performance erótico y las repercusiones culturales, sociales e, incluso, corporales que habilita.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos que tienen como objetivo general mostrar el proceso de subjetivación política de los sujetos ejecutantes del neoburlesque y las repercusiones de su performatividad corporal en la construcción y presentación de este espectáculo erótico en México; además de exponer el análisis de la capacidad del performance del neoburlesque para transgredir las convenciones sociales, poner en juego y confrontar al poder, como también, su intervención en la construcción social del sentido en el contexto mexicano.

Para lograr los objetivos de esta investigación en un primer momento realicé un acercamiento histórico y contemporáneo al fenómeno de estudio. En el primer capítulo, Genealogía del espectáculo erótico en México y su emergencia en el contexto del proceso de modernización, se muestra la singularidad del neoburlesque como espectáculo nocturno en el contexto mexicano, teniendo como punto de partida la modernidad, puesto que las concepciones corporales devenidas de la modernidad y de la posterior consolidación del capitalismo, contrajeron formas de relacionarnos con nuestros cuerpos de forma delimitada y conformada por códigos no sólo estéticos y morales, también por normas construidas desde la ciencia. A la par, se muestran los distintos tipos de espectáculos eróticos que evolucionan hacia el neoburlesque o que, por lo menos, tuvieron influencia en él.

Para el segundo capítulo, "Cuerpo, poder y erotismo", recurro a teóricos como Judith Butler, Michael Foucault y George Bataille, entre otros, para pensar cómo se juega el poder en el cuerpo y en el erotismo que desemboca en el performance del neoburlesque. Abriendo la pauta para entender al neoburlesque como performance transgresor y, por lo tanto, que irradia sensualidad. En el capítulo tres, "Especificidad del neoburlesque como performance erótico", expongo cómo las y los neoburlesqueros hacen uso del lenguaje del performance erótico para crear un discurso político en distintos niveles narrativos.

También, realicé trabajo de campo que consistió en la observación participante de talleres, espectáculos y entrevistas semi estructuradas a diferentes sujetos que

realizan performances de neoburlesque.⁹ En el último capítulo muestro algunos ejemplos de performance de neoburlesque mexicano, con sus particularidades, adicionado con las experiencias vividas por parte de quienes crearon los performances. Teniendo estos ejemplos como base, en las conclusiones se señalan los símbolos desplazados, transgredidos, dislocados en el *neoburlesque*, como el género, la idea del amor romántico y el hetero- erotismo.

⁹ En julio de 2021 realicé el primer acercamiento exploratorio en el marco del Vo. México Burlesque Festival. En este evento participé en el Seminario de Introducción al Burlesque, específicamente en los módulos de “Erotismo” impartido por Hortensia Martínez (Ondina) y “Política del cuerpo”, impartido por Ericka Islas (Queen Bitch). Como resultado de mi participación, realicé una Etnografía que me sirve de apoyo para generar las preguntas de las entrevistas que realicé posteriormente.

Capítulo 1

Welcome to burlesque. Genealogía del espectáculo erótico en México.

Uno de los cambios que llegan con la modernidad y la implementación del proceso productivo capitalista, es la división entre el espacio citadino y el rural. Esta reconfiguración espacial evidencia las principales diferencias, carencias y novedades que se contraponen entre la ciudad y el campo. En la urbe se construyen fábricas, se promueve una estructura jurídica civil, la división sexual del trabajo contrae nuevas dimensiones sociales y políticas, etc. Con ello se consolida el establecimiento de la vida urbana.

La modernidad convoca a una constante confrontación con la tradición. La noche transcurre ya no solo como un periodo temporal, ahora, se convierte en un espacio provocativo, emergente y de miedo. La escena nocturna transcurre con luminarias atrayentes, con sonidos eufóricos, salen los amantes, los homosexuales, las prostitutas, los maleantes, los bohemios. Los trasnochadores se dan cita en cafés, salones de baile y cabarets. La ciudad se transforma.

En México esta modernidad nace, propone Echeverría en su texto "Modernidad y anti-modernidad: el caso de México" expuesto en el Coloquio Modernidad y anti-modernidad en México (2008), durante *el estado imperial español de Isabel La Católica* (p.8). Pero es en el último siglo que toma un matiz capitalista norteamericana, en palabras del autor:

Es un México post-nacionalista que se cree capaz de conquistar un lugar ventajoso en la globalización económica capitalista si sólo se atiene a las exigencias de la política económica neoliberal, abre sus medios de producción a los monopolios transnacionales y limpia y endereza el edificio institucional de la república después de los estragos de la corrupción y

los abusos que lo volvieron irreconocible al terminar los 70 años de un régimen político cuasi monopartidista y cuasi despótico (...) Es un México ajeno ya a los usos y costumbres tradicionales y populares, y abierto a la transformación de los mismo en el sentido del “*american way of life*”. Un México seguro de su capacidad de someter por las buenas, es decir, por demostración práctica de superioridad, a los otros Méxicos, con los que cohabita pero que le obstaculizan la realización de sus planes. (p.9)

Estos “Méxicos”, que piensa Echeverría, responden al vínculo que conservan con la modernidad, siendo así que hay un México moderno o que está en pos de la modernidad y que, en todo caso, resulta ser el México progresista. Existen otros tres “Méxicos” que resultan anti modernistas desde distintos enfoques, a saber: el México que al estar íntimamente relacionado con las prácticas mágico religiosas, dirige la *antimodernidad civilizatoria* que se rige en contra de la totalización del régimen como de la uniformización; también está el México que advierte una *antimodernidad anti-realista* que frena o busca frenar el sometimiento humano cuasi sacrificial demandado por “*espíritu del capitalismo*” (*autorrepresión productivista*); y, por último está el México *anticapitalista* que comprende que *los defectos de la vida* surgen gracias al cómo se vive el sistema moderno capitalista, no se derivan de los defectos del sistema. Estos “Méxicos” coexisten y se nutren y se combinan.

Para el caso de esta investigación es importante resaltar cómo es que la modernidad en México fue tomando formas ambiguas y contrastantes, y cómo finalmente repercutió y repercute en la creación de los espectáculos nocturnos y eróticos que surgen en la metrópolis desde finales del siglo XIX. Por un lado, podría pensarse que responden a la tendencia progresista de la modernidad global; sin embargo, estos espectáculos también se vieron influenciados por los contextos de las distintas épocas en las que se desarrollaron.

En ese sentido, en las últimas décadas, o por lo menos en los últimos años, muchos de los espectáculos eróticos en México, incluido el burlesque, se vieron influenciados por la apertura de una de las etapas más progresistas: el neoliberalismo. No obstante, al hacer notar las ambigüedades a las que refiere

Echeverría cuando nombra los distintos “Méxicos” en relación con la modernidad, no es extraño que los sujetos actores y la disciplina misma se tornaran a discursos que buscan cuestionar, burlar y transgredir no sólo las convenciones sociales respecto el género, la sexualidad, el erotismo; también, a la estructura misma que sostiene estas normas: la modernidad capitalista.

El espectáculo erótico en México.

Las referencias que surgen al nombrarse *neoburlesque* remiten a muchos signos del espectáculo nocturno en México: al vedetismo, el desnudo, la burla, el burlesque, el erotismo, entre muchos otros que, ciertamente, construyen diversas formas de entender este tipo de espectáculos. Estos signos surgen de un largo camino en el que el *burlesque* se ha construido, modificado y resignificado. Inicialmente la palabra burlesque remite a la época del Siglo de Oro en el que, en la literatura, la burla, la sátira y la parodia eran elementos centrales para las comedias burlescas que se representaban durante la época de carnavales (Mata, 2017). Después, éstas fueron puestas en escena y comenzaron un proceso en el que la crítica social se acompaña de música o danza. A su llegada a México, la comedia burlesca se adapta rápidamente a las manifestaciones teatrales que existen y que se vieron fortalecidas, dando como resultado géneros como el teatro de carpa, de variedades o revista. En el siglo XX, después de la llegada de los espectáculos de las bataclanas, rumberas y exóticas, el burlesque se ve influenciado y para la década de los 70 y 80, refiere a escenificaciones en las que las mujeres se desnudan frente a un público mayoritariamente masculino y en las que el erotismo es una parte esencial.

Paralelamente, en el periodo de los 90, en Estados Unidos surge un movimiento que se conoce como *neoburlesque*, con el que se busca “tomar control” del propio cuerpo y mostrarlo a partir del empoderamiento. La finalidad es la de descubrir, a través del juego del *striptease*, la diversidad corporal sin tomar en cuenta las necesidades del consumo masculino. En el caso específico del burlesque hay que

ser muy precavido, pues lo cierto es que su significado se ha diversificado tanto que puede referir a la comedia como al *striptease*.

A su llegada a México, el *neoburlesque* se encuentra en un campo fértil, pues las tradiciones teatrales, ahora vinculadas con el género del cabaret, han permitido crear un espacio en el que se ponen en escena no sólo las diversidades corporales, sexuales, sensuales o eróticas (que en el camino del *neoburlesque* han tenido cabida), también se construyen a partir de la crítica política, la sátira, la burla y la comicidad que se plantea en este género teatral (que, a su vez, hereda del teatro de revista, de principios del siglo XX). Creando así el *neoburlesque*, a partir de códigos culturales, espectáculos y performances en los que, además del *striptease*, se relatan historias de la cotidianidad mexicana, que en muchas ocasiones alcanzan cierta generalidad en la medida que son temas que, también, trastocan la realidad latinoamericana, por ejemplo.

De la comedia burlesca al teatro cabaret mexicano.

La genealogía que presento a continuación busca señalar tres puntos que sirven para comprender el desarrollo del espectáculo nocturno en México, específicamente en la capital, con especial hincapié en aquellos en los que las mujeres hacen gala de su erotismo. Situación que permite, a su vez, pensar en cómo llega, se adapta y se adopta el *neoburlesque* en nuestro país.

Por un lado, tenemos una tradición que viene del teatro de revista y que cimenta las bases del teatro cabaret.¹⁰ Esto es importante ya que, en México, muchos de los profesores más renombrados de burlesque inician en este género teatral y los que no, también han recurrido a los talleres con artistas cabareteros¹¹. Es por ello por lo que el *neoburlesque* que se hace en nuestro país se ve relacionado e influenciado por el cabaret. Pretendo desdoblar al *neoburlesque* como un espacio (pensado)

¹⁰ Haré una distinción entre el cabaret como espacio de esparcimiento social, y el teatro cabaret, como un tipo de espectáculo que abrevia, también, del teatro de revista, punto que abordaré más adelante.

¹¹ Ejemplo de esto son los profesores Cecilia Sotres, Pedro Kominik, Ericka Islas, Hortensia Martínez, todas y todos cabareteros que han tenido como alumnas a Pink Sin (compañía Malinches Cabaret), Hazzel (Encuentro de Cabaret y Burlesque de la CDMX), Cherry Boomburlesque, Lucy Von Mambo (Escuela de Burlesque).

subversivo y como un espacio liminal. En segundo lugar, el *burlesque* tiene presencia en nuestro país desde el siglo XIX, pero los cambios y las adaptaciones crean una expresión artística que hoy contiene signos y códigos que le dotan de características que le diferencia al *burlesque-neoburlesque* de otras latitudes. También, realizar un recuento de las etapas del *burlesque* me permite nutrir el análisis con una mirada sincrónica y diacrónica; es decir, es necesario situar al *neoburlesque* como un performance que se reinterpreta y se resignifica a través de su historia y en el presente. El tercer señalamiento es el vínculo entre las mujeres y escena erótica, tema que abordo más adelante, pero que puntualizo en este apartado ya que los espacios como el cabaret y el teatro la sitúan, más que a los hombres, como sujetos poseedores del erotismo, la seducción, la sexualidad y el deseo.

En principio, el burlesque o comedia burlesca, nace como subgénero literario en el siglo XVI y tenía como rasgo esencial la proclama del carnaval y la parodia. El auge de esta manifestación artística se extiende hasta el siglo XVIII y en España tiene una proliferación en el siglo XVII (Siglo de Oro español), dejando como legado textos de Pedro Calderón de la Barca, Manuel de Pina, entre otros. Por su cercanía con el arte teatral, estas comedias comienzan a tener cabida en los escenarios, generando propuestas artísticas que continuaron con “lo picaresco”, la comedia, la parodia, la burla, la ridiculización, la sátira. Nacen así espectáculos de teatro con comedia burlesca y que se comienzan a acompañar de danza y música, y que vieron luz por toda Europa.¹²

¹² Una de las grandes transformaciones que trajo la modernidad en relación con la risa, propone Mijail Bajtin, es que se fractura la sacralidad y oficialidad de los cultos cómicos que acompañan a los cultos serios. Esto genera una reconstrucción social del sentido alrededor de la comicidad, la sátira y el carnaval, y que repercute en la vida misma, en la socialización, en el humor, en la percepción corporal; pero, al mismo tiempo, hay elementos que se adaptan a las nuevas circunstancias.

El carnaval es el núcleo de la cultura premoderna, pero “no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte, Está situado en las fronteras entre el arte y la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego.” (Bajtin, 2003, p.12) Es una parodia que llama a la renovación del mundo, pero con la modernidad deja de ser parte del todo. La parodia moderna degrada, pero no regenera (Ibidem, p.26).

El carnaval premoderno, desde la propuesta de Bajtín, permite un nuevo comienzo, la comedia moderna no, por ello “las imágenes de lo «inferior» corporal quedan reducidas a las imágenes naturalistas del erotismo

En España y Francia nacen expresiones teatrales que como la opereta, la zarzuela y los *Music halls*; todos ellos compartían la musicalidad, la alegría, la comedia y parodia como elementos característicos. La zarzuela, se considera un género chico íntimamente relacionado con lo “sicalíptico y pornográfico” y que contiene elementos costumbristas (Dueñas, 1994, p. 12). Después, la comedia burlesca llega de Europa a América en distintos momentos y de diferentes formas a partir del siglo XIX, es por ello por lo que las expresiones artísticas fueron vastas. Ejemplo de ello son los “caricatos cubanos” o “bufos habaneros” (Dueñas, 1994, p. 9) que surgen desde 1868 en la isla de Cuba; éstos después representaron una influencia en México gracias a sus tendencias nacionalistas.

A finales del siglo XIX y principios del XX hay una gran influencia por parte de Francia a México, siendo “aquella despreocupación en cuanto al pudor” que se refleja “en las modas de vestir, la forma de hablar, los estilos pictóricos en boga, etc.” (Dueñas, 1994, p. 5), la principal contribución que posibilita abrir una veta importante en la aparición de espectáculos como el Can-can, en el que las mujeres mostraban sus piernas y el erotismo comienza a tener cabida en escenarios teatrales. Además, surgen los espectáculos de variedades o *varietés* (que abrevan del *Music Hall*) “cuyo espectáculo incluía cancioncillas o números con orquesta, seguidos de actos acrobáticos, bailables en grupo o de *vedettes* (...) para rematar con el acto cómico o *vaudeville*” (Dueñas, 1994, p. cuatro). Precisando; si bien, el teatro de parodia y sátira deviene de la literatura burlesca, las formas en cómo evoluciona la expresión escénica produce un sinfín de propuestas, siendo los cuadros costumbristas, la comicidad (parodias, burlas), el aprovechamiento de otros espectáculos escénicos como la danza y la música los elementos más aprovechados.

banal” (Ibid., p.27), del que posteriormente se configura una concepción corporal grotesca, definida por la deformidad, la monstruosidad y por las necesidades corporales que lo convierten en imperfecto. En el último siglo aún se conservan concepciones corporales pensadas como grotescas, por ejemplo: la vejez, el coito, lo escatológico. Así, la forma en cómo percibimos nuestros cuerpos puede convocar a la incomodidad gracias a lo incompleto, lo imperfecto, lo deforme; o, por el contrario, al cuestionamiento sobre la belleza y la perfección.

En México, por su cercanía histórica con España y Francia comienzan a crearse espectáculos influenciados por las manifestaciones teatrales europeas y cubanas; surge una de las expresiones culturales más importante del teatro mexicano del siglo XX, a decir, el teatro de revista:

la Revista ¹³ aportó tres elementos importantes: la calidad de sus *Actores*, porque de sus escenarios surgieron figuras muy importantes para el cine y la radio de años posteriores; la *Música*, que hasta la fecha sigue gozando del favor popular por su gran belleza; finalmente, las *Divas*, aquellas leyendas de carne y hueso que dieron vida a nuestra ciudad dentro y fuera de los escenarios. (Dueñas, 1994, p. 12)

Este teatro se caracteriza por su capacidad crítica, por la exacerbación de códigos culturales propios de la mexicanidad y, también, porque la percepción moral de la época le tacha de “género ínfimo” gracias a su “erotismo, sensualidad y supuesta pornografía” (Dueñas, 1994, p.17). Es un teatro de variedad popular, es decir, del pueblo. Podía llevarse a cabo en teatros de renombre como en carpas de barrio, esto le ofrece la oportunidad de tener públicos de toda clase social y los temas que se ponían en escena, a través de *sketches* cómicos, eran críticas políticas o parodias sociales. Algunas veces, los teatros de carpa parodian la puesta en escena que se propone en los teatros “serios” o en las óperas, esto lo vincula con la capacidad de adaptación, por parte de los cómicos de carpa, al gusto del grueso de la población mexicana. También, y esto es importante, evidencia cómo se van filtrando las influencias extranjeras hasta ser adoptadas por los artistas mexicanos:

Como corolario, el falso pudor de esta época, las represiones, la Revolución y la terrible inestabilidad política tuvieron como consecuencia una deshinibición [sic] declarada en todas las esferas. Desde 1913, las modas se simplificaron, las faldas subieron, el cabello también se volvió

¹³ De acuerdo con el cronista Pablo Dueñas, la primera vez que se utiliza el término revista, es en Estados Unidos y se ocupa para referir a un tipo de espectáculo teatral en el que se “reunía números acrobáticos, cuadros bailables montados a todo lujo, escenas cómicas y bellezas femeninas” (1994, p. 7)

más corto y las mujeres acrecentaron su participación en mayores aspectos de la vida social, política y artística de la capital. Empezaron entonces a surgir los salones de baile y cabarets, que inspirados en algunos teatros pequeños, también montaron sus variedades musicales. Todos estos fenómenos sociales contagiaron el ambiente teatral: el “color” en los libretos subió de intensidad y los temas tabúes de la sexualidad se dejaron entrever en muchas revistas. (Dueñas, p.24)

El teatro de Revista, trajo consigo “revoluciones escénicas en cuanto a la forma de descubrir el cuerpo femenino” (Pulido, 2016, p.112). Las tiples eran las reinas de este tipo de espectáculo, cantaban y amenizaban con canciones sugerentes como “Mi querido Capitán” o “La Vaselina”. La historiadora Gabriela Pulido, en su libro “El mapa rojo del pecado”, menciona que la tiple

María Conesa, por su parte, interpretó personajes con un alto grado de coquetería en sus canciones y movimientos. Los elencos de los teatros y cabarets de la época [entre 1920-1940] incluyeron a su vez grandes grupos de tiples y bailarinas con atuendos que dejaban ver parte de su cuerpo de forma sugerente. (p. 112)

Desde la segunda mitad del siglo XIX la presencia de mujeres en este tipo de espectáculos, desde la zarzuela y el *Music hall* hasta el teatro de revista, ha variado. Sin embargo, uno de los papeles principales es como *figuranta*¹⁴, *vedette*, *corista*, *tiple* o *burlesquera*. Hay que aclarar la importancia de Estados Unidos en las manifestaciones teatrales mexicanas. Los primeros datos que se conocen del tránsito de la escenificación de la comedia burlesca hacia el performance que me interesa, el *neoburlesque*, datan a finales del siglo XIX en Estados Unidos, siendo Miss Lydia Thompson y Pauline Markham pioneras.

¹⁴ Mujeres que se mostraban desnudas: tuvieron éxito a finales del siglo XIX pero ante las acusaciones morales de la época por parte de periodistas y mujeres, solamente duraron una temporada en México.

Conforme con Robert Allen (1991) la londinense Thompson llega a Nueva York en 1868 después de haber trabajado con F.C. Burnand, quien escribe y produce obras cómicas y de farsa en las que la pantomima y la *extravaganza*¹⁵ hacen gala. Con su llegada a Estados Unidos devienen cambios en los espectáculos de la comedia burlesca. Por ejemplo, menciona Allen que probablemente, al no haber registros de esto, F.C. Burnand tenía apenas una escaleta estructurada, usaba canciones populares, bailes y juegos de palabras. Gracias a ello, Thompson consiguió criticar a la sociedad neoyorquina, introdujo el cancan en sus espectáculos y danzas aún más exóticas como las irlandesas, generando una corriente ecléctica y exótica, que la prensa calificó de “ilimitada” (Allen, 1991, p. 12). Sin embargo, esto cambió abruptamente y Thompson pasó a ser considerada “un mal que envenenó” el teatro neoyorquino y el burlesque comenzó a ser visto como un negocio de piernas y de drama del desnudo, y como “una epidemia cultural de indecencia, descaro y sugerente exhibición sexual” (Allen, 1991, p.16).

Es importante subrayar que, si bien la comedia burlesca surge de la literatura, al verse adaptada a un escenario teatral comienza a contener influencias de otras artes que le permiten seguir transformándose, no sólo desde y para la escena. En el imaginario social se le concede un espacio liminal, en el que se suspenden momentáneamente normativas morales relacionadas con el pudor, el erotismo, la sexualidad, entre otros, y que, por lo tanto, puede ser perjudicial en la medida en que se convierte en espacio ambivalente en el que las contranarrativas pueden (o no) desplazar los “límites totalizantes” (Bhabha, 2002). En ese sentido, estos espectáculos de burlesque, aunque se han transformado, pueden seguirse pensando como espacios de liminaridad.¹⁶

¹⁵ *Extravaganza* proviene del italiano y se refiere a la extravagancia. Sin embargo, en cuanto a espectáculos, remite a aquellas piezas musicales en los que confluía circo, danza, pantomima, parodia, entre otros.

¹⁶ Si bien, Homi Bhabha habla de la liminaridad para pensar en la Nación, el término que este autor propone me permite trazar ideas que se relacionan con otros aspectos que no sólo se atribuyen al tópico nacional; por ejemplo, abre la veta para cuestionar los espacios marginales, estos espacios en los que las contradicciones se evidencian, donde se permite la manifestación de los discursos minoritarios, desde los que se pueden cuestionar los esencialismos y que, por lo tanto, permite ver

Si bien, los cambios vertiginosos que devienen de la Revolución Mexicana provocan una transformación de la mentalidad de la época, lo cierto es que los espectáculos de *burlesque* (incipiente en nuestro país) y el mismo teatro de Revista se consideran atrevidos, en tanto que trastocan y señalan la ideología¹⁷ urbana de la época:

Estamos hablando de diversiones cosmopolitas y de identidades metropolitanas. En los escenarios teatrales o cabaretiles, durante las décadas de 1920 a 1950, hubo espectáculos que representaron verdaderas revoluciones escénicas en cuanto a la forma de descubrir al cuerpo femenino (...) El teatro de Revista en México expresó los discursos de la mexicanidad de maneras muy creativas. (Pulido, 2016, p.112)

Gracias a que el teatro de Revista tiene apertura hacia otras artes escénicas, logra congrega diferentes actos que le vuelven un espectáculo muy variado (*variété*) y diverso, pero conserva su estímulo principal: la comicidad y la parodia. Se convierte en un espacio en que se encuentran músicos, cantantes, bailarinas, payasos, cómicos, y les abre las puertas a nuevas expresiones, es por ello por lo que no resulta sorprendente que se les adopte y adapte. Así, para la década de los veinte y treinta, a México llega, por un lado, el *bataclán*, desde Francia, que se renombra como rataplán (en una adaptación cómica) y que busca emular el estilo francés con espectáculos con “juego de luces, música alegre y mujeres sin mallas” (Dueñas, 1994, p.162) y en el que se exhibe el cancan, mismo que llega a México desde el siglo anterior, pero que conserva una escuela importante; por otro, el *burlesque*, muy concurrido en Estados Unidos, “donde la bailarina al compás de la música suave y sugerente, se iba despojando de su escasa ropa hasta terminar desnuda”

la arbitrariedad del signo, lo que posibilita, a la vez, disputar y desplazar los campos del saber. (Bhabha, 2002)

¹⁷ A partir de mi lectura al texto “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje. En El marxismo y la filosofía del lenguaje”, de Voloshinov, pienso la ideología más allá de ser constituyente de conciencias. Es una cadena de signos que está inmersa en un contexto social, económico y político. Para comprender esta cadena hay que reconocer sus valores semióticos, por un lado, y su importancia comunicativa, por el otro. (Voloshinov, 2009)

(Dueñas, 1994, p.20). De acuerdo con Gabriela Pulido, este tipo de espectáculos logran conservar en la ideología urbana referencias muy particulares:

Las “rataplaneras” fueron tema de la opinión pública capitalina e iniciaron una sucesión de imágenes de mujeres que desde aquellos años y hasta 1970, acompañaron las visiones de la vida nocturna: bataclanas, rumberas, exóticas, cabareteras y ficheras.

Se consagró este arquetipo femenino y las revistas inundaron los teatros y carpas con la fusión y herramientas escénicas- vestuarios, escenografía y objetos- (...) de un folklore modernizado y narraciones de doble sentido (...)” (p.101- 102)

Poco a poco el teatro de revista fue en declive, y el cabaret toma un papel importante en la diversión nocturna de la capital mexicana. Los cabarets¹⁸ tienen entre sus estrellas a mujeres que llegaron a romper, aún más con los estereotipos y las normas reguladoras sociales, mujeres que vistas desde ciertos códigos morales quedan excluidas pero que, al mismo tiempo puede conservar uno de los “valores esenciales”, pues “una mujer desnuda con fines artísticos, deportivos o profesionales es honesta y está dotada de la más encomiable de las virtudes femeninas: PUDOR” (Ocampo, 1945, p.2-3, citado en Pulido, 2016, p.85). Estas posturas, que parecen contradictorias, en realidad muestran la inestabilidad para poder fijar la norma o el código social para definir a estas mujeres¹⁹ que están circunscritas en una temporalidad que permite cuestionarse sobre las reglas de la sociedad, en este caso “el desnudo a medias o total en los escenarios expuso una galería de opiniones en las que el centro del debate fue también, como muchos eventos culturales, la modernidad” (Pulido, 2016, p.95). Hay que tener presente que

¹⁸ El cronista mexicano Armando Jiménez, expone que: Puesto que el concepto de cabaret no es muy claro, diremos que en estas crónicas [Cabarets de antes y de ahora en la ciudad de México] quedan incluidos clubes y centro nocturnos, discotecas y en general lugares de paga donde se baila, hay música, espectáculos y se consumen licores. (Jiménez, 1992, p.9- 10)

¹⁹ Para Judith Butler una inestabilidad en el discurso político de la norma en tanto se abre la posibilidad de desidentificarse con ella, permite la “competencia democrática” (2002, p.21).

“la modernización del país necesita también a las mujeres, a su presencia simbólica en la política y efectiva en el trabajo”. (Monsiváis, 2004, p.112)

Es la misma época en que surgen las burlesqueras más icónicas de Estados Unidos, una de ellas es Gypse Rose Lee, a quien Monsiváis, cronista mexicano del siglo XX, considera “la reina del striptease, [que] crea una leyenda y una escuela” (Monsiváis, 2004, p 260) y deja claro que el burlesque “gira en torno al *striptease* y el *striptease* convierte el mero desnudamiento en (moderado) lujo estético” (*ibidem*). Hay que señalar cómo al signo se le van sumando connotaciones que lo van diversificando y delimitando en la medida en que se le atribuyen características construidas socialmente. Por ejemplo, el desnudamiento en diferentes épocas se piensa y regula de diferentes formas. Si a principios del siglo XX hay una apertura artística para el despojo de las prendas, para los cuarenta hay una condena más encendida sobre este tipo de espectáculos.

Después de las *vedettes* que imitaba el can-can parisino, “suben” a escena las exóticas y las rumberas. Ellas llegan con una nueva propuesta de movimientos corporales, muchos de ellos provienen de bailes afrocaribeños u orientales. Las exóticas son “señaladas como transgresoras morales, anónimas culpables de desavenencias conyugales y rupturas familiares, *provocadoras* de perversiones infantiles y juveniles, a quienes debían someterse a través de la censura” (Pulido, 2017, p.41); mientras que las rumberas, previas y contemporáneas a las exóticas son un “fenómeno que puede apreciarse tanto propuestas escénicas subversivas como reacciones escrupulosas de las buenas conciencias” (Pulido, 2017, p.41).

Ambos personajes son idolatrados por su público, mientras que los detentores de las “buenas costumbres” les reprochan su atrevimiento al mostrar –por los vestuarios que usan- y mover sus caderas al compás de la música de la época. Los espectáculos se realizan, sobre todo, en los cabarets, en los que la gente hacía fila para verlas. Surge así una nueva generación de mujeres bailarinas que muestran sus cuerpos semidesnudos a través de movimientos más arrebatados, mismos que ponen en el foco, de nueva cuenta, la disputa sobre lo erótico en una nación moderna; incluso, cuestionan el rol de la mujer. “El cabaret *a la mexicana* asumió

los planteamientos que como espacio subversivo había desempeñado en la Europa entreguerras y los adaptó a la atmósfera correspondiente al México posrevolucionario” (Pulido, 2017, p.112). Es este panorama se comienzan a gestar dos estereotipos basados en la moralidad pero que están íntimamente ligados con la sexualidad y erotismos femeninos: la “mala mujer”, poseedora de su cuerpo y sexo, llena de tragedias; y la “buena mujer”, la que se queda en casa, la sumisa, la que no expresa abiertamente su sexualidad. En ese sentido, el cine, las novelas y la radio son los principales promotores de estos estereotipos.

Asegura Pulido Llano que es hasta los años setenta que los “intelectuales de izquierda” (2017, p.50) reivindican como artistas a las rumberas y exóticas. Al mismo tiempo que renacen la categoría de la *vedette*, mujer de la escena nocturna, ecléctica por su capacidad en el baile, el canto, la música o la actuación. Todas ellas son símbolos sexuales, que fascinan con sus movimientos, reclamadas artistas en toda la extensión de la palabra, estrellas que “brillan cuando el sol se mete” (Cuevas, María José, 2016, “Bellas de noche”, Documental, Cine Pantera/ Detalles Films). Esta generación se ve eclipsada por las connotaciones negativas atribuidas al cabaret.

Es en esta época que, asegura Monsiváis, “se disipa la inocencia urbana, se evaporan las tradiciones de barrio”, en la que “se encarecen los cabarets de tercera” (2004, p. 57) y cuando el burlesque alcanza su apogeo gracias al *striptease*. “El desnudo en broma” en el que se muestra la capacidad de despojarse de las prendas “en aras de un contrato social implícito: te quitas las prendas, yo te deseo; te despojas del brassiere, yo me excito; te muestras entera por un segundo, yo me anego en la contemplación del triángulo satánico”. (Monsiváis, 2004, p.61) Es interesante leer y conocer, al mismo tiempo, las memorias de las vedettes de la época que, más allá de buscar la excitación sexual de su público, quieren demostrar sus capacidades artísticas.²⁰ Sin embargo, aquí lo interesante es la lectura de estas

²⁰ El documental “Bellas de noche”, de Marías José Cuevas (2016), muestra la vida de las grandes *vedettes* de las décadas de los setenta y ochenta después de cuarenta años de su gran triunfo: Lyn May, Olga Brinsky, Wanda Seux, Rosy Méndez, Princesa Yamal. Se inaugura el filme con entrevistas al público, varios comentan que las *vedettes* son artistas en el amplio sentido de la palabra, bailan,

mujeres como “lubricantes”, como mujeres que solamente pueden explotar su cuerpo con fines de estimulación sexual. Uno de los cimientos más importantes para la configuración del *neoburlesque* es el *striptease*, y creo que en la actualidad la demostración del cuerpo no responde exclusivamente a “la invisibilización social del desnudo y el ascenso del hambre sexual al centro del espectáculo” (Monsiváis, 2004, p.258); considero que es una forma estética de expresión artística en la búsqueda de la libertad corporal y sexual. En todo caso, los setenta y ochenta del siglo pasado, pueden ser épocas más “morbosas” en los que se buscan sitios de erotización “marginal”, es decir, fuera de los espacios “autorizados” para tal efecto, como resultado de la apertura mediática y social sobre temas relacionados con la sexualidad. O, como sugiere Monsiváis es que estos espectáculos sirven para “el desahogo” y donde “la ansiedad se combina con la teatralidad” (*Ibid.*, p.268); esta teatralidad excluye al espectador. Pero son mujeres las que se desnudan, abiertas a una aparente liberación sexual a la que el hombre “no tiene acceso” más que como espectador: “aquí los desnudos masculinos están todavía condenados al fracaso” (*Ibid.*, p.267) Llega otro momento en que el *striptease* ya no es lo fundamental, ahora lo es la excitación del otro, el deseo, la entrega paródica de la *vedette*, la sanación sexual del espectador:

También la sociedad de masas es eso: la normalización del desnudo y la visión humorística de las contrariedades del apetito sexual. En honor a lo anterior, **la desaparición de la censura eliminó el esfuerzo artístico en el burlesque**, cualquiera que hubiese. Los cuerpos desnudos y casi disponibles son toda la escenografía y toda la coreografía (...) Si la vivencia sexual queda a medio camino entre la contemplación febril y el orgasmo (si la **mujer-objeto** está demasiado al alcance) la cachondería fracasa. Al diluirse el relajo, la “obscenidad” es lo que es: humor y

cantan, actúan. Después, ellas mismas mencionan que sus pretensiones no radicaban en convertirse en símbolos sexuales más que ser artistas completas.

didáctica del machismo. En el burlesque, el sarcasmo reordena la plenitud onarista. (P.268)²¹

Monsiváis describe un burlesque centrado en los cuerpos, en la *cachondería* e incluso en la cosificación de las mujeres. Este burlesque que sigue vigente no es al que me refiero en esta investigación, pero sí apunto al *neoburlesque* que nace criticando esta postura.

Con la llegada del *Table dance* a nuestro país, el cierre de muchos cabaretes y la nueva construcción significativa sobre los espectáculos de desnudamiento, en los noventas se reactiva el *burlesque* gracias al teatro Cabaret, este género crítico que retorna a la contestación política, la comicidad y la parodia, a la musicalidad y la congregación de diferentes disciplinas en una manifestación teatral. Este repunte facilita la adaptación del neoburlesque que surge en Estados Unidos.

Por su parte Hortensia Martínez, directora del 2º al 6º México Burlesque Festival, asegura que:

En las décadas posteriores, hablamos de los años 70s y 80s, el cine de ficheras terminó por reducir la liberación sexual femenina a mero objeto del deseo masculino. Eran mujeres cuya presencia escénica estaba fuertemente ligada a la prostitución, los vicios, el crimen o la promiscuidad. Una mujer que se quitaba la ropa en escena era igual de indeseable o peligroso que todo lo anterior. (...) Con el paso de los años el lugar en el ombligo del mundo comenzó a importar fórmulas de entretenimiento erótico como el *pole dance* y el *table dance*, modernizándose el término por “teibolera”, pues los cabarets tradicionales casi habían desaparecido y los pocos que había ya no ofrecían espectáculos meramente eróticos, sino más bien se habían decantado hacia la sátira política de la carpa y las poco exploradas formas del teatro social. En este contexto surge en México, iniciados los años 2000, una nueva oleada de cabareteras y cabareteros que buscan

²¹ Negritas propias.

rescatar la tradición burlesquera americana, explorando nuevas formas de ejecutar el arte del *striptease* y lo más importante: hacer política del cuerpo. (Martínez, Hortensia, El reto del burlesque)

Así, México adopta y adapta esta nueva expresión artística erótica que se sigue situando en los márgenes, en lo liminal en tanto que es una de las múltiples respuestas que las mujeres, porque el burlesque es femenino, discusión que retomo en el siguiente apartado, hacen frente a su objetivación sexual.

Espectáculos eróticos.

Es necesario puntualizar que los espectáculos antes detallados han sido cargados de connotaciones eróticas y éstas nos permiten entrever los códigos sociales que permiten que sean vistos como tales. Estos espectáculos están íntimamente ligados a dos aspectos constantemente recurrentes a lo largo de la genealogía del *neoburlesque*: uno de ellos es la participación femenina, como si el erotismo en el espectáculo solamente pueda ser accionado por mujeres o por hombres que se travisten como mujeres. Incluso en la actualidad, hay una gran corriente del burlesque que lo confiere como espacio femenino, aunque los asumidos como hombres también participan.²² Otro aspecto es el de mostrar el cuerpo femenino: las piernas, las caderas o el busto, dependiendo de la época, y, por consecuencia, las formas en cómo se revelan, generalmente con movimientos impetuosos. Habitualmente la calificación de espectáculo erótico proviene de las sentencias hechas por detentores de la “decencia”, de la moral vigente, de “las buenas costumbres”, o por periodistas que hablan sobre lo apreciado en la puesta en escena, sobre las lecturas que le hacen a la puesta en escena. Esto, en algunos

²² Tigger!, uno de los neoburlesqueros más reconocidos a nivel mundial, el primer coronado como “Rey del Boylesque” y con una trayectoria de más de 30 años, comenta respecto al burlesque “Número uno, para todos los que creen que están haciendo boylesque: ¡no! sepan que Boylesque es una distinción algo estúpida e irrelevante. Todo es burlesque. Número dos: éste es un mundo de mujeres, una forma de arte de mujeres y cualquiera que se pare como hombre y se presente como hombre mejor chequeé sus malditos privilegios. Debe saber que ha entrado a un mundo de mujeres y a una forma de arte de mujeres y debe trabajar por ganarse su respeto, camaradería y aplauso. Creo que también vale la pena recordar que el género no es sólo un espectro, es una performance”. Para “El Real Boylesque” celebrado el 25 y 26 de julio de 2020 y organizado en Santiago, Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=4lfdOY8G5No>

momentos históricos promueve la idea de la existencia de dos grandes estereotipos femeninos: las mujeres honradas y las de “vida galante” o “libertinas”. Es por ello por lo que “fueron causa de censura y crítica”, cimiento para “fijar un límite entre lo decente y lo indecente” (Dueñas, 1994, p.17).

Desde el canacán hasta la actualidad, las acepciones más recurrentes sobre “lo indecente” versan sobre la conceptualización misma del cuerpo de la mujer: sobre su desnudo o desnudamiento y sobre los movimientos que ejecuta. El erotismo, aún sin una definición clara, es expresado a través de la demostración de una parte del cuerpo. Con el canacán, por ejemplo, “una puerta se abrió al erotismo escénico, [...] donde el mayor atrevimiento de las bailarinas consistió en mostrar las piernas cubiertas con vistosas mallas.” (*Ibidem*, p.18) Esas mismas mallas que en años posteriores son despojadas por algunas *vedettes* que muestran sus piernas desnudas.

Si bien, el *burlesque*²³ (*striptease*) ya existe desde finales del siglo XIX en Estados Unidos, en México se instala -no solo efímeramente, en la genealogía señalo que existen algunos espectáculos traídos del extranjero y que presentan desnudos y *striptease* pero que a las pocas presentaciones se retiran- hasta avanzado el siglo XX. En la década de los treinta “el desnudo en la escena, asociado al salvajismo y lo exótico, impuso una categoría femenina -la exótica- bajo la cual se encasilló a las expresiones de esta índole, en un recipiente donde cabría todo aquello desprovisto de valores morales.” (Pulido, 2016, p. 97)

No hay que olvidar que el teatro de Revista estuvo relacionado con lo sicalíptico; es decir, con lo impúdico, lo indecente, lo inmoral y lo pornográfico. En párrafos anteriores comento que para Pablo Dueñas existen tres grandes aportes del teatro de Revista, uno de ellos son las *Divas*, mujeres que formaron parte de estos espectáculos de distintas maneras, una de esas formas es el vedetismo y otra, como tiples. Comenta Pulido Llano que de “las puestas en escena teatros de Revista (...)

²³ “Donde la bailarina al compás de la música suave y sugerente, se iba despojando de su escasa ropa hasta quedar desnuda”. (Dueñas, 1994, p. 20)

derivaron en entretenimiento exclusivo para hombres” (2016, p. 95) y es que, como vimos en la genealogía, estos espectáculos se fueron transformando en tanto los códigos sociales les fueron permitiendo porque, a pesar de ser condenados por las “buenas costumbres”, lo cierto es que los desplazamientos de lo censurable a través de las décadas fueron “tolerando” a las rumberas, las exóticas, el *burlesque*, el *table dance*, etc. Hay que recordar que en el siglo XIX llegan las *figurantas*, pero no duraron mucho tiempo en el país, fue hasta los cuarenta y cincuenta que estos espectáculos, aunque fueran “condenados”, tuvieron un público recurrente que les permite seguirlos presentando en diferentes tipos de espacios, desde el cabaret de “tercera categoría” hasta los teatros de gran renombre como el *Ciro’s* (ubicado en Reforma).

¿Dónde radica el erotismo, en el cuerpo o en la escena misma? Más adelante se aborda el tema del erotismo; sin embargo, me parece pertinente apuntar la pregunta en tanto que me permite distanciar y pensar sobre algunas notas periodísticas rescatadas por Pulido Llano en “El mapa rojo del pecado”. En este libro, la autora rescata un artículo de VEA²⁴ en la que se habla sobre Tongolele, exótica reconocida y que, desde la década de los cuarenta, tuvo un gran éxito y que hoy en día conserva renombre. Al respecto, Pulido Llano menciona que:

Este testimonio periodístico expuso de manera explícita lo que en muchos otros permaneció implícito: el contacto con la sensualidad y la estimulación del erotismo, a partir de las propuestas escénicas. Sin duda, en la época estudiada [30’s, 40’s y 50’s], prevaleció el discurso que anulaba las sensaciones y el deseo sexual. (...) Más adelante, la misma escritora sugería que debía existir un espectáculo de desnudismo para mujeres, como lo había para hombres (...) La idea era que la mujer moderna también pudiera sentir la cachondería, al igual que el hombre, en un espectáculo dirigido sólo para el sexo femenino. (p.302)

²⁴ Revista mexicana que se especializa en la farándula.

Esta lectura me permite pensar, ¿cómo vivimos el erotismo? Parece que a través de cuerpos exhibidos y en sus movimientos arrebatados y salvajes de las caderas y pelvis, siendo la palabra clave: estimulación. Pero ¿estimulación para quién? ¿Realmente la mujer moderna necesita un espectáculo para sentir “cachondería”? De inicio, considero que no es que el erotismo nazca de la escena, es que es a partir del erotismo propio que la escena tiene sentido y puede estimularnos o no. En el *neoburlesque*, por ejemplo, la ejecutante misma trabaja en su erotismo para poder estimular a otro, pero eso no implica que la acción se defina exclusivamente por la búsqueda de estimulación del espectador. Más adelante retomo esto. Es importante notar que el erotismo al que refiere Pulido está planteado desde la heteronorma.

Para la década de los setenta y ochenta en México, como en otras partes de América Latina, se da a conocer una nueva oleada de *vedettes* como Wanda Seux, la Princesa Yamal, Rosy Méndez y Lyn May. Ellas, consideradas “símbolos sexuales,” fueron parte importante de la escena nocturna mexicana, que después tienen otro gran reflector gracias al cine de *ficheras*. Sus cuerpos desnudos se mostraron en las grandes pantallas, sus cuerpos cubiertos por trajes con lentejuelas en los programas televisivos y sus vidas familiares en algún noticiero. En el documental “Bellas de Noche”, dirigido por María José Cuevas y que sale a la luz en el año 2016, se señala cómo la vida de estas mujeres se ven rodeadas de la aceptación de una gran parte del público. Muchas mujeres, al inicio del documental, las miran como grandes artistas: cantantes, bailarinas, encueratrices, actrices, entre otras destrezas. Las mismas *vedettes* comentan que para ellas es trascendental aprender distintas habilidades artísticas que consideran tan importantes como el *striptease*. Lo cierto, es que este concepto: *vedette*, connota sensualidad, sexualidad, erotismo, belleza, cuerpos desnudos. En dicho documental dice Rosy Méndez “somos mujeres hermosas y que manejamos la belleza como parte de nuestro espectáculo”. Una época en la que defienden que no tiene nada de malo el cuerpo (Rosy Méndez) pero que al mismo tiempo solamente cierto tipo de cuerpos eran exhibidos:

Reportero: Princesa [Yamal] y, ¿tus inicios como vedette fueron difíciles?

Princesa Yamal: No, no fueron difíciles. No porque me ayudaba mucho de chiquita el cuerpo porque, no te voy a decir que yo tengo un cuerpo exuberante, pero sí bonito, estético y eso me ayudó bastante para desplazarme en el ambiente artístico.

El lenguaje erótico corporal en esta época está plagado de desnudos, pero también de movimientos que emulan una relación sexual. A diferencia de las rumberas que acentuaban sus movimientos de caderas y pelvis, y que gracias a su “carácter ligero, voluptuoso, carnal, desenfadado, divertido, diferente” se les contrasta con otros personajes femeninos como las *vedettes* y, como complemento, las rumberas tienen la oportunidad de ocupar espacios teatrales como espacios de carnaval (Pulido 2017, p. 43). Tal vez es por ello por lo que en diferentes niveles sociales “estas rumberas cultivaron una expresión que se convirtió en una moda: una imagen que subvertía el ideal femenino convencional de la posguerra” (*ibidem*). Puntualizando, las *vedettes* de los setenta, más que emular movimientos salvajes, frenéticos o de caderas, se acercan a expresiones sexuales en la medida en que sus desnudos les permite jugar con más elementos. Incluso, sus participaciones en las películas constantemente incluyen escenas sexuales. Esto me permite ver dos cosas importantes: por un lado, la apertura sexual y pornográfica en la que se repiten formas objetuales y patriarcales del “consumo” de lo femenino, y por otro, surgen varias preguntas: ¿cómo pensar en la relación entre el erotismo y la sexualidad? Esta relación ¿puede afectar los lenguajes de ambos? Es decir, ¿si cambian los códigos sexuales, puede cambiar el lenguaje erótico? ¿puede ser que el código erótico modifique los lenguajes sexuales?

En la época porfiriana, por ejemplo, con las mujeres “hay el propósito de no consentirle sensualidad alguna. No existe cuerpo femenino, salvo en la exaltación de algunos poetas, y sobre todo, no existe su cuerpo para la mujer misma” (Monsiváis, 2004, p. 39). En los cuarenta se buscaba que la mujer moderna pudiera sentir “cachondería”, pero para los ochenta las mujeres ya pueden explotar su sensualidad. Las percepciones y los discursos acerca de la moral, lo corporal, lo sexual, la sensualidad y lo erótico se transforman y, por ende, todo lo que pueda

considerarse como “algo transgresor”, también. Es en la escena de lo político donde se decide cómo se administran los códigos sociales y donde se producen cambios.

A lo largo de un siglo los códigos de sensualidad y erotismo han cambiado. Juliette Drago, burlesquera parisina afirma en la serie documental “We talk dance”, de la plataforma Netflix, en el capítulo 5 “Francia”, que “a finales del siglo XIX en lugares como estos [Moulin Rouge, Folies Bergère] surgieron el *cancán* y el burlesque. Bailes sensuales y provocadores al margen de una sociedad muy correcta. Las bailarinas eran feministas pioneras que usaban el baile como herramienta de empoderamiento sexual.” (2022) Sin embargo, considero que, por lo menos para México, el empoderamiento sexual llega décadas más tarde, cuando los “símbolos sexuales”, las *vedettes*, comienzan a ser reconocidas como tales:

Lyn May: Símbolo sexual nunca me sentí. No. A mí no me gustaba ese nombrecito de símbolo sexual. Porque yo soy normal, natural. O sea, no, no, no. Un símbolo sexual pues es un símbolo, ¿no? que está ahí (...) Yo me siento de carne y hueso y muy ardiente, muy sexy. (Cuevas, María José, *Bellas de noche*, 2016).

Sin embargo, este tipo de espectáculos en los que participan las *vedettes* también tiene su decadencia. Debo puntualizar que el *burlesque* está íntimamente relacionado con el vedetismo gracias al *striptease*, el desnudo y el espacio en que se llevan a cabo: los cabarets. Estas artistas buscan ser multifacéticas, pero como bien lo menciona Lyn May, terminan siendo consideradas objetos sexualizados. Representan un estereotipo corporal, sexual, sensual y erótico que se prolonga hacia la siguiente generación de espectáculos nocturnos en la Ciudad de México, por ejemplo: el *Table Dance*. Aunque, el *Table dance* surge de los bailes Gogó en los que las bailarinas suben al escenario o inmobiliario para hacer gala de sus movimientos, desde la década de los noventa está vinculado sí con el baile erótico, también con la explotación sexual, la trata de personas y el estigma social sobre las bailarinas.

Si bien, el libre comercio no fue la razón única para que la oferta del baile erótico se naturalizara en la sociedad mexicana, la instalación de franquicias norteamericanas de table dance lograron un impacto simbólico muy marcado en las élites y las clases medias urbanas, lo que provocó que en poco tiempo se volviera una actividad común en el divertimento sexual de los mexicanos. (López Villagrán, Gilberto, 2015, p.280)

De esta cita, me parece pertinente pensar dos cosas, una de ellas tiene que ver con la apertura del entretenimiento sexual (no erótico) en nuestro país²⁵; la otra, instalar aquí, como lo hago desde la genealogía, las etapas en que las que el baile y el espectáculo erótico han tenido presencia en México y sus transformaciones a lo largo del siglo XX. Sin embargo, López Villagrán en su artículo “La industria del table dance a partir del Tratado de Libre Comercio en México. Performance, cuerpo e institucionalismo escaso” asegura que hay un cambio contundente a mediados de la década de los ochenta que provoca una nueva era sexual y erótica. Las razones circundan entre la proliferación del sida como un problema de salud, el narcisismo, el voyerismo, la réplica de las “buenas costumbres”, la masculinidad, la socialización hombre- mujer y las pornotopías (p. 282).

Es interesante notar, gracias a este texto, el cambio en las narrativas sobre lo erótico, pues a inicios del siglo pasado están más vinculadas con lo corporal y la desnudez de las mujeres sobre el escenario, con los movimientos salvajes o arrebatados que realizaran; ahora, refiere también a imágenes, posiciones y acciones sexuales explícitas. En ese sentido, uno de los espectáculos con más impacto en la escena mexicana es el *table dance*; sin embargo, este se ve enredado con la prostitución y el narcotráfico gracias a la poca jurisprudencia que existe en México para la administración de los centros nocturnos en los que se desarrollan

²⁵ La pornografía está ligada con los espectáculos eróticos y el erotismo, a su vez, con la sexualidad. Sin embargo, es en la década de los setenta y, específicamente en México en los ochenta, que tiene lugar la liberación sexual. No sólo a nivel privado, también como un tema de salud pública, como “una corriente pop de la cultura” (Gimenez Gatto, 2015, p.11) Esto deriva en nuevos discursos y normativas alrededor de la sexualidad, provoca nuevas problemáticas y constituye la proliferación de espectáculos nocturnos distintos a los exhibidos cabaret.

estos performances. Parece que los códigos de los espectáculos eróticos pasan de la estimulación visual, a la satisfacción sexual, pues a pesar de que los *table dance* nacen en Estados Unidos con la premisa de que las mujeres se constituyan y conserven como objetos de deseo, la realidad es que en México las dinámicas de interacción que se desarrollan en estos espacios permiten, sugiere López Villagrán, que las bailarinas parezcan estar todo el tiempo dispuestas para el consumo masculino, siendo la “concesión de su cuerpo” su recurso. Los consumidores, por su parte, parecen tener el “derecho” de poseer a la bailarina el tiempo que ellos decidan y en la medida que logren “conquistarla” y convencerla de un contacto sexual.

Las modernas pornotopias urbanas desplazarían muy rápido a los espectáculos de cabaret nocturnos. No sólo porque ofrecerían un performance en el que la representación de cuerpos exquisitos constituía el atractivo principal, sino porque la narrativa y teatralización dentro del recinto estarían inspirados en una masculinidad hegemónica que los yuppies mexicanos y, después, todos los nuevos urbanitas mexicanos dominaban a la perfección. (Villagrán, 2015, p.298)

Existe una hipersexualización y en el momento en que las bailarinas son tocadas, pasan “de ser el objeto de deseo a ser cosificada.” En ese sentido Marcos Carretero (2017) propone que la desacralización de los cuerpos deseados se explica por la posibilidad de ser tocados, la perfección se pierde por el consentimiento del sujeto deseado. En el caso del *neoburlesque*, las ejecutantes pueden consentir o no ser tocadas por el público, incluso el tiempo y la forma en que se realiza el acto, siendo esto una de las diferencias entre ambos tipos de espectáculos.

Por otro lado, a pesar de que siguen existiendo los estigmas, López Villagrán, en su investigación a través de las entrevistas a las teiboleras o bailarinas, encuentra un detalle no menor: la capacidad del “empoderamiento del yo” y con ello, la posibilidad de tomar cierto control sobre su propio auto reconocimiento. Es por ello que en los últimos años, han surgido diferentes movimientos colectivos de mujeres

teiboleras.²⁶ Ahora bien, si consideramos la ampliación de la participación de las mujeres en el mercado laboral en las últimas décadas, sumado a la notoria precariedad del mismo y a la notable vinculación de lo femenino con lo sexual, sensual y erótico, mucho más que lo masculino, no es sorprendente el boom que se da con la llegada del *table dance*.

Es en este panorama que surge el *neoburlesque* como respuesta a muchos discursos que se arrastran desde inicios del siglo en relación con lo corporal, lo erótico, lo sexual y el performance.

²⁶ En la nota periodística “Table dance: entre el baile erótico y lo ilegal”, Andrés Estrada (autor de la nota) comenta que las mujeres que se dedican al *Table dance*, por el vacío legal en el que se encuentran los espacios en que se realiza este tipo de espectáculos, están vulneradas doblemente, por un lado por el estigma que rodea su profesión y por otro, porque les cierran sus fuentes de trabajo, además de estar ser vulnerables a la trata de personas. El Sol de México, 20 de noviembre de 2020. Consultado en <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/table-dance-entre-el-baile-erotico-y-lo-ilegal-cdmx-permisos-negocios-adultos-6035981.html>.

Capítulo 2.

Poder, cuerpo, y erotismo

Este apartado tiene la finalidad de desentrañar algunos de los conceptos a los que constantemente se recurren al momento de hablar del *neoburlesque* como erotismo, sensualidad, desnudo, placer, performance, performatividad, noche, carnaval. Estas categorías nos permiten preguntarnos en dónde ubicamos al *neoburlesque* en nuestro contexto social y político y cómo, a su vez, recíprocamente ha sido impactado por ese contexto.

Es importante pensar la modernidad como un proceso que permite el nacimiento y la consolidación del capitalismo y el disciplinamiento de los cuerpos. Los cambios producidos por la modernidad capitalista requieren de una nueva administración de los sujetos. Silvia Federicci sugiere que se hizo necesaria la unión de fuerzas políticas para el éxito del capitalismo. Las modificaciones realizadas agudizaron la desigualdad, la violencia y la mecanicidad del cuerpo. Se abrió paso a la idea del “cuerpo como fuente de todos los males”. Y a partir de ese principio se fortaleció el disciplinamiento y el alejamiento del cuerpo de su naturaleza²⁷, se “prohibieron los juegos [que] debilitaban el sentido de responsabilidad del individuo y se creó la «ética del trabajo» (...) Se establecieron castigos para la desnudez y también para otras formas «improductivas» de sexualidad y sociabilidad”. (Federicci, 2010, p.185)

El cuerpo se convierte en fuerza de trabajo (Foucault, 1999) y para su control se necesitan tecnologías políticas del cuerpo que permitan someter, transformar y perfeccionar al sujeto.

Es imposible hablar del erotismo sin hablar del cuerpo porque es ahí donde se materializa, se vive y experimenta. Nunca habitamos nuestros cuerpos²⁸ de la

²⁷ Entre otras cosas, se buscaba entrenar al cuerpo como un medio de producción, cosa que motivó a procesos de violencia por parte del Estado como estrategia, pero también condujo al interés por conocerlo. Esto permite el estudio de sus movimientos y de sus propiedades. (Federicci, 2010, p.187)

²⁸ “Uno de los problemas de la Modernidad es entender el cuerpo como un componente que siempre puede ser cosificado; uno es dueño de su corporeidad, pero existe un alejamiento, un

misma forma, por su género, por su físico, su color, sus capacidades motoras e intelectuales, su contexto socioeconómico, su voluptuosidad. Estas condiciones provocan que las prohibiciones y, por lo tanto, las transgresiones se conciban y se vivan de distintas formas.

Pero, antes de entrar a las singularidades de los cuerpos, quiero retomar algunos aspectos importantes sobre la relación de poder y del cuerpo que atraviesa a nuestras sociedades y que nos permiten pensar en las formas en cómo nuestros cuerpos se han subjetivado mediante la imposición de ciertos comportamientos que los disciplinan. Es a través del disciplinamiento del cuerpo que surge de la fractura del feudalismo y del subsecuente capitalismo que se descubren nuevas formas de ver, entender y relacionarse dentro de la sociedad occidental. Los cambios ocurridos para el S. XVIII traen consigo la creación de tecnologías políticas del cuerpo necesarios para la adopción de normalidades (normativas) que permitieran el funcionamiento “efectivo” de un cuerpo productivo y de un cuerpo sometido. Michel Foucault propone, en su libro “Vigilar y Castigar” (1999), que es a partir de estos cambios que el cuerpo está inmerso en un campo político que lo circunscribe en relaciones de poder específicas y donde, además, se le exige docilidad ante los signos propios del sistema que le rige. El cuerpo se convierte en un objeto del saber y, a su vez, un objeto de control que puede ser sometido a utilidad, obediencia y perfeccionamiento mediante mecanismos de poder que lo exploran, lo desarticulan y lo recomponen. Esto implica un cambio de comportamiento en pro de la eficacia, la rapidez de los cuerpos y la construcción de hábitos repetitivos so pena de castigo.

Para este autor (Foucault, 2002), el cuerpo está marcado por las relaciones de poder. Estas relaciones de poder están íntimamente ligadas con los campos de saber, mismos que ayudaron a crear las técnicas modernas de control sobre el cuerpo que logran volverlo más obediente y útil a través del control de los tiempos, de las actitudes y los gestos, de volverlo instrumento. Es por ello por lo que la autoexploración corporal es una actividad innecesaria en tanto, desde pequeños,

desconocimiento de la misma” (Quintero Álvarez, 2015, p.99). Yo añadiría que nos hizo conocer el cuerpo de una forma específica, lo que conlleva poca diversidad de conocimientos sobre él.

gracias a la iteración, “aprendemos” cuáles son sus posibilidades y sus limitaciones. Estas posibilidades y estas limitaciones están circunscritas a dinámicas de poder, además, forman parte del conocimiento devuelto por instituciones que, a su vez, están reforzadas por sistema de libros, por pedagogías, bibliotecas, laboratorios, etc. (Foucault, 2005), y que configuran la voluntad de verdad como una verdad casi absoluta. Así, el cuerpo termina siendo un territorio poco auto explorado o explorado con limitantes reguladoras.

Es entonces el cuerpo una herramienta a la que se le marcan límites específicos de acción y comportamiento. Si este cuerpo está facultado para la producción, es inevitable pensar qué pasa con todos aquellos momentos en que no está produciendo. Bataille propone pensar que el trabajo es una actividad con la que el hombre comienza a alejarse de la bestialidad. Ahora parece, considero, que los hábitos y comportamientos convierten al sujeto en una máquina productora. Estos cuerpos disciplinados para la producción capitalista no tienen tiempo para la “consumación erótica” (Bataille, 1997, p.164). Por lo tanto, parece que el erotismo, además de ser un desafío para las prohibiciones, es una actividad no productiva y por lo tanto, desdeñable. Y, en vía contraria, el trabajo, dice Bataille, puede considerarse un escape a la violencia del deseo. A esto le podemos sumar una pregunta, ¿existen trabajos que tengan como actividad central al erotismo? O, por el contrario, ¿ver en la actividad erótica un provecho que repercuta favorablemente al trabajo? De no ser así, ¿cuáles son las necesidades humanas que permiten la creación de espectáculos que tengan como eje central la materialización del erotismo? Es necesario hacer otras aclaraciones y otras preguntas.

En su libro “Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo” (2002), Butler precisa sobre cómo es que se materializan los “cuerpos sexuados”. Para ello utiliza el término *performatividad*, mismo que se ve atravesado por elementos constitutivos y que le hacen ser un concepto útil no sólo para la corporalidad genérica, también permite pensar las corporalidades desde otros aspectos que lo circunscriben (raza, clase, edad, religión, entre otros). Haciendo un resumen somero, la performatividad “no es un acto singular y deliberado, sino, antes

bien, [debe entenderse] como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce sus efectos” (Butler, 2002, p. 18). Eso significa que, a través de la repetición, los sujetos se insertan o asumen (dirá más adelante) un discurso que se interioriza de forma tal que reproduce lo que dice. Ese discurso se configura como norma reguladora, como una ley que debe cumplirse y que se va a materializar en el cuerpo. Este proceso de subjetivación de la norma va a permitir a los sujetos identificarse a partir de medios discursivos, mismos que permiten ciertas identificaciones mientras excluyen y repudian otras. El rechazo y la amenaza del castigo son vías por las que algunos sujetos se circunscriben a los códigos normativos y, quienes rebasen esos límites serán considerados abyectos, de los que se ubican fuera de la norma, de los transgresores de la norma. Esto instala, por un lado, una tensión frecuente entre la norma y lo abyecto y, por otro la posibilidad de una inestabilidad en el discurso que legitima la norma en tanto se abre la viabilidad de desidentificarse de ella, para Butler, esto permite la “competencia democrática” (2002, p.21). Una de las peculiaridades de la iteración es que fortalece el efecto de la naturalización de la norma que está cimentada por un discurso; en esa medida, la abyección se concibe a partir de las fronteras discursivas, pues solo puede concebirse con relación al discurso, en los límites del discurso.

Butler señala que el proceso de materialización conlleva que la materia se establezca en el tiempo. Esto significa que la inestabilidad es todo aquello que no puede fijarse en la norma través del tiempo. Hay que recordar que, para S. Moore, la fijación implica mutabilidad. Por su parte Judith Butler (2002) propone pensar en la norma como un ideal deseable pero jamás alcanzable; por lo que se puede suponer que todos tenemos algo de abyecto (al estar fuera de la norma), pero que, al mismo tiempo, al existir una amenaza de castigo sobre lo abyecto y al ser subjetivado por nuestros cuerpos se genera un “deseo de autocastigo” (Butler, 2002, p.150) o, incluso puedo pensar, de castigo sobre otros. Entonces nace un espacio de prohibición y, al mismo tiempo, se crean oportunidades de transgresión. La iteración de la norma dice Butler, entra en constante posibilidad de fracaso; sin embargo, los esfuerzos simbólicos son tales que los cuerpos están marcados por la ley y buscan

materializarla. Pero no por ello, lo prohibido, lo que está fuera de la norma, deja de ser seductor.

Erotismo

Georges Bataille propone, en su libro “El Erotismo” (1997), partir de la diferenciación de la sexualidad animal y la sexualidad humana para comprender tal definición, logrando así poner en el foco varias consideraciones. En primer lugar, hay que reconocer que la sexualidad humana va más allá de la actividad reproductiva; se trata, también, de las transgresiones a las normas y códigos que constituyen a la especie humana (especificadas en prohibiciones),, del juego entre lo *dentro* y lo *fuera* de sí (del individuo).²⁹ La sexualidad humana incluye todo aquello que la constituye como una actividad erótica.

De forma rápida, pero sustanciosa, Bataille plantea pensar al erotismo como la posibilidad de continuidad, siendo la desnudez uno de los primeros pasos centrales para tal fin y que desplaza la discontinuidad del ser. Esta discontinuidad se expresa en el reconocimiento del humano en su forma individual y en la capacidad de la posesión de sí mismo. Incluso, este autor define a lo obsceno como todo aquello que perturba esta posesión sobre sí. Ahora bien, esta desposesión solamente puede ser violenta, siendo la muerte la expresión máxima de la culminación de la discontinuidad, pero al mismo tiempo, siendo la forma más violenta para lograr la continuidad. Este filósofo denuncia que “lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. [es decir] Una disolución de esas formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos” (Bataille, 1997, p.23). Por lo tanto, si la continuidad se vislumbra gracias a un cuerpo desnudo, es éste el que abre la posibilidad del surgimiento de un desorden en las normas y reglas sociales. Es entonces que un cuerpo desnudo se convierte en un cuerpo que permite la ruptura, el rompimiento.

²⁹ Bataille propone pensar al erotismo en tres formas: Erotismo de los cuerpos, de los corazones y sagrado. Sin embargo, en su análisis se desdibujan cuando el erotismo, como concepto va sumando ciertos rasgos que dentro de las tres formas, se desarrollan.

Esta ruptura, a su vez, facilita la continuidad del ser que se traduce, parafraseando a Bataille, en plenitud del ser.

Este filósofo considera que la “perturbación erótica inmediata nos da un sentimiento que lo supera todo” (Bataille, 1997, p.29), incluso la muerte, y toma en cuenta que el erotismo proviene de la vida “interior” del hombre ya que es un espacio en el que se puede cuestionar a sí mismo (en tanto deja de poseerse a sí mismo), es un ejercicio consciente, propone. Cabe preguntar si esta desposesión propia permite la concientización.

Ahora bien, la prohibición permite a la sociedad la administración de sus sujetos. Si bien, nace de la angustia por la eliminación de la violencia suprema (la muerte), se convierte en la vía para la construcción de un puente que nos separe de las violencias que están en la naturaleza y, esto, se torna en un complejo entramado de comportamientos y actitudes que definen al ser humano. Aún con ello existe la posibilidad de la transgresión y, ésta puede pensarse como una oportunidad para ceder ante los impulsos que la prohibición nos exhorta a resistir. Debo puntualizar que la transgresión no implica retornar a la naturaleza, en realidad, “levanta la prohibición sin suprimirla” (Bataille, 1997, p.40). Esto implica que exista una complicidad entre la violación de la ley y la ley misma. Sugiere Bataille que es justo en esta relación que surge el impulso que motiva al erotismo y, al ser una experiencia que habita en lo prohibido, se convierte en la experiencia del placer con angustia. El erotismo, motivado por ir más allá de los límites, inhabilita la repercusión del castigo o por lo menos, lo hace momentáneamente. Así, se experimenta la sensación de horror que se sobrepone con el sentimiento de libertad que otorga la transgresión, siendo esta sensación de libertad un requerimiento para acceder a la “plenitud del goce sexual” (Bataille, 1997, p.113).

La transgresión, a mi parecer, se convierte en un espacio liminar en el que los desplazamientos son posibles y la frontera puede deslizarse sobre algunas prohibiciones. Será el contexto socio cultural o, incluso político, el que permita que esos desplazamientos sobre lo prohibido surtan efectos que condicionen o no las normas y los códigos sociales sobre todos aquellos seres (cuerpos) que transgreden

lo prohibido, pues no se pueden pasar por alto las estructuras que formalizan el castigo de la transgresión. Es entonces que hablamos de dos niveles; por un lado, existen las estructuras sociales y políticas que constituyen a las sociedades, por otro, las auto regulaciones individuales.

Menciona Bataille que existen cuatro prohibiciones pilares que constituyen a las sociedades, está la muerte (y dar muerte³⁰), el incesto, la sangre menstrual y la desnudez. Cada una de ellas responde a los distintos contextos sociales, por lo que se diversifican los criterios generales que las definen.³¹ Para el caso de esta investigación, es importante señalar que la transgresión de la prohibición de la desnudez es una práctica que no siempre se realiza con intensidad erótica más que política. La desnudez también se realiza con propósitos de manifestación política porque el cuerpo se ha convertido en un espacio de protesta.

Por otro lado, la actividad sexual para Bataille está supuesta por la relación hombre-mujer, incluso dispone para cada uno ciertos comportamientos y actitudes que permiten que la actividad se constituya. Por ejemplo, considera a la mujer el “objeto privilegiado del deseo” (Bataille, 1997, p. 136) y que posee una actitud pasiva, mientras que el hombre es quien debe “tomar la iniciativa” (Bataille, 1997, p. 136). Y no es que los hombres sean menos deseables, dice Bataille, es que las mujeres “se proponen al deseo” (Bataille, 1997, p. 136) y es por ello por lo que existe la prostitución, pues argumenta que ellas se dan como objetos una vez que se cumplen las condiciones que buscan. Asume que una mujer que se muestra desnuda anuncia su proximidad a la “convulsión erótica” (Bataille, 1997, p. 137). Esto convoca a varias contrariedades. Por un lado, tiende a reafirmar todo el constructo heteronormado de la sexualidad, obviando las diversidades sexuales e identitarias de los sujetos y contribuye a la normalización de los comportamientos

³⁰ La literatura del Marqués de Sade es reconocida como una referencia sobre erotismo. Sus novelas se construyen sobre personajes que al materializar el impulso de la violencia dan muerte.

³¹ Por ejemplo, basándose en los textos de Levi- Strauss, menciona que el incesto existe en todo el mundo, pero las sociedades atribuyen las relaciones incestuosas a diferentes sujetos familiares. Hay sociedades que consideran que todos los primos en primer grado son relaciones incestuosas, en otras, solamente los primos en primer grado de las hermanas de las madres o de los hermanos de los padres, las relaciones maritales entre primos cruzados no se consideran incestuosas.

establecidos para cada género. Generando así otras oportunidades de transgresión sobre nuevas prohibiciones, pero, al mismo tiempo, abriendo la compuerta a la creación de estereotipos que, si bien invisibilizan otras expresiones, pueden construir una ley quebrantable, que puede ser burlada, ironizada o parodiada, transgredida y erotizada. Además, anteponer a la mujer como un objeto deseable, pone en el foco las formas en cómo vinculamos el cuerpo femenino y, por omisión, el masculino con el erotismo y en relación con cómo se “adquieren” los cuerpos femeninos. También, contribuye a la consolidación de la idea del cuerpo femenino puede ser dispuesto como mercancía. Con ello, se contraen nuevas preguntas y disposiciones, como la implementación de criterios mínimos que las mujeres deben cumplir para ser vistas como objetos de deseo: la juventud y belleza.

Hay dos cualidades que definen a la belleza desde la postura de Bataille, una de ellas es la juventud y la otra es el alejamiento de la animalidad. La juventud, un término resbaladizo, nos lleva a muchos cuestionamientos,³² por ejemplo, si la condición etaria implica belleza, ¿no estaríamos suponiendo una nueva norma? Al instalarse nuevas normativas, se crean nuevas transgresiones, por ello el erotismo se experimenta desde distintas prohibiciones. En este caso, podemos vincularlo con las imágenes de juventud y su “opuesto”, la vejez, siendo entonces esta última una “temporalidad ideal” para la transgresión, para el erotismo.³³ Con la presunción del alejamiento de la animalidad surge otra paradoja. Ésta se da por la prohibición de bestializar al ser humano, pero cuando se habla del erotismo, muchos de los movimientos sexuales y eróticos surgen de la proyección bestial del cuerpo, siendo los movimientos tempestuosos (“salvajes”) una de sus peculiaridades. En sí mismos, estos movimientos ya son transgresores. Es importante señalar que Bataille enuncia su discurso desde una perspectiva occidental del erotismo, parte de la cultura occidental, patriarcal, y por la forma de enunciarlo, “pareciera” un discurso universal.

³² Señala Bataille “la sexualidad física es al erotismo lo que el cerebro es al pensamiento” (Bataille, 1997, p.99). Es decir, la sexualidad física genera erotismo.

³³ Aunque, como veremos más adelante, hay una edad deseable para la actividad sexual y erótica, aunque no siempre se cumple así.

Entonces, “hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales” (Bataille, 1997, p.113); es decir, cuando está transgrediendo en la búsqueda de impulsos de libertad (¿momentánea?). Esto abre posibilidades para la experiencia del erotismo a partir del contexto, pues éste nos va a aclarar qué puede considerarse transgresión y qué no. Nos permite pensar en cómo se desplazan los valores eróticos de forma sincrónica y diacrónica.

Bataille nos invita a pensar en el erotismo desde la relación prohibición-transgresión, considera que esa es su esencia. En esta investigación parto de que no existe una esencia única del erotismo; sin embargo, esta particularidad sí es un punto de partida para tratar de comprender cómo es que experimentamos el erotismo y un punto de referencia para la observación de la creación de espectáculos que dramatizan y materializan el erotismo.

Lenguaje erótico y sensualidad

La sensualidad es en principio el terreno de la irrisión y de la impostura, tiene como esencia tener un gusto por perder pie, pero sin hundirse. (Bataille, p.249)

La sensualidad es la materialización de la relación entre el erotismo y las sensaciones corporales que provoca. Es decir, es lo que mi cuerpo experimenta cuando estoy viviendo una actividad transgresora. La sensualidad materializa corporalmente las transgresiones: el olfato, el oído, la vista, incluso el gusto, perciben signos objetivos distintivos dentro de la actividad sexual y los carga de valor erótico. Estos signos anuncian una crisis, la angustia por la búsqueda por cubrir una necesidad erótica. Si bien, la sensualidad no está limitada a la carga erótica por actividad sexual, sí es de mi interés observar ésta.

Bataille señala que “en ocasiones, una bella chica desnuda es la imagen del erotismo. El objeto del deseo es diferente del erotismo: no es todo el erotismo, pero el erotismo pasa por ahí” (Bataille, 1997, p.136). Es decir, hay imágenes recogidas como signos eróticos que no necesariamente se convierten en objetos del deseo; sin embargo, hay imágenes que se han catalogado socialmente como imágenes

eróticas. Esto implica, por un lado, que hay transgresiones *solidificadas* que permiten crear un lenguaje social erótico. Y por otro, que esos mismos lenguajes establecidos que se convierten en normas, pueden ser, a su vez, transgredidos. Entonces, por ejemplo, podemos encontrar la imagen de las medias negras con ligero, usadas desde siglos anteriores pero mostradas por primera vez a principios del siglo XX, generando un gran furor entre los espectadores y atribuyendo a la muestra de las medias una connotación obscena, erótica, sicalíptica o pornográfica. Estas connotaciones permiten, también, crear una norma erótica, siendo así que cuando dentro de las vestimentas más comunes para los encuentros sexo-senso-eróticos, las medias negras son uno de los recursos recurrentes entre las mujeres.

Otra norma erótica es, por ejemplo, asumir que por nacer con genitales atribuidos al género masculino, la mujer desnuda es una imagen erotizante y que, por nacer con genitales atribuidas al género femenino, esa misma imagen de la mujer desnuda tendrá un efecto de repulsión. Las diversidades sexuales han demostrado que las imágenes eróticas no siempre corresponden al género atribuido. Cabe preguntar, ¿esta (hetero)norma limita la experiencia de los sujetos en cómo viven y expresan el erotismo?

Si a lo anterior se le suma a un contexto capitalista y productivo, en que los cuerpos disciplinados deben cumplir ciertos criterios de producción, la actividad erótica se desestima en tanto que el tiempo empleado para tal fin puede considerarse “tiempo perdido” para la producción. Por ello, el erotismo puede convertirse en un pasatiempo que debe cumplirse de forma rápida y en el que la percepción sensorial, la sensualidad, es escurridiza, alígera o superficial. Incluso, fuera del tópico sexual, hay muchas sensaciones que no logramos reconocer y ubicar

Una de las peculiaridades de la transgresión, que menciona Bataille, es el lenguaje soez. Este, a través de la “las palabras groseras que designan los órganos, los productos o los actos sexuales, introducen el mismo rebajamiento” (Bataille, 1997, p.141). El rebajamiento al que refiere es al de llegar a un rango de animalidad y generar una sensación de asco. Esto abre la posibilidad de pensar en la animalidad como una condición negativa que va contra las posturas morales, y por lo tanto su

estética puede considerarse prohibida. Aquí se despliegan dos elementos, el primero tiene que ver con la paradoja de prohibición de la animalidad como forma de vida y su estética contra su uso en las lexías eróticas (cosa que abordaremos más adelante). El segundo es: si existe el lenguaje soez entonces existe otro lenguaje que no lo es y que por practicidad llamaremos lenguaje culto. El lenguaje soez, el lenguaje vulgar (del vulgo), al ser utilizado produce una degradación, también, del significado. La pronunciación de este lenguaje soez se convierte en una transgresión por sí misma, pues se deja de lado la enunciación “educada” del lenguaje y se transgrede hacia lo vulgar. Con lo cual, puede convertirse parte del lenguaje erótico.

Bajtin en su texto “La cultura popular en la Edad Media” (2003), menciona que “La gramática jocosa estaba muy en boga en el ambiente escolar culto de la Edad Media. (...) En esta gramática, todas las categorías gramaticales, casos, formas verbales, etc., son transferidas al plano material y corporal, sobre todo erótico” (Bajtin, 2003, p. 25). Estas formas verbales están ligadas a la risa, misma que degrada. Bajtin propone pensar en la degradación (rebajamiento para Bataille)

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. (Bajtin, 2003, p. 25)

Entonces el lenguaje soez o vulgar, nos lleva a un espacio violento y de angustia, nos acerca a lo prohibido y, por lo tanto, a una experiencia transgresora y erótica. El lenguaje se convierte en una vía de articulación del erotismo, por lo tanto, al nombrarse las palabras eróticas existe una estimulación sensitiva corporal. Incluso, si pensamos en el lenguaje corporal como vía de enunciación del erotismo, podemos pensar en las lexías corporales eróticas, en movimiento específicos que, siendo prohibidos, como los movimientos que remiten a la animalidad, al ser transgredidos pueden ser eróticos. Y justamente “el delirio de los sentidos [que] nos

rebaja al nivel de las bestias” (Bataille,1997, p.157) es lo que nos acerca a la sensualidad.

Como todo lenguaje, es decir, como vía para la comunicación y como forma de expresión (constitutiva) del sujeto, el lenguaje erótico puede ser apropiado y subjetivado. Pero para ser expresado se necesitan reglas que fijan ciertas condiciones para la enunciación. Me pregunto, si este lenguaje erótico puede, a su vez, ser transgredido. Si los sujetos, al no sentirse, desde el interior, sensualmente estimulados únicamente por este lenguaje definido y en su búsqueda interna se acercan a otras expresiones que no han sido estipuladas como eróticas, ¿podríamos pensar en una segunda transgresión? ¿estas experiencias ocurren entre los sujetos que realizan el performance del neoburlesque?

Entonces, si existe este lenguaje erótico, existen otros sujetos con los que nos comunicamos a través de este lenguaje.

Un bostezo hace bostezar, numerosas carcajadas despiertan sin más las ganas de reír, y si una actividad sexual no se oculta a nuestra mirada, es susceptible de excitar lo que conocemos en la participación (en la comunicación), es lo que sentimos íntimamente: riendo conocemos inmediatamente la risa del otro, o compartiéndola, su excitación (Bataille,1997, p.158- 159).

Entonces, al momento de utilizar el lenguaje erótico a través de palabras o de expresiones corporales, tenemos la capacidad de provocar en otros la estimulación o la repulsión, pero hacemos que el otro participe. En un espectáculo como el neoburlesque, los otros observadores participan del erotismo del performista, pero siendo el arte de la sensualidad, podemos presumir que el ejecutante también comunica su sensualidad. El sujeto, al hacer uso de este lenguaje, lo convierte en discurso ya que “pone a funcionar la lengua por un acto individual de utilización” (Benveniste, 1978, p.83). Al hacer partícipes a otros, podemos suponer que, al recurrir a un discurso sensual- erótico, el ejecutante busca que el interlocutor sea “contagiado” por él; es decir, que provoque “algo” en el espectador, algo que

probablemente no llegue a lo genital, tal vez, que se acerque a la zozobra³⁴ y a la tentación.³⁵

Pero para el caso del neoburlesque, en tanto performance, la creación de un discurso para el espectáculo debe ser reflexionado. Es decir, el uso del lenguaje y la enunciación tiene un propósito ficcional que repercute directamente en la subjetivación del sujeto que enuncia. Propongo pensar que los símbolos y los códigos utilizados para la creación del discurso que sostiene al performance del neoburlesque no son arbitrarios; si bien se circunscriben a un contexto específico en el que la percepción del mundo está sesgada por relaciones de poder y voluntades de verdad (Foucault, 2005), también han sido expuestos por un interés de transgresión, ruptura o cuestionamiento de la norma o, incluso, para expresar el fracaso de la fijación de las normas y exacerbar la mutabilidad de las mismas.

¿Qué normas podrían estar considerándose en la creación de los performances de neoburlesque? Me parece que en la definición misma de este arte encontramos la respuesta: el de la sensualidad y del erotismo. Pero también, considero, el de la construcción ficcional del cuerpo en el que se experimentan y padecen ciertas disciplinas y convenciones como las narrativas de la belleza, de la juventud y del género. Mismas que pueden ser burladas, cuestionadas, transgredidas.

Por su parte, el erotismo está apoyado en una base institucionalizada heteronormativa y configura así lo *heteroerótico*, mientras que la sensualidad está atravesada por el auto- re- conocimiento de las emociones y sensaciones que nos produce una actividad, específicamente en este caso, la sexual. En ese sentido, podemos preguntarnos cómo es que se construye un discurso que pretende ser transgresor y si, en su misma transgresión no termina agudizando las normas que propone desplazar.

³⁴ (...) es, sin duda deseo de morir, pero, al mismo tiempo, es deseo de vivir, en los límites de lo posible y de lo imposible, con una intensidad cada vez mayor" (Bataille, p.177)

³⁵ "es el deseo de desfallecer y de prodigar las reservas disponibles hasta el límite en que se pierde pie" (Bataille 177)

En ese sentido será útil reconocer las lexías que nos permitan hacer una lectura y un posterior análisis de la enunciación de lo erótico en el performance. Para ello podemos evidenciar elementos del lenguaje corporal, del gestual, de la vestimenta, etc., que se presentan con una estructura que permiten la legibilidad del espectáculo erótico, por un lado, y de la transgresión y desplazamiento, por el otro. Habremos de notar la provocación escénica.

Algunas reflexiones sobre erotismo a partir de Sade y Masoch³⁶

¿Escribir en el placer, me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (“que lo rastree”) *sin saber dónde está*. Se crea un espacio de goce. No es la “persona” del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía. (Barthes, 1993, p.12).

En la literatura, el Marqués de Sade y Sacher- Masoch crearon narrativas que codificaron al erotismo y las prácticas del placer, el goce, el deseo. Deleuze hace un reconocimiento de los textos de Sacher- Masoch, y en su texto “Lo frío y lo cruel”, propone pensar en Sade y Masoch como los pioneros en la construcción del lenguaje erótico. Los acusa de escribir literatura pornográfica porque hablan “directamente sobre la sensualidad” (2001, p. 22); es decir, versan sobre las sensaciones que conducen al goce, el placer y, también, al deseo sexual. Este autor realiza una lectura del masoquismo, teniendo éste una postura distinta respecto los sujetos involucrados, para él generan una “alianza”; sin embargo, uno termina sometiendo a otro en la empresa de la satisfacción sexual.

³⁶ Entre muchas otras lecturas posibles, para el caso de esta investigación me permite pensar sobre la construcción del lenguaje erótico a partir de las violencias infringidas o recibidas, de la violencia como detonante del placer y de la posibilidad de violentar un cuerpo. Ahora bien, es necesario puntualizar que los lenguajes cambian y que los desplazamientos se han dado respecto al lenguaje erótico; sin embargo, las prácticas del sadismo y del masoquismo siguen vigentes y en algunos performances de *neoburlesque*, se dramatizan estas expresiones eróticas.

El masoquista tiene que formar a la mujer déspota. Tiene que persuadirla y hacerla «firmar». Es esencialmente educador. Y corre los riesgos de fracaso inherentes a la empresa pedagógica. En todas las novelas de Masoch, la mujer persuadida conserva una última duda, una especie de temor: comprometerse en un rol al que se la insta pero que tal vez no pueda sostener, pecando por exceso o por defecto. (Deleuze, 2001, p.25)

En ese sentido, Deleuze propone que Masoch establece el suspenso en la novela, pero que específicamente en sus textos dispone dos suspensiones importantes, por un lado, el suspenso alrededor de la laceración de los cuerpos, de su sufrimiento y goce en un mismo acto; por otro, un suspenso que se sustenta en las poses casi fotográficas (suspendidas) de la “mujer- verdugo” (p.38). La *perversión* masoquista, como es considerada, es el reflejo del vínculo del dolor- placer sexual y, al igual que en el sadismo, la violencia forma parte de la operación.

En ambos autores es interesante notar, por un lado, el papel de las mujeres y por otro, las formas en cómo se concibe la desnudez del cuerpo (y es aquí donde entramos a un territorio que podría resultar contradictorio). Comencemos por las mujeres que, aunque sean “sujetos de la depravación” para Sade también son sujetos poco deseables en tanto les pide “Tápense el coño, señoras” (Barthes, 1997, p.145). Son sujetos censurados en la medida en que deben borrar su sexo, deben ocultarlo porque provoca horror entre “la hipocresía puritana y la depravación” (*Ibidem*). En el caso de Masoch, se describe a la mujer que se convierte en el verdugo, una mujer que, a pesar de sus miedos o dudas, somete al cuerpo del otro “en otro sentido, el héroe masoquista parece educado y formado por la mujer autoritaria, pero en lo más profundo es él quien la forma y la disfraz” (Deleuze, 2001, p.27).

Es importante señalar que esta literatura no se trata sobre el acto sexual explícito, en realidad, versan sobre los preámbulos, los juegos, las posibilidades que ampliaron y razonaron, y es por lo que logran establecer nuevos panoramas sobre los límites del relato sexual. Las descripciones de los textos de estos autores van

sobre los detalles que agudizan los sentidos, sobre los genitales en el contexto sexual y las prácticas que provocan placer.

Las formas en cómo se concibe el cuerpo en Sade y Masoch también es diferente. Dice Barthes, que en Sade se puede leer constantemente cómo la desnudez del cuerpo es utilizada como una forma de humillación del otro; pero en el caso de Masoch, el cuerpo busca el sometimiento para sentir placer. Para la erótica moderna, es necesario reconsiderar estas apreciaciones y, en su momento, cómo repercute en la construcción erótica actual, específicamente entre los *neoburlesqueros*.

En el libro “Sade, Fourier y Loyola” (1997) Barthes dice que el erotismo es la suma de un lenguaje articulado y un lenguaje de imágenes. Este autor argumenta que, gracias a la lectura de la literatura de Sade se pueden notar dos tipos de lenguaje: el cotidiano y el erótico, la diferencia entre ambos radica en la retórica. Sade logra un efecto disruptivo al crear un discurso a partir de lo que en su contexto se considera prohibido. Y es ahí donde radica el gran trabajo de Sade; para Barthes la forma de hacer revolución es a través de crear paradojas en el discurso, a esto llama *contradiscurso*.

Barthes dice que el “erotismo solo se puede definir mediante el habla perpetuamente alusiva. En este sentido, Sade no es erótico: ya lo hemos dicho, en él nunca se encuentra «strip-tease» de ningún tipo, que es apolo go esencial de la erótica moderna.” (Barthes, 1997, p. 182) para Barthes, una de las principales razones por las que Sade no puede ser pensado como representante del erotismo moderno, es por la inmediatez del desnudo. Para Sade, el despojo de las prendas debe ser funcional, rápido, que procure la continuidad del placer o, mejor dicho, de la producción orgiástica.

Se desvela el cuerpo inmediatamente (salvo para algunos jovencitos en los que “se deja caer agradablemente el calzón por los muslos”). La explicación podría ser ésta: el *strip tease* es un relato: desarrolla a lo largo del tiempo los términos (...) de un código que es el del enigma: desde el

comienzo se promete el desvelamiento de un secreto, luego se retrasa (se “suspende”) y finalmente se realiza y se esquivo al mismo tiempo; como el relato, el *strip tease* está sometido a un orden lógico y temporal, se trata de una limitación del código que los constituye (no develar el sexo en primer lugar). (p 181, 182)

De esta cita es importante señalar dos cosas: cómo el tiempo se relaciona con la promesa y cómo, a su vez, se relaciona con lo “agradable” y el relato. Para Barthes la especificidad del erotismo moderno es el *strepttease*; esto me permite recapitular sobre lo escrito en párrafos anteriores en los que menciono que el *striptease* es sugerente y lento. Para la erótica moderna, es necesario reconsiderar estas apreciaciones y, en su momento, cómo repercute en la construcción erótica actual, específicamente entre los *neoburlesqueros*.

Capítulo 3

La especificidad del burlesque

como performance erótico

Performance y espectáculo

Diana Taylor apunta que *performance* es un concepto tan polisémico como ambiguo. Puede ser usado para designar practicas corporales, para hablar de dramas sociales o para referirse a una puesta en escena, es decir “no tiene límites fijos” (Taylor, 2011, p.14). Este concepto se acuña entre la década de los sesenta y setenta para designar a un tipo de escenificación (una disposición espacial y temporal poco convencional; es decir, fuera de los teatros y galerías) que sugiere provocar a los espectadores como acto político. Esta autora menciona que del “área artística (teatro y artes visuales), los estudios del performance heredan su propensión vanguardista que valora la originalidad, la transgresión y la ‘autenticidad’” (Taylor, 2011, p.17).

A pesar de que el performance tiene muchas connotaciones, los puntos claves que me sirven para situar al neoburlesque son: su capacidad transgresora de las normas, su potencial sintético de transferencia de experiencias y conocimientos sociales a una escenificación o dramatización estética y la posibilidad de desplazamiento performativo, de frontera discursiva y de la fijación-mutabilidad de códigos sociales gracias a su condición liminal. Ahora bien, si continuamos con la línea de pensamiento propuesta por Turner y asumimos que el neoburlesque es un performance, ¿cuál es la crisis o drama social que revela? Para contestar esto, no hay que olvidar que para la creación del performance debe existir un momento reflexivo del individuo.

Es necesario puntualizar, por otro lado, que el performance del neoburlesque, también, está hecho para que otros sean espectadores. Eso lo convierte en un

espectáculo que busca atraer las miradas de otros y para lograrlo se sirve de un conjunto de signos específicos y estructurados, “somete a los individuos a una economía de la mirada y del mirar” (Taylor, 2011, p.26). En el caso del neoburlesque, como arte de la sensualidad, se recurren a símbolos y códigos que materialicen dicha sensualidad. Estos signos pertenecen a un panorama sociosemiótico (Pavis, 2000, p.41), es decir, a un contexto socio- económico-cultural, que está atravesado por tensiones y contradicciones.

Pavis sugiere pensar el espectáculo como un relato que, sin tener la autoridad (o la permanencia, considero), del texto escrito, “constituye una documentación más general sobre lo que ha ocurrido” (2000, p.47) y que en sí mismo narra otros relatos. Para el caso de esta investigación, me parece que los relatos más relevantes a notar son el del cuerpo en su relación con la sensualidad y el erotismo y el de las transgresiones normativas, de la actividad erótico- sensual, en tanto espacio liminal.

Tampoco hay que olvidar que

La expresión emocional del ser humano, que agrupa los rasgos de comportamiento con los que se renueva la emoción (sonrisas, llantos, mímicas, actitudes, posturas), encuentra en el teatro una serie de emociones estandarizadas y codificadas que figuran comportamientos identificables que, a su vez, generan situaciones psicológicas o dramáticas que forman la armazón de la representación (...) la emociones se manifiestan siempre gracias a una retórica del cuerpo y de los gestos en los que se sistematiza, en incluso codifica, la expresión emocional. (Pavis, 2000, p.70)

Es de mi interés conocer cuáles son los gestos y comportamientos de la sensualidad y del erotismo expresados en el espectáculo del neoburlesque. Pero, más allá de reconocerlos, es interesante preguntar si esos signos ya están fijados o si siguen mutando conforme a las distintas subjetividades expresadas en la escena. Y, en todo caso si estos signos se constituyen como lenguajes articulados, estructurados y normados, ¿cómo se transgreden en tanto que el neoburlesque es performance?

El espectáculo como actividad teatral, se extrae de la realidad y ofrece una “realidad distinta” (Pavis, 2000, p.71), mas no distante, con la que se establece una “convención ficcional” (ibidem) y por la que queda establecida la situación teatral. Hay una línea teórica que precisa que el cuerpo se ha reducido a una imagen pues “que la Modernidad cosifique el cuerpo significa silenciar la vitalidad del cuerpo y, a su vez, exaltar las magnitudes de control: disciplina, técnica y belleza. Así el yo-cuerpo. Contemporáneo está mucho más cercano a una ilusión (...) [es decir, a] un mundo ficcional” (Quintero Álvarez, 2015, p. 99-100). Asumiendo la existencia de la ficción corporal y la ficción teatral, tenemos dos ficciones que habitan el performance del neoburlesque. La primera, cercana a las normas y estéticas sociales y la segunda cercana a la creación espectacular de las mismas.

Al parecer, la reflexión es lo que separa estas dos ficciones, ya que habitamos la ficción corporal en tanto los códigos sociales han sido establecidos antes que nosotros. Mientras que la creación reflexiva de un performance cultural los permite poner en juego. Sin embargo, no se puede asegurar que las ficciones corporales que habitamos no sean reflexionadas, por el contrario, tenemos que preguntar cómo es que estas reflexiones llegan a un proceso creativo en el que la *espectacularización* o la dramatización se conviertan en una vía de expresión. E incluso, poner el foco en considerar si esta dramatización pone en escena la transgresión de normas y códigos sensoriales, corporales, jurídicos, estéticos, educativos, etc. Para el caso del neoburlesque me centro en las normas que intentan fijar al erotismo y al cuerpo en relación con la sensualidad.

Por nuestra cualidad de sujetos sociales, es importante mencionar que la forma en que podemos reconocernos como “yo” es a través del discurso y la norma en la que emergemos. Para Charles S. Peirce (1987), por ejemplo, no hay forma de acceder y conocer nuestra realidad si no es a través de los signos que nos permiten tener ideas o referencias sobre los objetos, estos signos nos llegan “dese afuera”, no están dentro de nosotros ni emergen mágicamente en nuestro razonamiento. Esto implica, que lenguajes distintos en sociedades distintas van a construir pensamientos distintos en temporalidades distintas, pero, también, que nada puede

estar por fuera del lenguaje. Es entonces que se puede hablar de un constructo social del sentido y que está íntimamente ligado con nuestra capacidad de percibir, o de nombrar aquello que percibimos. Pero, también, ese pacto social acota el sentido, siendo el ejercicio de poder un eje trascendental.

Si antes de la marca social no hay pensamientos ni cuerpo, implica que conocemos y nos reconocemos a partir de los signos, de las normas, de los símbolos y de los referentes que nos constituyen como parte de una sociedad, en nuestro caso, de la mexicana. También, como se muestra en el apartado del erotismo, estamos en constante contacto con lo que queda fuera de la norma, con lo que los signos no abarcan, con lo prohibido; es decir, constantemente estamos tratando de encarnar la norma, pero en el esfuerzo por alcanzarla es probable que el sujeto falle. En el momento en que fracase la norma se abre un espacio político en tanto que fracasan las convenciones sociales, se anula el miedo por la represión y por las amenazas que buscan sujetar al sujeto. La amenaza se revierte y el discurso que legitima las normas, que dispone las prohibiciones, generalmente las que sostienen las esferas del poder, se ven desafiadas y anuladas.

Con base en estas apreciaciones considero lo siguiente. Los cuerpos están normalizados desde distintos frentes, por un lado, están disciplinados para producir, por otro, están marcados por sus órganos genitales, lo que les indica qué identidad de género asumir. Gracias a estas dos marcas, que no sugiero que sean las únicas, por ejemplo, aún no hablamos de la animalidad, la juventud o las clases sociales, los seres humanos iteran comportamientos y normas que, siguiendo la línea de Butler, crean límites que, en palabras de Bataille, se convierten en prohibiciones y una vez transgredidos son el fracaso de la norma. Podemos pensar que el erotismo, siguiendo el pensamiento de Bataille es la transgresión de la prohibición, y que tales prohibiciones se enmarcan en un contexto social determinado, por lo que es importante recordar que estas prohibiciones se insertan, específicamente, en los códigos de las actividades sexuales. De ahí que la propuesta de Butler cobra valor, pues la heteronorma (binomio hombre- mujer) funge como una regla que replica hacia lo erótico a través de las limitaciones sexuales de los géneros. Considero, que

a partir de este momento podemos hablar de lo *heteroerótico*. Como una norma que ha estabilizado algunos comportamientos eróticos.³⁷ Lo cual es una paradoja porque en sí mismo el erotismo, dice Bataille, supone transgresión.

Entonces se crea una tensión que a simple vista parece responder a un discurso hegemónico, pero que, en realidad, también responde a que no existen los elementos necesarios para que el erotismo se circunscriba completa y cerradamente a un discurso. Es decir, la transgresión, como todo desplazamiento, permite la amplitud y la movilidad de ciertas definiciones, acciones y comportamientos, y aunque la norma busque solidificar estos últimos, siempre hay espacio para lo abyecto. Dice Butler que es el espacio de la imaginación y la creatividad, dice Bataille que es en el interior del ser. ¿Pero cómo llegar a ese espacio? ¿Será que los sujetos que practican *neoburlesque* hayan encontrado en esa tensión un medio para la constante transgresión, para la búsqueda del erotismo “propio”, y este mismo pueda tener repercusiones políticas? Es decir, ¿se puede hacer política desde el cuerpo y el erotismo?

Para ahondar en esto considero importante observar los cuerpos en tanto experimentan el erotismo. Primero debo señalar que más que un “erotismo interno”, existe un erotismo que se vive y experimenta en la intimidad pues es ese el espacio “donde lo heterogéneo se expresa y se explicita como tal” (Jean Luc, 2015, p.194). La norma prohíbe la desnudez, pero en la intimidad, la desnudez es legítima y heterogénea. Y, al mismo tiempo “la desnudez (...) pide ser más desnudada, es decir, ser siempre más que un cuerpo o siempre más que un cuerpo concentrado en una extremidad de excitación.” (Jean Luc, 2015, p.197). El cuerpo es materia, pero también involucra pensamientos, emociones, sensaciones, códigos, normas, etc.

³⁷ Incluso Bataille en constantes ocasiones menciona los distintos comportamientos entre hombres y mujeres.

Performance neoburlesque.

El *neoburlesque* es un performance que no tiene duración fija pero que posee un inicio, un clímax y un desenlace en el que se cubre o descubre el cuerpo de la performista. Es una teatralización de lo erótico y de la sensualidad, que puede estar o no relacionado con los discursos sobre la sexualidad hegemónica, pero siempre está vinculado con el *striptease*; es decir, con el juego del desnudamiento corporal, con la provocación a través de la exhibición del cuerpo desnudo. Es una expresión artística que contiene narrativas corporales que evocan erotismo y que conlleva, por ello, perder pudor, salirse de muchos cánones de belleza, de edad o de género, pues la experiencia erótica depende de quien esté ejecutando el performance.

Se lleva a cabo sobre todo, pero no exclusivamente, en cabarets, foros, teatros, bares, nunca en plazas públicas o espacios que no hayan sido creados para tal evento, pues, a pesar de vivir en el siglo de la pospornografías,³⁸ del boom en la liberación sexual, la apertura social (en mayor o menor medida) de las diversidades sexuales, época en la que existen muchas escenas sexuales en la televisión abierta y en el cine, no existen espacios abiertos públicamente en los que la expresión artística del *neoburlesque* sea recibida sin reservas. Por ejemplo, hace un año el gobierno del estado de Durango presiona para que se cancele la presentación de un espectáculo titulado “Delirio tropical” en el que se rememora la época de las rumberas y exóticas, pero en el que, también, hay *burlesque* clásico, *ballroom*, entre otras disciplinas. En el comunicado de expresa que “debido a comentarios recibidos por parte de la sociedad duranguense y buscando **respetar la moral**, así como las **buenas costumbres** la empresa Alejandro R. Producciones ha decidido

³⁸ Como un resultado del acceso y uso cotidiano del internet, afirma Naief Yehya en el prólogo del libro *Pospornografías* (Giménez, 2015, p. 11), tiene cabida una:

epidemia pornográfica [que] tuvo efectos inesperados ... me atreveré a llamarlo pospornográfico (en el sentido de que sucedió después de la liberación furiosa de fotos, videos y textos sexualmente explícitos), más evidente fue que la pornografía se convirtió en una corriente pop de la cultura, en un demencial tsunami de imágenes, convenciones estilísticas, personalidades reconocibles y referencias que no sólo transformó nuestra relación pública e íntima con el vasto repertorio de materiales eróticos estimulantes y masturbatorios, sino que también afectó a una variedad de dominios del entretenimiento *mainstream* y cambió de manera definitiva la forma en que nos relacionamos con los medios de comunicación electrónico.

cancelar.”³⁹ El *neoburlesque* como espectáculo es publicado, pero no público y en todo caso se constriñe a escenarios más íntimos.

Existe un *burlesque* más clásico, ese en el que las *vedettes* se desvestían, hacían gala de sus cuerpos y de su sensualidad. Sin embargo, a lo largo de las diferentes etapas de los espectáculos eróticos en México, y específicamente en la Ciudad de México, el *neoburlesque* surge ante otras necesidades políticas, dicho de esta forma porque las ejecutantes buscan desmarcarse de algunos discursos alrededor de todo aquello que involucra el *striptease*: el cuerpo, la edad, la sensualidad, la heteronorma, el género, la teatralidad, las narrativas, etc. También surge en un contexto de subjetividades y afectividades emergentes que buscan ser reconocidas. Para explicar esto, voy a recapitular brevemente el contexto que permite al *neoburlesque* contraponerse ante la misma sociedad que lo constriñe y, al mismo tiempo, censura.

López Villagrán sugiere que las bailarinas del *table dance* son “mujeres inalcanzables”, “de los gustos de los mexicanos” (rubias y blancas), son las “conejititas” que deben dejarse seducir por el hombre que viene a pagar por tenerlas unos minutos. Por lo tanto, son mujeres alcanzables, juegan a no serlo, pero las dinámicas provocan una constante aceptación por parte de las bailarinas, ahí se generan sus ingresos. El *neoburlesque* por su parte busca contrarrestar la capacidad, casi inherente, del hombre para consumir mujeres “perfectas e inalcanzables”. Siendo justos, los espacios en que se desarrolla cada estilo de espectáculo son completamente diferentes y con finalidades diferentes; justamente, el *neoburlesque* nace con la búsqueda de crear espacios distintos en los que no se pudieran consumir y cosificar a las mujeres. Esa cosificación viene planteada desde los años cincuenta, en que la heteronorma que incluye la capacidad masculina de

³⁹ Las negritas son mías. Este comunicado sale en la cuenta de Instagram @deliriotropical_ y fue publicado, también, en el periódico el Sol del México. Hernández, Belem, “Delirio Tropical se cancela en Durango”, *El Sol de Durango*, 21 de mayo de 2021. Consultado en <https://www.elsoldedurango.com.mx/cultura/delirio-tropical-se-cancela-en-durango-6744380.html>

“conquistar mujeres”, crean una ideología y ciertos códigos para las relaciones sexo-afectivas.

Constantemente, algunas personas, definen al *neoburlesque* como una forma de *softcore* (pornografía “suave”), por el estilo de espectáculo que es: erótico. No puedo asegurar que haya una distinción certera entre el erotismo y lo pornográfico porque desde el siglo XIX a la pornografía se relaciona con lo obsceno, lo sexual y lo erótico, siendo cierto que no hay una definición que la delimite, generando así una gran cantidad de apreciaciones, percepciones, connotaciones y desplazamientos que el mismo término permite gracias a su polisemia. Sin embargo, sí me es posible clarificar que la pornografía como industria, replica los patrones de la heteronorma y de la cosificación de las mujeres. Actualmente existen movimientos dentro de la industria que sí apelan al feminismo y procuran mostrar distintos cuerpos y sensualidades, algunos incluso haciendo omisión de la imagen masculina. Dice Giménez Gatto, en su texto “Pospornografías”, que:

el porno alternativo se presenta como *women-friendly* (amigable con las mujeres), alejado de las formas de explotación características de la industria y vinculado a una suerte de empoderamiento femenino, a partir de representaciones y autorrepresentaciones que apuntan a la producción de formas de subjetivación erótica y no de objetivación pornográfica (...) un número importante de productoras de *altporn* pretenden, al menos discursivamente, ubicarse bajo el cobijo del feminismo pro-sexo, el porno feminista, queer y transgénero, posicionándose como la versión “más auténtica” de las formas de agenciamiento femenino al interior del multifacético universo de la pornografía digital. (2015, p.28,29)

Una de las finalidades de esta investigación es colocar al *neoburlesque* en un contexto dentro de las diferentes expresiones eróticas que se presentan ante un público. Es por ello por lo que resulta interesante resaltar cómo se devienen nuevas formas de erotismo, de teatralización de la sexualidad y de la sensualidad. Parece que, después de bastantes décadas de distancia con respecto a la apertura pública

sobre temas de sexualidad en distintos ámbitos sociales, las formas de relacionarnos con nuestro cuerpo y erotismo comienzan a ser insuficientes y se buscan nuevas maneras de constituirnos y reconocernos como mujeres (como personas, independientemente del género y sexualidad que asumimos) en una nueva era. No es que antes no existieran las diferencias sexuales, los auto reconocimientos eróticos personales o que la constitución femenina busque desde lo íntimo, cambiar; sin embargo, ahora están tomando un trasfondo político en tanto que los códigos heteroeróticos están siendo vulnerados y las corporalidades están desafiando el estereotipo del “cuerpo perfecto”.

Evidentemente, poner el tema de la sexualidad como un tema político no implica relacionarnos mejor con nosotros mismos, con nuestros cuerpos, porque las formas en que percibimos y nos relacionamos con el mundo, eso implica nuestro propio cuerpo, están mediadas sí por el tramado de códigos ideológicos que nos preceden y, con ello, las iteraciones aprendidas desde pequeños, las mismas que nos norman y que define qué está permitido y qué queda forcluido. Por ello el empoderamiento sexual, corporal y erótico fue la primera premisa importante para las *neoburlesqueras*. Cuestionar sobre sus propias percepciones, experimentar en lo abyecto (en lo que queda fuera de la norma) y convocar a la posibilidad de nuevas narrativas eróticas y corporales.

Una de las grandes críticas que surgen con el nuevo *burlesque* es la capacidad erótica de acuerdo con la edad. Gran parte de la industria del *table dance* e incluso de la pornografía y, que en su momento también experimenta, el teatro de revista, buscan mujeres jóvenes: “la revista fue titulada *Mexican Ra-ta-plán* y se estrenó en los primeros días de marzo de 1925 en el Teatro Lírico, con un éxito mayor que el *Ba-ta-clán*, gracias a un anuncio que decía: “Ni una vieja ni una fea” y la promesa de ver de cerca a nuestras vicetiples semidesnudas”. (Dueñas, 1994, p.25) Por su parte en el documental *Bellas de noche la vedette Wanda Seux*, en sus sesenta años y sin trabajo, exclama:

A los productores [quiero] decirles: ¡Qué tiene de malo esto!
(señalándose completa) esto (señalando corazón) cuando soy una

profesional que da todo en un escenario. Esto (señalando arrugas de frente) mis años, esto (señalando arrugas de boca) es de tanto sonreírle a la vida. (Cuevas, 2016)

Parece que hay límite de edad para vivir el erotismo, aún más para mostrarlo en un espectáculo; pero en el *neoburlesque* parece no existir un límite de edad. Las ejecutantes no tienen un rango específico de edad; tal vez, el único requerimiento etario es la mayoría de edad. Por ello, hay *neoburlesqueras* que transitan por sus veintes como las hay que viven su octava década. Uno de los grandes retos es desnaturalizar la idea que solamente en la juventud una mujer se puede convertir en sujeto de deseo, de explorar su erotismo y sensualidad. Elisa González Calderón, apunta en su artículo “Visibilizando las ausencias en torno a la representación del cuerpo, una reflexión a propósitos de dos *filmes* de Carlos Reygadas”, en el apartado “Japón”, que una de las grandes virtudes de dicha película es “visibilizar acciones y personajes que han sido omitidos en el escenario mediático” (2017, p.102). En particular refiere al personaje de una anciana indígena que tiene relaciones sexuales con un hombre menor que ella. Una de las potencias de la película reside en la capacidad de presentar a la mujer anciana e indígena como una sujeta de deseo: “El cuerpo desnudo de la anciana se descubre como una experiencia que ha sido negada a nuestra mirada educada por los medios en sus constructos ideales de belleza” (*Ibidem*, p. 102). Una de las transgresiones del *neoburlesque* es esta, mostrar cuerpos maduros erotizándose y que, como sugiere González Calderón, son personajes (y personas) poco visibilizados en los escenarios mediáticos y, considero, también artísticos. Esto se agudiza cuando se toca el tema del espectáculo erótico. En las citas previamente escritas, tanto Pablo Dueñas como Wanda Seux exclaman una narrativa explícita sobre la edad y los espectáculos eróticos: ni feas, ni viejas. Si bien la dicotomía fealdad- belleza es un constructo cambiante que más adelante abordo, las repercusiones sobre el cuerpo por efectos de la edad son tan visibles que pocas veces pueden ocultarse cuando te muestras desnudo o semidesnudo. Una de las grandes interrogantes es, ¿hay un

límite de edad para que la erotización y la demostración pública del cuerpo siga considerándose atractiva? En el *neoburlesque*, parece ser, no la hay.

El cuerpo desnudo es, en realidad, una “cuestión humana” (Reyero, 2009, p.27) hay que pensar sobre las implicaciones y circunstancias que permiten mostrarlo en un escenario pues deja de pertenecer al espacio íntimo, tiene otras finalidades. Sostiene Carlos Reyero en su texto “Desvestidas”, que:

el creciente interés hacia la visibilidad de lo corporal, a las formas de representación en todos los órdenes de la vida contemporánea, y no sólo en la creación artística, ha obligado a revisar el cúmulo de lugares comunes que pesan sobre el desnudo artístico. Originalmente concebido como canon estético ideal, ha pasado a tratarse como un problema muy tangible, circunscrito a la existencia física del individuo (2009, p.25)

Me parece imposible reducir la demostración del cuerpo desnudo a una cuestión física, pues hay muchos factores sociales que atraviesan el cómo se perciben el cuerpo, desde las cuestiones estéticas, hasta las que versan sobre la salud, la economía, la cultura, etc. “La figura estética del cuerpo se ha convertido en un producto de consumo masificado, perdiendo su esencia y su sacralidad.” (Marcos Carretero, 2017, p.32) Dejando un poco de lado la consideración sobre una esencia o una sacralidad del cuerpo, me resulta sugerente pensar en si a través del *neoburlesque* existe la posibilidad de regresarle a este producto, que se ha masificado, su existencia misma: su experiencia, su color, sus olores, sus movimientos, su diversidad a través del *striptease*.

López Villagrán dice que, para él, los performances del *table dance* resultan ser “*stripteases* femeninos [que] parecen muy estériles y reducidos a una simple representación somatizada. Es decir, como sugieren algunos, el performance acaba por ser más significativo que narrativo (Prieto, 2009: 11).” (2015, p. 291) En el caso del *neoburlesque*, el *striptease* suele ser significativo porque busca contar algo desde el cuerpo o desde el relato mismo del performance. A este respecto, muchos *burlesqueros* en Latinoamérica, como Sapphire Blue, han pronunciado en diferentes

foros de discusión que uno de los grandes retos del *neoburlesque* es “transmitir un **mensaje**, por más que sea cómico una está luchando contra los estereotipos de belleza, de la edad. Ahí mostramos nuestra postura política o nuestras posturas a partir de nuestra experiencia” (Encuentro de Cabaret y Burlesque de la Ciudad de México, 2022). La transmisión de este mensaje se traza en el cuerpo como en el performance, el *striptease* muestra o no algunas partes de los cuerpos; existe la posibilidad del desnudo, es una promesa que puede no cumplirse, pero que está latente. Hay que pensar, entonces, qué tapamos y qué cubrimos, cuáles son las posibilidades del mostrar el cuerpo en un escenario. Incluso pensar si, el *neoburlesque* se define únicamente por el *striptease* o si este solamente es el medio de expresión para mostrar la erotización del cuerpo. Y es en la erotización que también encontramos diversidades, normas y abyecciones.

Narrativas corporales

En el *neoburlesque* existe una división a partir de las expresiones eróticas. De forma particular, hay quienes sostienen que el *burlesque* refiere a la práctica de mujeres cis que emulan la sensualidad femenina, mientras que en el *boylesque* se expone la sensualidad masculina. Estas distinciones pueden generar mucha confusión respecto la división sexo- genérica; sobre todo porque hay mujeres cis que hacen *boylesque* o que hacen performances de género fluido. En realidad, estas divisiones sirven para categorizar las sensualidades a partir de lo heteronormado, siendo este un punto para tratar de explicar la vasta cantidad de experiencias sensitivas - sensuales, dentro del fenómeno de estos espectáculos eróticos. El *burlesque* refiere a la sensualidad y erotismo femenino; es decir retoma movimientos relacionados con el género femenino, como el movimiento de la zona genital, la exposición de los senos (en pocos casos, de los pezones), con la delicadeza a través de movimientos específicos de los brazos, manos y cuello. Por su parte, el *boylesque* remite a la sensualidad masculina que suele ser más “tosca”, más torpe, con movimientos de torso y brazos más rectos, y con movimientos de cadera espontáneos. En el *queerlesque*, tema completo para otra investigación, la sensualidad no está definida a partir de una parte del cuerpo, esta sensualidad puede fluir o anclarse; inclusive

en algunos performances los cuerpos no existen, son formas etéreas, son esqueletos, son fantasmas; los movimientos pueden pasar de lo delicado a lo grotesco, de la fuerza a la contemplación. El género fluido transita por la sensualidad femenina y masculina sin anclarse exclusivamente en uno. Así, no es relevante el sexo ni el género de la persona que hace el performance, importa más el tipo de sensualidad que está evocando en su narrativa corporal, jugar con las memorias corporales, a veces de las experiencias sexuales de los sujetos, otras sobre las huellas de su propia historia o de la necesidad de experimentar con su propio cuerpo.

Aquí puedo ubicar algunas transgresiones. La primera, que ya antes se ha mencionado y que ha persistido por más de un siglo, es la de la constitución de “la mujer pública”. Ubicada fuera del estereotipo de la mujer de “buenas costumbres”, relacionada con el libertinaje, con el *impudor*, con lo pornográfico, la poca decencia. Y no es que sea mal vista, en algunos casos es admirada por su atrevimiento de enseñar su cuerpo y sentirse libre, más bien, es la capacidad de las mujeres de mostrar ante un público no sólo su cuerpo, también algo tan íntimo como el erotismo. No es que las mujeres no se retrataran antes o no fueran fotografiadas con poses sensuales y eróticas para otros. Lo concluyente, en este caso, es que la *burlesquera* se apropia de su cuerpo, de su sensualidad, de su erotismo y, a través de un performance, se lo muestra a un público. Es la capacidad de sacar de su alcoba un momento que, hemos aprendido, solo se comparte en momentos particulares y “no con cualquiera”.

Observo, también, que caso contrario a lo que ocurre en los *table dance* en el *neoburlesque* poco se puede heterosexualizar por completo a los individuos que participan tanto en los performances como de quienes forman parte del público. En los espectáculos de *neoburlesque*, la capacidad de fluir entre los géneros, o de no ser binario, y las sensualidades que se experimentan permiten una construcción simbólica diferente al de otros espectáculos eróticos nocturnos. Se parte de la sorpresa, del no saber con qué sensualidad, ni a qué corporalidades o a qué narrativas te vas a enfrentar. Incluso, todo lo que puede iterar las normas y

convenciones sociales legítimas (cuerpos, movimientos, narrativas) pueden volcarse al final del performance, como pueden no hacerlo recrudesciendo la norma a través de la burla. El *striptease* burlesco (de burla) se entrega al público en tanto se desarrolla, pero fuera de él, los sujetos regresan a su cotidianidad, los sujetos solo suben a escena a teatralizar un erotismo propio. Fuera del escenario, menciona Juliette Dragon de acuerdo con la experiencia de sus alumnas, expresan: “puedo vivir mi vida como me gusta y hacer cosas que no me atrevía a hacer.” (Netflix, 2022)

Narrativas del performance

Hay un segundo nivel en las narrativas, que se refleja por la temática de *neoburlesque* que se ejecuta, por ejemplo: está el clásico, que en Europa es muy explorado y explotado; el “político”, que se desarrolla más en Latinoamérica; el nerd, que remite a personajes de comics o películas de culto; el goth, que busca ser más sombrío, con vestuarios y personajes góticos; zooloque, en el que se imitan movimientos de animales; entre muchos más. La temática varía de acuerdo con las necesidades del performance, se pueden mezclar y crear piezas coreográficas que transiten por varias temáticas pero que se guíen por una historia. Estas historias que se cuentan pueden considerarse otro nivel de análisis narrativo porque articulan al performance mismo. El desarrollo de este relato genera la creación de los personajes, de la decisión de usar un tipo específico de temática y que influyen directamente en la toma de decisión a la hora de decidir sobre los movimientos corporales, sobre qué mostrar y qué no, sobre cómo mostrar el erotismo.

Es necesario aclarar que no todo el *neoburlesque* cuenta un relato escénico, a veces, solo podemos apreciar, igual que en el *burlesque* clásico, un *striptease* con movimientos contemplativos y sensuales. Considero que ahí se encuentra una narrativa corporal que articula al performance. Esta es una de las primeras consideraciones para el análisis de esta investigación que busca centrarse en los performances que contienen narrativas corporales como escénicas.

Otra cosa por detallar es la cercanía que en México tiene el teatro Cabaret y el *neoburlesque*. Como menciono en la genealogía, muchos de los ejecutantes de este arte, aprenden con profesores que están en la escena cabaretera mexicana. Esta cercanía permite a los performistas tener herramientas teatrales para realizar los performances, más allá del *striptease* mismo. En algunos casos, el ejecutante se entrena para crear números en los que la sátira social y política es el hilo conductor. El ejercicio actoral de cabaret le proporciona al ejecutante tres habilidades: improvisación, el reconocimiento de los temas de impacto social para su uso teatral, el rompimiento de la cuarta pared. Si bien, estos tres elementos existen desde el resurgimiento del *burlesque* y en otras artes escénicas, el tratamiento dado por el Cabaret mexicano le imprime códigos culturales que convierten al *neoburlesque* mexicano en una propuesta teatral llena de elementos folclóricos nacionales: colores, la música, la cotidianidad, costumbres, vestimenta, el albur, etc.

A los mexicanos nos gusta contar historias, basta ver el folclor nacional, lleno de historias contadas a través de la danza. Sin embargo, es importante notar que la improvisación, como herramienta técnica, otorga matices en el performance que permiten adaptarse a diferentes circunstancias de espacio o público; incluso, puede tener modificaciones sin alterar el relato. Esto es importante porque los números pueden tener diferencias entre una presentación y otra. Entonces, lo que queda del relato es un eje central que le permite desplazarse hasta cierto punto.

El rompimiento de la cuarta pared es una de las prácticas más transgresoras de la escena, y a pesar de que hay muchos espectáculos que lo practican en el *neoburlesque* resulta ser, en ocasiones, más intrusivo. Primeramente, en las propuestas escénicas clásicas existen reglas que convierten al ejecutante en un ser activo y al público en un ser pasivo; esto por las formas en que se involucran con la obra. La cuarta pared implica colocar al público como un ente que desde fuera de la acción observa, el rompimiento de ésta convoca a los espectadores a ser partícipes en la obra. Es decir, su intervención, que también tiene reglas, nutre a la puesta en escena. Sin embargo, en muchas ocasiones el público no conoce el marco de interacción en que se desenvuelve el *burlesque*, lo que genera que en

muchos momentos los asistentes no sepan cómo responder las insinuaciones de la performista e inclusive, hay un rechazo. Como contra parte, algunas *burlesqueras* han optado por “calentar” al público; es decir, dar a conocer los códigos de conducta que están permitidos, sin mencionar conductas reprobatorias. El entrenamiento en teatro cabaret, prepara a los ejecutantes para saber cómo responder estos últimos comportamientos.⁴⁰

Las *neoburlesqueras* buscan espacios, para montar sus espectáculos, en los que se pueda caminar entre el público o que, en su defecto, puedan estar cerca de ellos, a un par de metros de distancia, para que sea posible la interacción con los asistentes. En algunos festivales, por el contrario, se busca que la performancera pueda ser vista por la mayor cantidad de asistentes, siendo así que se utilizan teatros más convencionales en los que el tipo de escenario, generalmente, están en alto. En el México Burlesque Festival, por ejemplo, se han utilizado: Teatro Usigli, Teatro del pueblo, Centro de las Artes de Tijuana. Actualmente hay muchos foros que tienen la apertura para que un espectáculo de *neoburlesque* se lleve a cabo en sus escenarios; sin embargo, aún existen espacios teatrales o foros que, “por el desnudo”, no admiten este tipo de shows. Muchos de los foros en los que se realiza burlesque son espacios en los que se hace teatro cabaret o que son cabarets, por ejemplo: Foro Bellescene, Cabaret Barba Azul, Teatro- bar El Vicio, Foro La Nabe, El 77 Centro Cultural Autogestivo, Youkali Cabaret, Cracovia 32, El Tintanísimo. Aunque esta lista sigue creciendo, muchas presentaciones de este tipo de espectáculos se llevan a cabo en espacios alternativos o, como etiqueta la

⁴⁰ Por ejemplo, el maestro César Enríquez, en una plática previa a su obra “Por jodidos y hocicones mataron a los actores” mencionó que en muchos casos la forma que tiene el mexicano de tratar de “rebajar” al performista es a través del albur. Para contraponer esa situación, Enríquez propone desarmar el albur y regresarlo. Es decir, retomar las palabras y tergiversarlas para desarticular la ofensa.

En la puesta en escena “Bacanal”, realizada en el marco del Festival de Cabaret de México, en su presentación en Cuernavaca, tres sujetos estaban menospreciando el trabajo de la conductora, por ser Cabaret, las dinámicas incluyen al público y fue el momento en que la conductora confrontó a los tres sujetos, invitándolos a participar en un juego. Con ello, los sujetos se “desarmaron” y las insinuaciones bajaron de intensidad.

Secretaría de Cultura del gobierno federal mexicano, en espacios autogestivos (*underground*).

Capítulo 4. Bendito burlesque. Corporalidades, transgresiones y lentejuelas.

En esta investigación, como he mencionado con anterioridad, me interesa específicamente el neoburlesque mexicano de los últimos años, teniendo como referencia, la participación en el encuentro nacional del burlesque en México: el Mexico Burlesque Festival. El performance de los distintos performanceros, en este festival, tiene, por lo menos, 3 etapas: la presentación del personaje, que comienza incluso antes del inicio de la pieza a presentar. Arranca cuando el maestro de ceremonias, quien presenta a las performistas, refiere al performance que se va a presentar. Después está el giro catártico del personaje, aquello que lleva a la performancera a la cúspide del *striptease*. Y, por último, el desenlace en el que el personaje se muestra “triumfante” ante tal catarsis. Aquí la corporalidad- lo carnal

diría Barthes- se expresa diferente del inicio: más pacífica, más radiante, más plena o incluso más presente.

También debo puntualizar que los performances que utilizo como ejemplo del neoburlesque mexicano, son cuatro números que se llevaron a cabo en la gala presencial de la quinta edición del México Burlesque Festival y que corresponden a las artistas Juanita Revolución (Tijuana), Vanilla Snake (Guadalajara), Queen Bitch (CDMX) y Nino Barbier (Morelia). Estos performances por analizar comparten, además, que nos están contando una historia, que se hace un *striptease* con música y que los actores tienen como profesión algún arte escénico (teatro, danza y música), esto último dota a los actores de herramientas escénicas distintas. Por otro lado, estos análisis están acompañados por entrevistas hechas a quienes crearon estos números Janique Almeida (Juanita Revolución), Alexis Ruiz (Vanilla Snake), Erica Islas (Queen Bitch) y Daniel Méndez (Nino Barbier).

Los festivales de burlesque han servido para el encuentro de distintas burlesqueras que habitan a lo largo y ancho de nuestro país, pero también, como un foro, especialmente el de México,⁴¹ para mostrar la diversidad y experimentar la expresividad en el burlesque y reflexionar sobre este arte y sobre los cuerpos. El festival mexicano, en su página de internet expresa:

El burlesque ayuda a resignificar el arte del desnudo escénico, convivir y aprender del respeto a lo diferente. El burlesque mexicano en la actualidad está construyendo una identidad propia, proveniente de su vasta diversidad de tradiciones, historias, ideas, cuerpos y propuestas escénicas. (<https://www.burlesquefestmx.com>)

V México Burlesque Festival.

El México Burlesque Festival, fue convocado por primera vez en 2016 por la ex burlesquera Leona Calypso, quien congregó a mexicanos y extranjeros. Después

⁴¹ En otras partes, como Argentina o Chile, se hacen concursos para definir quién es el mejor burlesquero del festival. Ganan dinero o el pase directo a otros festivales.

del segundo festival que se realizó en 2018, Hortensia Martínez “Ondina” ha llevado la función de organizar y convocar a performancers mexicanos como extranjeros que se dediquen al arte del burlesque. Desde la primera edición este festival se ha llevado a cabo en teatros de la Ciudad de México: Foro Lenin, Teatro del Pueblo, Foro Usigli. La cuarta edición, por la situación global de pandemia únicamente se realizó una presentación virtual de performances.

La quinta edición del México Burlesque Festival se llevó a cabo, por primera vez fuera de la Ciudad de México y se realizó en la ciudad de Tijuana del 14 al 18 de julio de 2021, teniendo como sedes El Cine Bujazán y el CEART (Centro Estatal de las Artes Tijuana). Se llevaron a cabo: talleres, pláticas presenciales y online, galas (presentación de performancers) presenciales y online. Para esta descripción, ahondaré en una de las galas presenciales, exclusivamente la que se llevó a cabo en la caja negra del CEART el día 17 de julio a las 18 hrs. Por los protocolos de salubridad y seguridad de cada estado de nuestro país, con relación a la pandemia, el cupo para esta función fue limitado a la mitad de la capacidad del foro, entraron 60 personas.

A las 17:30 hrs se le dio acceso al público, mismo que había comprado sus boletos con anticipación y con un costo de \$250 (mxn), por lo que no hubo una taquilla de venta, pero sí una lista de personas que habían adquirido sus entradas y conforme a la lista se les dio acceso. No se veía gente tan joven entre el público, tal vez adultos que oscilaban entre los 20 y 60 años.⁴² Como todo espectáculo teatral, se dieron las tres llamadas previas al inicio mientras se proyectaba en el ciclorama la imagen oficial de esta edición del festival.⁴³

Este foro es un espacio estilo caja negra. Es decir, el escenario no está en alto, por el contrario, el público se ubica en una gradería desde la que se ve el escenario “hacia abajo”. Los muros y las piernas (cortinas que están a las orillas y en distintos niveles del escenario) son negros. En algunos casos tienen ciclorama o telones. El

⁴² En ningún momento se le sugirió que al público que solamente podían acceder mayores de edad.

⁴³ El muro fronterizo de las playas de Tijuana con las palabras Vo Mexico Burlesque Festival.

piso del escenario es negro, este foro en particular tiene un ciclorama y un riel de focos que iluminan de atrás del escenario hacia el público.⁴⁴ Los asientos son sillas acolchonadas puestas sobre las graderías y con una distancia de 1 metro, aproximadamente, entre una y otra. En este caso, como mencioné el escenario está abajo, esto permitió que los ejecutantes pudieran interactuar físicamente, sobre todo, con las primeras dos filas.

Los gritos y chiflidos, en un contexto teatral pueden resultar ofensivos para las dinámicas que se ejecutan en estos espacios; sin embargo, en los espectáculos del burlesque los mismos gritos y chiflidos son parte del marco interactivo. Esto puede descolocar a la gente entre el público que no es asiduo a este tipo de espectáculos, por lo que “calentar al público” implica desplazar o dislocar las reglas de convivencia aprendidas para los espacios teatrales. Y que esto les permita vivir la experiencia sensitiva y sensorial del performance burlesco desde la “ofensa” permitida.

A las 18 hrs dio comienzo el espectáculo. Salieron a bailar ocho chicas vestidas con vestidos negros de estilo vintage (años veinte del siglo pasado), con peinados *ad hoc* y zapatillas. Todas ellas hicieron una coreografía de *striptease* que dura 5 minutos, en la que se quitaron, primero los guantes, después el vestido. La música es del género blues, uno de los más utilizados por la burlesqueras más clásicas, con acentos muy marcados y el ritmo permite tener una cadencia pausada, con lo que el quitarse las prendas no es apresurado. Se quitaron los corset que llevaban bajo sus vestidos y jugaron con mostrar sus pezoneras, todas ellas negras. Al final tomaron unas letras y se acomodaron para formar la palabra burlesque. Acto seguido salieron dos personas del staff para recoger las prendas que estaban en el piso. En ese momento comenzó a sonar la canción “Vamos a bailar”⁴⁵ de Lalo Guerrero, reconocida por ser utilizada en los montajes y película *Zoot Suit*. Salió de entre las piernas un hombre vestido de pachuco, con un traje blanco, zapatos bicolor

⁴⁴ Este foro cuenta un sistema de iluminación digital y programable, los focos están en unas traveses colocadas en el techo y cuenta con proyector. Los camerinos se ubican del lado derecho del escenario, son dos y cada uno tiene su baño, dos espejos grandes y unas mesas en las que se puede colocar el maquillaje.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=tOUU46MSzos>

y sombrero de ala ancha con una pluma. Este sujeto era uno de los maestros de ceremonias (MC).⁴⁶ El pachuco nos dio la bienvenida al festival y comenzó a “calentar al público”, dicho así para referirse a los momentos en que hay una interpelación directa con el público en la que se busca que éste último participe ante algunos estímulos; por ejemplo, se pide que griten, que contesten preguntas, que canten. En este caso se pidió y generó bulla.⁴⁷

Por ser un festival, este espectáculo reúne distintos performances que no necesariamente tienen algo que ver entre uno y otro, son, más bien una variedad, por ello los MC recurren a presentarlos uno por uno. En esos pequeños intermedios siguen animando a la gente.⁴⁸

Juanita Revolución

La chola, un personaje de los MC, sale a presentar a Juanita, vestida con un pantalón blanco, con una camisa a cuadros, por debajo de la camisa una camiseta, pañoleta doblada en la cabeza, lentes oscuros, peinada con una cola de caballo. Comienza explicando que el burlesque rompe fronteras de género, de moralidad; expone que el burlesque no solo es “para ponernos cachondos” y comienza una dinámica con el público en la que dicen cómo se están sintiendo, entre algunas respuestas están: inspirados y emocionados. Da paso a presentar el número de Juanita partiendo de que el burlesque también nos permite “pensar en nuestra realidad”. Pregunta al público qué es de lo más popular de Tijuana teniendo como respuesta los tacos, la calle Revolución, el centro, entre otros. La chola recopila las respuestas y comenta que le recomendaron ir a tomarse una foto con el burro cebra y afirma que eso es maltrato animal. Presenta a Juanita como un talento local que

⁴⁶ Fueron dos maestros de ceremonia, uno el pachuco y la otra, una chola de la frontera.

⁴⁷ La idea es darle a conocer a quienes no han ido a ver este tipo de espectáculos, que tienen la posibilidad de sentirse más “en confianza” para “jugar” durante el show. Es decir, se inscribe al público en un *marco* de referencia del burlesque en el que se le proponen las reglas de interacción.

⁴⁸ Estas descripciones las hago con material videográfico del 5º México Burlesque Festival y, por haber sido parte del público de la gala que voy a relatar, también recurro a la experiencia vivida con dichas actuaciones, asumiendo que los performances generaron emociones y sensaciones percibidas como público.

va a contar “qué onda con el burro cebra”. Pide un aplauso para Juanita Revolución y el público rompe en aplausos. La chola no dice el nombre del performance. La duración de éste es de 5 minutos con 8 segundos.

Secuencia 1. Entra a escena una actriz vestida con camisa a cuadros, short de mezclilla, gorra y carga un huacal con un letrero que dice “\$1 dll picture” que deja al centro en el proscenio del escenario. Esta actriz, la dueña del burro- cebra viene arriando a Juanita Revolución. Esta última entra a escena “a gatas”, lleva un traje de dos piezas con rayas que imita la piel de la cebra y que está recubierto por un chal de tela de cambaya a forma de jorongo, porta una máscara de burro con trompa y orejas largas. Juanita lleva puestos unos guantes negros que llegan casi al codo. Una vez que la dueña del burro- cebra deja el huacal, se retira del escenario mientras apura a Juanita, que sigue “a gatas” terminando de entrar.

La performancera está bestializada; es decir, adopta posturas propias de los animales. Uno de los principales motores del erotismo es la transgresión, siendo el retorno a lo animalesco uno de los más desafiantes para la evolución de la humanidad como sujetos distanciados de la naturaleza. Entrar “a gatas” pone a Juanita en una posición inferior frente a los seres humanos erguidos.

El burro cebra se muestra desconcertado mirando de un lado a otro y comienza a sonar un audio con ruido que recuerda el tráfico cotidiano, se escucha un claxon e inmediatamente después se escuchan clicks fotográficos. El burro se pone en cuclillas y hace ademanes como de quien está en una sesión fotográfica: extiende brazos, luego coloca sus manos debajo de su mentón con los codos abiertos (simulando que se recarga sobre las manos), pone sus manos sobre su cintura. En el ciclorama se proyecta una foto de la calle Revolución en Tijuana, de los años 40 o 50 del siglo pasado.

Uno de los atractivos turísticos más conocidos de Tijuana es tomarte la foto con el burro cebra en la calle Revolución. Los turistas se ponen un sombrero de ala ancha y puntiagudo y se sube al burro que tiene una silla de montar y un jorongo. Estos burros son explotados por sus dueños, teniéndolos desde medio día hasta la noche



con acceso limitado al agua y la comida, y sin la posibilidad de desplazarse. Los click fotográficos del performance recuerda los mismos a los que son sometidos día tras día estos animales. Las poses son una parodia de la acción fotográfica. Mientras que al fondo se muestra la calle Revolución en el siglo pasado, dejando leer dos posibilidades que se interrelacionan: una de ellas es pensar en esta tradición turística como una práctica antigua y, otra, que es una práctica anticuada. Es decir, es una práctica que transita entre la normalidad y la revisión de esa normalidad revisada en el presente.

Secuencia 2. Comienza a sonar “I’m your puppet”⁴⁹ de James & Bobby Purify. El burro cebra se para bailando. Hasta ahora Juanita se pone erguida y sus movimientos son extendidos, como si su cuerpo quisiera abarcar todo el espacio posible, mientras que los compases de la canción están acompañados de

⁴⁹ https://www.youtube.com/watch?v=ZU3gDP_IEGg Esta canción de 1966, “Soy tu marioneta” como su traducción al español sugiere, está plagada versos en los que el sujeto que canta se somete al juicio y decisión de otro.

movimientos de cadera y cintura circulares, “delfines”, giros, lanzamientos de nalgas y patadas. Hay que señalar que hasta el momento no vemos ni la postura ni la corporalidad de una mujer hetero-sexuada, vemos una transgresión que puede resultar erótica en tanto que la ejecutante se *bestializa*.

La performancera comienza el striptease al quitarse los guantes, con ambos guantes se pone de perfil y extiende sus brazos para que el público vea el despoje. Primero se quita el guante del brazo izquierdo, después de hacerlo y de arrojar con fuerza el guante, la ejecutante voltea a ver su mano, mueve sus dedos como quien descubre la posibilidad del movimiento en su mano. Compara ambos brazos, en el derecho aún trae el guante, volteando a ver uno y luego el otro para rematar volteando a ver al público y comenzar a quitarse el siguiente guante. Al quitárselo, Juanita lo mueve en forma de “8” y lo “azota” delicadamente en el piso. Cada que se quita un guante el público grita y chifla. El guante derecho también arroja con fuerza. Quiero apuntar que el descubrimiento del cuerpo de Juanita se puede leer en dos niveles, primero como un personaje que se desnuda y que descubre un cuerpo humano a través del despoje de las prendas; también, a partir de la sorpresa corporal, la conciencia de sus posibilidades motrices cuando mueve los dedos, además, la superación de los límites corpóreos cuando voltea insistentemente a ver la mano, señalando cómo mueve los dedos. Abre la posibilidad de empalmar la experiencia corpórea de Juanita como performancera y la historia de Juanita como burro- cebra.



El burro cebra sigue bailando, se gira para darle la espalda al público y hace hincapié en el movimiento de las caderas y las nalgas (dobla las rodillas para bajar y subir). Una vez arriba, comienza a despojarse de la blusa de seda a rayas. Termina de despojarse de la prenda sin quitarse el jorongo y para ello se pone nuevamente de perfil. Después de sacarse la prenda la “hace bolita”, encoge los hombros como de quien pregunta algo y niega con la cabeza. Acto seguido avienta la blusa y la pateo. La gente vuelve a chiflar y a gritar, esporádicamente, desde el momento en que empieza a desabrochar la blusa. Y al momento de sacarla de entre el jorongo, el público se une para gritar y chiflar. Juanita no nos deja ver qué hay debajo del jorongo, pero sí nos permite pensar en que las prendas de las que se despoja la constriñen, por lo que las pateo cada que se quita una de ellas. Otra cosa que se vemos en escena es el juego provocativo entre el mostrar y no mostrar el cuerpo.

La performancera baila un poco más y se vuelve a colocar de espalda al público mientras se escucha en la letra de la canción “I’m your puppet”.⁵⁰ Comienza a bajar hasta llegar a hincarse y la música va bajando de volumen. Se desabrocha su jorongo y extiende sus brazos de forma tal que el jorongo está extendido y cubre su espalda.

Secuencia 3 Cambia la canción, Comienza a sonar “The house of the rising sun”⁵¹ pero en su versión en castellano, el cover hecho por Javier Batiz. Con el jorongo extendido, Juanita comienza a subir con movimientos de caderas, aún dando la espalda al público. Gira el torso para voltear a ver al público y comienza a jugar con develar su torso, pero sigue cubriéndose con el jorongo. El público vuelve a gritar ante tal expectativa. Ella continúa sus movimientos dando la espalda al público hasta que la música hace un cambio en la instrumentación y en la voz de Batiz mientras canta “Y nació allí entre llanto y dolor”. En esta frase musical Juanita se despoja de su pantalón, lo avienta y se gira para mostrar al público las prendas que trae debajo, a saber: arneses que rodean sus hombros, sus senos, el torso, la cintura, las caderas y los muslos. Cubre sus pezones con unas pezoneras brillosas y trae tanga negra. En las rodillas se ven unas rodilleras que parecen enmarcar hasta dónde llega el arnés. El público grita emocionado. Como ya señalé, Juanita está presente de dos formas, como performancera y como burro-cebra. Al verla con los arneses se pueden referir dos códigos, por un lado, las prácticas BDSM (Bondage, Dominación, Sadismo, Masoquismo) en las que el uso de cueros y correas son recurrentes. Por otro, el uso de correas para mantener a los animales, como los burros, en condiciones de cautiverio (correas que se utilizan para atar al animal) o explotación (animales de carga).

⁵⁰ Parte de la letra de la canción dice: Tira de la cuerda y te guiñaré un ojo, soy tu marioneta / Haré cosas divertidas si quieres, que yo soy tu marioneta / Seré tuyo para tener y sostener / Cariño tienes el control total de tu marioneta / Tira de otra cuerda y besaré tus labios / Soy Tu Marioneta.

Se puede apreciar la sumisión de quien canta hacia otra a quien le canta.

⁵¹ La parte inicial de la letra dice: Hay un lugar en la ciudad por donde sale el sol / Ahí nació entre el llanto y dolor / En la miseria y sin amor / Mi padre no lo recuerdo, jamás lo conocí / Mi madre no era buena y se fue, dejándome a sufrir / Yo solo siempre he estado / Nadie me espera allí / Cargando cosas para vivir, así hasta morir.

Una vez que muestra su cuerpo cubierto de correas, el juego con el jorongo cambia, ahora lo utiliza como un accesorio para enmarcar algunas partes de su cuerpo (por debajo de las nalgas) o para hacerlo bailar junto con ella (hace movimientos ondulantes como de las faldas de folclor mexicano). Finalmente, se quita el jorongo y lo avienta. Los movimientos se hicieron más extensos, si en un principio las patadas iban con rodillas dobladas, ahora las patadas son con piernas extendidas. Lo que permite ver un cuerpo que, al quitarse la ropa, puede ocupar más espacio gracias a su libertad.

En la siguiente frase musical, después de quitarse el jorongo, Juanita se posa frente al público al centro del escenario, agarra con ambas manos la máscara, se quita la máscara de burro y descubre su maquillaje y su peinado, con lo que el público reacciona con gritos. Trae un peinado de mohicana, como la cresta de las cebras,



tiene repegado el cabello con gel hacia arriba, el cabello que queda libre se ve crespo. Su maquillaje es en tonalidades negras, el labial y el delineado de los ojos que hace que se vean más grandes (son dos líneas por debajo de los ojos) y trae percings en la nariz. Cuando se ve su rostro se ve una gran sonrisa.

Juanita ha mostrado su sensualidad a partir de emociones que representa corporalmente. Ver su rostro permite matizar algunos aspectos del performance, de inicio, al ver su sonrisa nos permite comprender que está disfrutando su cuerpo, la conciencia, la libertad e incluso el uso de las correas por varias partes de su cuerpo.

Secuencia 4. Se acerca al huacal que tiene enfrente y saca de atrás del letrero una fusta (látigo con varias correas de corto alcance, aproximadamente tienen 25 cm de largo) con la que “juega” haciendo “8” camina, con postura retadora, por el escenario mientras continúa con este movimiento. También lo azota contra el piso y ocasionalmente algunas partes de su cuerpo: piernas, nalgas. El público grita o chifla en distintos momentos cuando juega con la fusta, sobre todo cuando la azota. Estos movimientos continúan hasta que Batiz canta las líneas “yo solo siempre he estado, nadie me espera aquí”, en ese momento Juanita comienza a retraer el cuerpo, a hacer movimientos en los que encorva la espalda y hace gestos de tristeza. Todavía le da movimientos a la fusta hasta que la música comienza a bajar la intensidad. Juanita se hinca.

Una vez más, se puede seguir apreciando cómo Juanita encarna la práctica BDSM, que puede simbolizar el gusto por esta práctica y el abuso en el maltrato animal. Las prácticas sadomasoquistas, desde la literatura, como lo señalo en el capítulo anterior, son pilares del constructo de lo erótico moderno y que está relacionado con prácticas alrededor del encuentro sexual, en el que la violencia ejercida culmina en la satisfacción sexual debido a la humillación corporal ejercida a través del sometimiento. En este caso, son dos interpretaciones completamente distintas, por un lado, la autoflagelación que lleva al goce a una mujer; por el otro, la puesta en escena de la humillación corporal en tanto que Juanita está personificando al burro-cebra que está sometido a un maltrato constante.



Secuencia 5. Una vez hincada, la performancera se coloca en 4 puntos y en esa postura se acerca al huacal. Comienza a incorporarse para volver a pararse y toma con sus dos manos el letrero. Al mismo tiempo que lo va subiendo ella se va enderezando. Tira la fusta, gira el letrero y lo acomoda sobre su cabeza. El letrero dice “¡Basta de explotación animal!”. Mientras Juanita tomaba el letrero y la música disminuía, el público dejó de emitir gritos o chillido. Juanita se queda con los brazos extendidos mostrando su letrero, mientras levanta su mentón como de quien demuestra orgullo o de quien quiere retar a otros. Se escuchan gritos, chillidos y aplausos, al tiempo que en el audio se escuchan los rechinidos de los burros cebras y en el ciclorama la foto se ha convertido en un video de un burro cebra que está siendo arriado por su dueño. Juanita aplaude sobre su letrero y levanta el puño como en las protestas. Vuelve a entrar la misma actriz que la acompaña al principio, la dueña del burro. Juanita la ve como desconcertada y la dueña comienza a azotar una soga sobre el cuerpo de Juanita. La performancera retrae su cuerpo, como de quien quiere protegerse de los golpes, así sale Juanita del escenario. En el trayecto de salida, se escuchan aplausos y sobre sale el grito de entre el público que dice

“¡No más tortura!”. Cuando Juanita ya no está en escena se vuelven a escuchar aplausos y gritos del público.

El cambio de la imagen que se proyecta y el letrero que porta, reafirma la denuncia de la performancera. Pone en evidencia la cotidianidad del Burro- cebra que es llevado por su dueño hacia su actividad diaria: entretener al turismo en condiciones poco satisfactorias para el desarrollo del animal. Juanita adopta una postura política a partir de la experiencia corporal que vive como burro- cebra.



Análisis del performance

El performance de Juanita lo he dividido en 5 secuencias, de tal forma que cada una de ellas contienen elementos narrativos que llevan hacia movimientos sorprendidos; es decir, al finalizar cada secuencia tenemos un cambio corporal, del relato o del *striptease* que permite ver al burro cebra distinto de la secuencia anterior.

Juanita se muestra como una mujer *perversa* (mujer verdugo) gracias al vínculo que establece entre el dolor y el placer o goce sexual a través de los recursos de vestuario que utiliza; por ejemplo, el uso de los arneses como alegoría a la práctica BDSM que, al mismo tiempo, asemeja con la forma en que los animales son arriados

y que, con el uso de la fusta, se exagera la idea del maltrato animal por su relación de este aparato con la violencia infringida sobre los animales para su domesticación. Siendo así, que Juanita al momento de tomar la fusta para golpearse a sí misma y seguir mostrando gusto en el acto, logra codificar el binomio dolor-goce.

Juanita es transgresora desde dos vías, por un lado, rompe con la norma que restringe la bestialidad al encarnar a un “bestia”, a un animal y “alejarse” de su humanidad. Pero también, al mostrar su cuerpo en escena sin convertirse en un objeto sino en un sujeto sensual que no itera los cánones de belleza corporales hegemónicos. La belleza, como nos la presenta Juanita, se aleja de los cuerpos con medidas perfectas, cabello lacio y suelto, maquillaje discreto. En ese sentido, Juanita está siendo transgresora y por tanto, erótica.

En este performance se crea una paradoja, Juanita es una bestia sensualizada que erotiza a otros y que logra desplazar el striptease y la sensualidad misma a un espacio de denuncia.

Janique Almeida/ Juanita Revolución

Juanita Revolución es el “nombre de guerra”, el nombre del personaje burlesquero que creó Janique Almeida. Este nombre tiene su propia historia: *“Juanita, por la tía juana. (...) Cuenta la leyenda que Tijuana era un rancho enorme, que había una señora que se llamaba Juana y todo el mundo le llamaba tía Juana. [Y] Así se quedó. (...) Juanita es en honor a la tía Juanita. [Y] Revolución es por el nombre de la avenida, pero [también] por la fuerza que carga esa misma palabra, las revoluciones [son para] darle un giro total a lo que esté pasando”*. Janique tiene, actualmente, 29 años y es de Tijuana: *“nacé aquí, he crecido aquí. En algún momento me fui a vivir a Quintana Roo, pero fue (...) medio año. Eso fue mucho antes de conocer el*

burlesque". Ella comenzó en el burlesque en 2018: "con miedito, miedo al placer, al placer de verte, al placer de sentir tu cuerpo moviéndose, quizá miedo a lo desconocido, miedo a la liberación". Hasta que descubrió: "esto es para ti, por ti y nadie más". Su primer show fue con la compañía Dinotte nel Cabaret, a la que pertenece desde 2018.

Janique me contó: "Tenía muchos miedos porque presentar un número de burlesque, [porque] implica muchísimas cosas. Primero que nada, implica, siento que, una conciencia de ser, de ti misma como mujer. En este caso yo me identifico como mujer y como mujeres tenemos tantos dilemas: que estoy muy flaca, que estoy gorda. (...) Hay un pleito de siempre, un pleito [que] ni siquiera deberíamos estar peleando porque es inculcado, es algo con lo que crecimos y que hasta mayores nos damos cuenta de ello. (...) Esta soy yo y me quiero aceptar, qué tan difícil es mirarme al espejo y decirme ¡te acepto!, aunque no me gusten mis hombros, aunque no me gusten mis brazos (...) es un enfrentamiento de mi conmigo". Para ella, el burlesque implica: "[El] Burlesque se empiezan a burlar de situaciones, igual toman posturas políticas, (...) Lo que le dicen a las mujeres 'tú allá en la esquinita, sentadita, piernitas cerradas, vestidita bonita, maquilladita todo bien' (...) Está bien perro eso porque [el burlesque] es como una Revolución: la mujer toma poder sobre sí y también se pone a cagar el palo. ¿Quieres que esté bonita, maquilladita? ¡Pues toma acá todo el brillo! (...) Mostrando todos los atributos que aparte de ser deseados, al mismo tiempo son muy condenados, son odiados".

Algo que marcó desde pequeña a Janique fueron las convenciones sociales del bien portarse de las mujeres: "¿Por qué poner una cara de buena niña? Eso es lo

que nos enseñan, primeramente. O sea, a una la van corrigiendo por ser niña, por haber sido niña salvaje ‘¡niña bájate de ahí!, ¡niña cierra las piernas!’ (...) No la dejan ser a uno desde chiquita (...) midiendo cuánto voy a comer para no engordar, niñas recibiendo comentarios obscenos por parte de compañeritos de la escuela, faltas de respeto y vas creciendo (...) hombres muy mayores diciéndote de cosas. (...) Todo simplemente lo dejamos pasar para hacer unas buenas niñas, para ser educaditas. (...) Simplemente no nos dejaron serlo [ser salvajes o aguerridas] y no nos dejan”.

La postura de la performer es muy clara: *“la política está en todo y eso se me quedó mucho. (...) Yo soy feminista y en el feminismo nos dicen ‘la política está en tus calzones’ (...) todo el mundo dice ‘¡no! la política no tiene nada que ver conmigo, me aburre’, ¡hell no! O sea, la política está de metiche en todas partes y tiene que ver en todas nuestras acciones, y nuestras decisiones, y nuestro ambiente”.*

El feminismo le enseñó: “Como de ‘mira, mi niña, dijo -te voy a enseñar a que te ames y te voy a enseñar a cagar el palo’ (...) vivirlo [es] precioso y doloroso. (...) Es una lucha constante”. A ella, por ejemplo, el poema de Alfonsina Storni “Me quieres

blanca” le ayudó a reafirmar su postura. El tránsito por el burlesque ha sido sinuoso para Janique:



“Siempre he sido una mujer masculina, todavía estoy trabajando mucho lo es que la feminidad y el balance entre estas dos partes: feminidad y masculinidad. Pero al principio sí fue un choque, como que sentía yo que no podía, que estaba fingiendo sentía que no era yo. (...) [Con] El apoyo de estas personas de esta compañía [Dinotte nel Cabaret] ya pude [ir] agarrando el rollo un poquito. Fue interesante conocer ese lado, porque me puse a investigar más. (...) Los números que yo había tenido antes de Juanita Revolución habían sido los de burlesque clásicos, en donde explotas la feminidad. Yo me caché ahí como que encasillando la feminidad y me preguntaba yo ¿qué es ser femenina, ¿qué es ser mujer? (...) [Descubrió] Esta no es la única forma de mostrar tu feminidad, puedo ser delicada sensual, (...) pero

¿qué hay de la otra parte? Ahí es donde entra mi Juanita con todo su punch. Con Juanita yo descubrí ese alter ego que te saca de tu zona de confort. (...) mezclar esas dos partes, feminidad y lo que es como grotesco, al mismo tiempo, también causa incomodidad. (...) Este [burlesque con tintes grotescos] como que lo ponen más en el tabú”.

Por otro lado: *“Fue encontrar otra forma de ser sensual, porque yo siempre he sido muy masculina y me costaba mucho ser sensual, me daba risa. Pero soy sensual en la manera en que, lo que para mí sea sensual. No quiere decir que va a ser sensual para todo mundo o que lo tengan que aceptar: para mí la espalda es muy sensual, una zona muy erógena, también. Puede ser, también, encontrar sensualidad en la agresividad del personaje entrando en el rollo de la sumisión y del ser dominante. Porque como mujeres, siempre, nos han metido la idea de que ser sumisa es lo ideal. (...) En este número me di cuenta de que me gusta ser ambas (...) Me gusta ser sumisa y también me gusta dominar. eres dueña de tu propio placer, ahí es donde conecté también, Juanita lo que hace es apropiarse de su sumisión (...) encuentro cierto placer en ser sumisa, pero ahora soy yo quien lo está consintiendo, creo que es la palabra clave ahí (...) Está consentido y está consciente. Y eso está bien porque es como que una misma se abre los ojos: soy yo la que lleva el mando de este cuerpo, de esta mente, de estas palabras, de estos pensamientos, soy yo la que está a cargo porque es mi vida”.*

Juanita y el burlesque, también, le permitieron a Janique ver desde otra perspectiva su contexto: *“todo el mundo dice ‘es que si tú trabajas en esa área tú no estás respetando tu cuerpo, tú eres mala mujer’ (...) Y ¿qué se tiene que meter la gente*

en lo que haces tú con tu cuerpo? Qué se tiene que meter la gente si gano dinero usando mi cuerpo, porque las sexworkers no son las únicas que venden su cuerpo y eso no lo ven y de eso no critican, ¿right? Ahí están las modelos, están en los deportistas, está la mujer que trabaja en casa y a la que le llaman mamá, ella es trabajadora y no le pagan”. A su vez, cuando Janique construyó el personaje de Juanita, también le creó una historia de vida que atraviesa el performance del burro cebrá: “Obviamente que para crear este personaje tuve que ver también dentro de mí. (...) [Juanita] Es optimista, se apropia de su sumisión, es decidida, fuerte, trabajadora, soñadora y libre. Esta es la historia de Juanita, sus padres se cruzaron a Estados Unidos y ya no volvieron. A ella la recogió un capitalista que le habla bonito y la atiende, pero solo frente al público, por un beneficio. Es explotada, lo sabe [y] lo acepta, pero trabaja por la liberación. (...) Juanita quiere auto gestionarse. Juanita nos podría representar a todes porque somos esclaves y dependientes de alguien más, pero no queda más que seguir resistiendo, luchando y actuando por la emancipación”.

Es interesante notar que, para Janique, el disfrute del despojo de prendas no es, exclusivamente, por la desnudez, sino también, por la comodidad del hecho mismo: *“Se me hace rico usarlos [los arneses que utiliza en el número]. Se me hace curioso que los aprietas y se siente rico y te los quitas y se siente rico, también. Es algo que busca el Burlesque: Las sensaciones que una misma puede ir captando al sentir su propia piel incluso al ir tirando la prenda, porque eso está en los días más comunes, llegas del trabajo, te quitas el zapato y ‘jah!’ [expresa satisfacción].”*

Una de las razones por la que sigue practicando este arte escénico: *“me gusta mucho indagar en mí misma. (...) También eso fue un desafío. Y fue también dejar atrás una parte mía que siempre estuvo como tranquilita, en una esquinita, sin molestar a nadie, sin renegar, sin mostrarse. (...) Sí me gusta que me den atención, sí me gusta que me vean, sí me gusta verme guapa, sí me gusta a que me escuchen, sí me gusta reclamar, sobre todo, sí me gusta cagar el palo (...) me gusta mucho y más si va a ser a algo que está establecido”*.

Janique ha encontrado en el neoburlesque un espacio de confrontación que desemboca en autoaceptación: *“Esto de enfrentarme a mí misma y dejar de pensar en cosas como ‘ay, se me va a ver la lonja’ o ‘ay, se me van a ver los granos’ (...) es como ‘acéptalo, ahí está y preséntalo poque eres tú’. Apapachar a cada rato a nuestro cuerpo. Porque es cierto, toda la vida hemos estado ‘ay, mi cuerpo esto, si fuera diferente, si tuviera más nalgas’ (...) tengo el tipo de cuerpo atlético (...) y siempre tenía este complejo, tengo espalda de hombre, tengo los brazos gordos, casi no tengo cintura. (...) Hoy veo mi cuerpo en el espejo, después de un proceso de aceptación y también de salud, de salud física, de salud mental, de salud emocional. Veo mi cuerpo y me quedo: ‘Oh my Good, girl. Te ves deslumbrante’ No necesito que alguien más me lo diga porque el que yo me lo diga, es suficiente. (...) Es por fin una aceptándose tal como es, y es genial llegar a este punto porque de aquí ya nadie me va a sacar”*.

Para el 5º México Burlesque Festival, Janique se preparó para representar a su localidad: *“tengo que buscar algo que represente Tijuana para que se lleven un saborcito de aquí, o algo de lo que está ocurriendo, o algo de la historia. (...) Algo*

que sea de Tijuana, y pensé algo provocativo, algo que la gente ve, pero no quiere ver y que es este caso del burro cebra que [existe desde la] época dorada de Tijuana que sería como los veintes y treintas que es cuando hubo bastante turismo”. El burro cebra es una atracción turística con la que los visitantes se toman fotos cargadas de estereotipos: “ponen una pintura súper mexicana tipo de los amantes [los Volcanes el Popocatepetl y el Iztacihuatl] (...) y ponen los chales y ponen los sombreros, claro muy típico de México. (...) [creen los turistas que] todo el mundo va a traer sombreros, sus chanclas y sus chales”.

Uno de los detonantes que incitó a Janique a hablar sobre este tema en su performance fue: *“Hay una avenida que se llama Revolución, es de las de las más turísticas acá en Tijuana que en cuanto cruzan los gringos se vienen a divertir. (...) Ahí es donde encontramos a nuestro pobre burrito cebra, después de tantos años ahí sigue en las esquinas. A veces pasamos y lo vemos a bajo el sol, deshidratado. A veces, me ha tocado verlo, que sus pezuñas están mal cortadas y no caminan bien; o sea, vemos el maltrato. Aunque las personas que estén manejando este negocio digan que el animal se encuentra en buen estado, que está saludable (...) no es lo que nosotros podemos ver. No soy la primera en traer este tema a la luz, ya se ha estado peleando por liberar al burro cebra, ha habido grupos que hacen colecta de firmas, que hacen huelgas o que pegan stickers en la calle que dice liberen al burro cebra. Incluso, no sé si fue demanda (...) lo han llevado (...) a que se tomen medidas más serias, pero no ha habido resultados positivos. (...) [Y] Esto va más allá (...) por ejemplo los caballos que usan para carruajes de las zonas costeras, (...) yo estuve en la isla de Cozumel y yo ahí miraba mucho el caso, era*

la misma situación que con el burro cebra, pero con los caballos. (...) También se trata de los delfines que usan para sus shows. El rollo que hubo con San Diego también con lo de las ballenas, lo de los animales de los zoológicos, lo de los circos, es un todo que está pasando, pero simplemente no hay conciencia o no hay interés. (...) [En] El número (...) no puedo hacer algo directo, pero puedo hacer algo que deje ahí, no sé, una espinita ¿no? Que les haga pensar y eso fue lo que me encantó”.

Respecto al vestuario: *“el arnés pues es un poquito claro que lo escogí, porque pues a los burros los jalan, y les ponen su arnés y los llevan”*. Cuando lo usa experimenta una mezcla de sentimientos: *“se siente bonito y a la vez un poquito melancólico”*. Para ella los tacones son sensuales y por ello los usó: *“traigo un chal, también, porque es muy distintivo del burro cebra y de la cultura mexicana”*. Pero, también, el arnés y el látigo que utilizó en su performance le sirvió para referir a la cultura BDSM, que está relacionada con prácticas sexuales: *“Eso del látigo va más como*



hacia el trato del animal, más que nada, porque así es como los andan arreando. Pero, también es como algo irónico porque yo, la verdad, tenía mis prejuicios a lo

que es el BDSM, que es donde utilizan todos estos instrumentos para el placer. Y

(...) [pensaba]: *no entiendo cómo las personas pueden encontrar placer en algo que causaría dolor. Ahí me metí a ese rollo, de comprender, más que nada, y no tanto juzgar porque es muy fácil (...) hay cosas que son incorrectas para la salud o para lo que sea, que una hace y que son ricas. Por ejemplo, no sé, que te de comezón en el oído y te estés rascando con un cotonete (...) o que tengas una cicatriz que esté sanando y te da comezón y '¡ah!' te rascas alrededor. Hay cosas que se sienten rico y ya, no hay 'es bueno, es malo', pues qué importa, es como: ¡ah, hiciste bien!*".

Respecto la experiencia con el BDSM: *"cuando estaba en ensayos me agarro el látigo y me estoy acá de [hace ademanes de flagelarse] y se siente muy curioso la sensación del material en la piel. (...) Me lo hago suavcito, también. Se siente como fresco, no sé, como que las cuerditas (...) el material se siente suave, se siente suavcito y se siente medio fresco en la espalda. No he experimentado el darme a mí misma latigazos más fuertes. En el número lo hago, pero ... no le pongo tanta fuerza. Se siente bien"*.

Corporalmente el burro cebra implicó mucha técnica histriónica por parte de Janique: *"Fue eso meterme en el rol del animal. Cómo un animal que está siendo explotado, que está siendo abusado (...) de mil maneras (...) voy a empezar en piso porque soy un animal. (...) es llevarlo de esa sumisión de animal de carga"*. Pero, también involucró una experiencia distinta al burlesque clásico que ya había practicado anteriormente: *"en alguna parte del número cuando comienza la primera [canción] a desprenderse del vestuario, se quita el primer guante y se da cuenta de que puede hacerlo (...) [de que puede] moverse libremente o sea puedo hacer las cosas por mí misma ¡qué chingón!*". Y no sólo desde la experiencia motora, también

desde lo senso-emotiva: *“Janique nunca fue agresiva, nunca fue grosera (...) porque te tienes que portar así, entonces fue muy liberador. (...) Juanita me dió estas herramientas de: ‘disfrútalo, date porque este es tu momento, el escenario es tuyo, ahorita este público tiene sus ojos en ti y tú les vas a mostrar una verdad, y les vas a hacer que reflexionen”*. Y este último propósito se cumplió: *“varias personas se acercaban a mí después y me decían ‘fui a la Revolución, miré al burro cebra y no me tome foto con él’ y ‘ya compartí un artículo (...) porque sabemos que no está bien’. (...) Me encanta que hayan aceptado, pues yo les dije algo, y que sí lo hayan tomado, que yo les haya hecho sentir más de lo que yo esperaba”*. Al principio: *“yo iba con muchas inseguridades, (...) pero en algún momento esa fuerza de Juanita se apoderó de mí. Fue como de ‘saca la garra’, (...) ‘show yourself’ (...) ‘muéstrate porque esta parte eres tú también’. (...) Fue muy placentero escuchar la respuesta del público”*.

“Mi team creativo (...) fue más que nada a mi familia, me apoyó bastante mi mamá y mi tía, me apoyaron así de ¡wow! súper ‘machín’ y aparte con la compañía de Dinotte Nel Cabaret que es donde me introdujeron al burlesque, ahí también recibí mucho apoyo. (...) Incluso: mi mamá me dijo que se sintió orgullosa”. Pero su mamá no fue la única orgullosa, al ver el video de su performance: *“comencé a observar cada cosa desde afuera (...) y al momento en que saca el cartel y aparece la imagen de atrás fue [se queda sin palabras] (...) se me hizo muy poderoso. (...) Me sentí orgullosa por Juanita y también por esa valentía, porque este tema es de (...) lo que se pelea, por la defensa del burro cebra, por la liberación del burro- cebra, y no sé, es cagar el palo machín. Es como que ver al mismo tiempo que tuvo los ovarios*

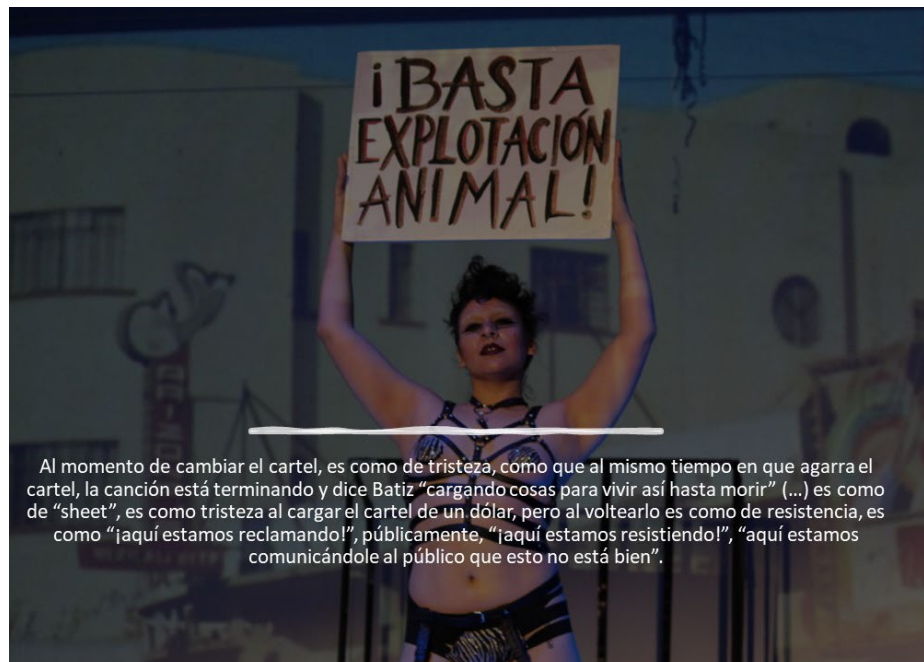
para cagar el palo públicamente sobre una injusticia y con las heridas que una carga. Se sintió como un deber que se cumplió. Como que tenía esto pendiente y ya lo cumplí”.

Este performance provocó también otros miedos: *“qué tal si me meto en problemas qué tal si las personas que se encargan de esto me censuran o qué tal si me echan a la policía”.* Pero eso nunca ha sido una limitante para Juanita, para ella: *“ese número va a seguir ahí causando revuelo. (...) Me tomó tiempo darme cuenta de que ser grosera, ser en peleonera, enojona, cagar el palo se siente muy rico, se siente muy bien”.*

Este número ha cambiado desde el Festival de burlesque, le dio un giro al final: *“[en un ensayo] Comencé a tirar patadas contra el piso, haciendo ruido con el piso. Y eso es algo muy común de los burros, que tiren patadas. (...) Entonces, me sugirieron: va a entrar la capitalista, pero ya no te va a sacar. Lo que vas a hacer es darle el cartel, le vas a renunciar ahí mismo y vas a ser tú la que salga al mando.*

Vas a tomar el látigo y vas a ser tú la que empiece a arrear a la capitalista. (...)

El primer final es la realidad (...) sigue habiendo



Al momento de cambiar el cartel, es como de tristeza, como que al mismo tiempo en que agarra el cartel, la canción está terminando y dice Batiz “cargando cosas para vivir así hasta morir” (...) es como de “sheet”, es como tristeza al cargar el cartel de un dólar, pero al voltearlo es como de resistencia, es como “¡aquí estamos reclamando!”, públicamente, “¡aquí estamos resistiendo!”, “aquí estamos comunicándole al público que esto no está bien”.

explotación animal laboral. La realidad es fea, es injusta. Pero, por qué tiene que ser así, ¿qué podemos hacer para cambiarla? No tiene por qué ser así. (...) Al menos, en el escenario yo le estoy dando libertad a este burro cebra. A la Juanita yo le estoy dando libertad de ser, de expresarse y para eso es el teatro, también, para crear otros mundos, crear otras realidades, crear otras perspectivas. Porque la realidad está bastante jodidita”.

Finalmente, Juanita y el burro cebra han sido parte fundamental del crecimiento de Janique: *“Este número cada que lo ensayo, cada vez que lo veo, cada vez me enseña algo diferente (...) le estoy teniendo mucho más respeto a este personaje (...) Juanita le ayuda mucho a Janique a comprender tantas cosas y, más que nada a desenvolverse, le da valor, le da amor, le da comprensión, no la juzga... Juanita llega y le dice [a Janique] ‘este momento es mío, quítate tus preocupaciones (...) ahorita solo ponte a bailar, disfruta (...) este momento es nuestro”.*

Vanilla Snake

Sale la chola bailando una cumbia, al terminar de bailar dice que, en México, por ser un lugar “caliente” es fácil que se “nos pegue la putería”. Le dice al público que “vamos a necesitar regresar a esos valores tradicionales”, pone en contexto una boda en la que dejan plantado a alguno de los novios. Pregunta al público si a alguien le pasó, nadie contesta, pero presenta a un performancero de Guadalajara, Jalisco llamado Vanilla Snake, todo el público vitorea. La duración de este performance es de 3:37 minutos.

Secuencia 1. El escenario está iluminado, Vanilla entra del lado derecho y camina hacia el lado izquierdo del escenario, camina con la cabeza y la mirada hacia el piso, un poco encorvado. Trae una blusa de satín beige, un pantalón blanco, unos

zapatos cafés y encima del pantalón, la mitad de una falda de capas de tela organza blanca, como los vestidos de novia. Además, trae unos guantes blancos y un collar de perlas que agarra mientras camina. El vestuario que usa el performancero parece jugar con el travestismo, pues no es completamente una falda o completamente un pantalón, viste ambos y permite crear una paradoja hilada a la vestimenta. Me explico, él se presenta como un hombre muy femenino o como una persona que transita por ambos géneros (femenino- masculino); y al mismo tiempo, suspende el género del personaje al portar ambas vestimentas, permitiendo que tanto hombres como mujeres puedan sentirse identificados.

Cuando llega a su destino, Vanilla se gira y le da la cara al público. Su maquillaje de ojos está enmarcado con unas lágrimas dibujadas y texturizadas con glitter. Es interesante notar cómo involucra emociones poco ligadas a la sexualidad en un performance erótico, como en este caso: la tristeza. Antes de que comience la música, se acomoda de perfil, suelta su collar y voltea a ver el brazo que bajó, lo que hace pensar que está cabizbajo. Suenan unas campanas de iglesia y su corporalidad continúa igual, vuelve a tomar su collar y a jugar con las perlas, lo hace lento, como de quien no tiene ánimo de hacer nada. En algunas creencias populares mexicanas, se dice que si cuando te casas te pones perlas, es seguro que tu matrimonio se verá lleno de lágrimas.

Comienza la canción “Ojos de serpientes”, interpretada por Doria.⁵² Las primeras líneas dicen “Con tus pocos remedios y tus grandes historias, es difícil quererte, no puedo ni verte. Adiós a la euforia”. En este momento, Vanilla camina casi rendido hacia el centro del escenario. Comienza su baile de striptease, dándole movimiento a sus manos y después pasa a las piernas, no sin antes quitarse el primer zapato. Sus movimientos son un estilo combinado entre el voguing⁵³ y la danza clásica, los

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=8PIZhB8VcvM>. Esta canción de 2020 con ritmo lento, melodía melancólica y varios momentos se centra en la voz de la intérprete, versa sobre el dolor después de una ruptura amorosa.

⁵³ El voguing es un baile que nace en la década de los 80 en el siglo pasado en Nueva York. Hereda rasgos del Ball room y se popularizó en los noventa. Se considera una danza de protesta ya que quienes lo bailan son personas de las comunidades marginadas, racializadas y criminalizadas por sus rasgos, su color de piel, su preferencia sexual, la transgresión genérica- sexual, su condición

pies en puntas, la postura de la espalda cambia. Se desabrocha varios botones de la camisa, mas no todos. Hace giros de ballet, en una pierna mientras estira la otra y el público grita; además, mueve su falda de novia para que luzca en el giro. A pesar de que el cuerpo y los gestos expresan tristeza, los movimientos son claros, son precisos, encontrando así un punto medio entre la fuerza y la fragilidad; dejando ver una belleza estética en un sentimiento “negativo”, al que socialmente buscamos evitar.

Vanilla aprovecha los acentos musicales para irse quitando las prendas, comienza a quitarse el primer guante y después de pasarlo por su cuello tensado cae, cual bailarín de danza clásica, al suelo y en un movimiento continuo se acomoda con una pierna doblada y la otra estirada, hace cambré⁵⁴ mientras sigue con guante en mano. Lo vuelve a pasar por su cuello y al mirar al público lo avienta hacia ellos y sigue bailando. Al tensar el cuello, el performancero parece mostrar un intento de darse muerte, en el que el guante sirve de soga para tal fin.⁵⁵

económica. En el baile se exageran posturas, poses y gestualidades, sobresale el catwalk, el movimiento de los brazos y manos y los spin&dip (giro con caída). Vanilla combina una danza transgresora con otra académica.

⁵⁴ El cambré es un movimiento utilizado en ballet. Refiere a la extensión del torso hacia atrás, estiramiento de brazos y el acompañamiento de la cabeza.

⁵⁵ El suicidio entre hombres es uno de los tópicos más importantes de la salud pública, pues, datos del INEGI revelan que, aproximadamente hay 17 suicidios diarios en México, siendo el 80% de varones jóvenes (20 a 29 años).

Secuencia 2. Se acerca desafiante a alguien del público, se le queda mirando mientras recoge su falda y la avienta hacia la persona, la da la espalda y camina hacia otro punto. Imita los movimientos de los toreros en el ruedo, como esquivando



al animal.

Continúa con los giros y comienza a quitarse el siguiente guante. Al quitárselo, lo estira alrededor de su cuello, lo desenvuelve y lo muerde del centro mientras está frente a otra persona del público. Sigue bailando, ahora con más técnica de danza clásica. Se “tira”, queda sobre sus rodillas y comienza a desabrocharse el cinturón. Se levanta mientras sus manos bajan el pantalón. Se lo termina de quitar ayudándose de sus pies. Hay que señalar que la técnica con la que se quita la prenda no es como de un stripper, más bien, hace uso de sus conocimientos dancísticos para hacerlo, de tal forma que resulta poco torpe y muy estético. Otra anotación es que lo hace lento, hasta el momento se ha tomado su tiempo para quitarse sus prendas, por lo que, se deja leer y rectificar, el personaje se encuentra

la etapa depresiva de un duelo por el abandono de su pareja.⁵⁶ Una etapa en la que todo puede aletargarse.

Cuando se levanta se puede ver que trae una trusa, pero al momento de estar de pie, ésta se tapa con la camisa satinada, da la impresión de que no es su camisa. Se toma el rostro y contrae su cuerpo como quien llora desconsolado, su rostro reafirma que está llorando, pues tiene los ojos cerrados y su boca tiene las comisuras hacia abajo. Vuelve a encorvarse y a tomar su collar de perlas para caminar hacia otro punto del escenario en dirección al proscenio, voltea a ver el pantalón con su falda por encima de su hombro. Camina de nuevo hacia el público y al toparse con alguien se le queda viendo, se acomoda de lado y levanta su hombro, como de quien dice “No importa”. Este gesto puede ayudar a confirmar la



depresión del personaje, justamente por la señal de poca importancia sobre lo que está pasando con él.

⁵⁶ En otra puesta en escena, yo dramatizo la etapa de la negación de un duelo, los movimientos corporales y las expresiones son muy distintas. En mi caso hago uso de movimientos más arrebatados, como si me fuera urgente quitarme la ropa.

Secuencia 3. Camina lentamente por proscenio y se termina de desabrochar la camisa, la abre un poco para dejar ver su torso y sus calzones. Llega al centro y confronta al público con su mirada, agarra la parte alta de la camisa, la acerca a su nariz y respira profundamente, trayendo a través del olfato un recuerdo. Se queda un par de segundos ahí hasta que decide quitarse la camisa. Lo hace muy lento, la quita de sobre sus hombros y deja que se deslice sobre sus brazos, como si desprenderse del recuerdo fuera difícil, pero del que, también, no puede cargar más, por eso desliza y no se la quita él. Vanilla deja de mirar al público y mira al piso mientras se despoja de la camisa; en tanto, la canción dice “Lo nuestro es historia”.

El público aplaude, pero él sale triste y lentamente agarrando de nuevo su collar y ligeramente encorvado. A mitad del camino se endereza, pero continúa con su caminar lento.

Análisis del performance

Vanilla presenta un número poco común en tanto que juega con la sensación de la tristeza y soledad al mostrar un personaje que parece haber sido abandonado en el altar, el sonido de las campanas nos ofrece esta idea inicial. Este performance lo dividí en tres secuencias en tanto nos narra un inicio, en el que se presenta el personaje y nos comparte su emoción. En un segundo momento procura inmiscuir al público en esta tristeza, por lo que, más allá de un cambio narrativo, hay un cambio en la intención del personaje, ya no sólo es él en escena, ahora quiere que otros participen con él. Por último, vemos una secuencia a fin de desenlace de la historia, en la que muestra cómo sale del lugar del que está. Su personaje hace, ahora sí, un cambio narrativo.

En este performance vemos varios códigos que pueden abrir paradojas, pero que también confrontan muchos estereotipos. La vestimenta nos permite ver a una persona masculinizada que por momentos transita hacia lo femenino; es decir fluye entre los dos géneros y que por momentos suspende una división genérica. Pero

eventualmente terminamos viendo un cuerpo más masculino, no hegemónico. Vanilla es un hombre delgado, poco alto, de músculos marcados, moreno, de cabello negro. Esta indefinición genérica (momentánea) desplaza la heteronorma y el heteroerotismo hacia una indefinición de comportamientos, lo que lleva a su transgresión, pero también, a un espacio abyecto, decidido así por el performancero; es decir, suspende la autorregulación normativa y la explota para generar una empatía con su personaje, un personaje con el que las y los espectadores puedan reflejarse. Por otro lado, no es detalle menor, vemos a un hombre mostrando fragilidad en la escena, una emoción ligada a la feminidad. Tiene lagrimas como parte de su maquillaje, aunque por varias generaciones se ha asumido que “los hombres no lloran”, Vanilla muestra una masculinidad distinta a la hegemónica.

La sensualidad, en teoría, materializa las emociones y sensaciones en relación con lo sexual- erótico. En este caso, se trae a escena una emoción poco nombrada en los discursos sobre la sexualidad, a decir, la tristeza. Vanilla se aleja del arrebatado, de los movimientos sicalípticos más no de los cambios bruscos, pues éstos le permiten asimilar las tensiones vividas en el duelo de la pérdida del otro. El erotismo encuentra cabida a través del striptease, de la desnudez, pero no es lo único, el discurso corporal del ejecutante se centra en lo sublime, en la extraña belleza y contundencia de la depresión. El striptease, al final, resulta una metáfora del duelo, del desprendimiento del otro.

Alexis Ruiz / Vanilla Snake

Vanilla Snake es el alter ego de Alexis Ruiz. Alexis me contó: *“tengo 24 años me dedico profesionalmente a la arte escénica soy bailarín profesional de danza clásica, moderna contemporánea, soy docente de danza, me dedico al burlesque, también.”*

Alexis es originario de Guadalajara, pero gracias a su escuela, hizo un semestre en danza en la Universidad de Jalapa.



Respecto al tránsito de la danza al burlesque Alexis recordó: *“particularmente cuando bailaba por ejemplo ‘Big Spender’ o ‘Cell block tango’ (...) sentía como algo muy distinto, una especie de poder. De repente tenía ciertos matices de ira, pero se disfrutaban muchísimo porque era como: ‘en este momento nada ni nadie me va a tumbar’. (...) Era mucho el: ‘coqueteen chicos’, y no sé qué, ‘¡tóquense más!’ y ‘es que necesito esto, necesito más sensualidad, que se vean más provocativos’, y me encantaba esa parte. Decía ‘¡wow!, qué chido que haya un lugar en el que pueda*

bailar así, pero creo que nada más se queda la obra'. (...) Entonces, cuando veo la película de Burlesque fue como 'órale, qué chido'. Es algo que me gusta, que llegó a mi vida de alguna manera, que yo quiero. Me doy cuenta de que existen estas puestas en escena como Aventurera, como todas las vedettes mexicanas, todas las películas del cine de ficheras, todo esto que es el burlesque mexicano. En aquel entonces yo estaba más chico, pero llamaba mi atención y yo decía '¿pero es que solo son bonitas, y ya?', y decía 'yo quiero eso, pero cómo lo voy a obtener'. (...) Yo siempre veía que eran mujeres (...) entonces [preguntaba] '¿tienes que parecer una mujer?' '¿o calzarme y vestirme como una?' '¿o qué onda?' (...) [Porque] Sí hay hombres, pero están como en segundo plano y no, yo quiero ser Christina [Aguilera]. Me cuestionaba mucho esta onda (...) '¿se queda en el plano de la belleza banal?' (...) o si hay algo más ahí, (...) porque estoy seguro que debe de haber algo más".

Antes de tomar su primer curso de burlesque, Alexis investigó sobre el tema: *"internet me está hablando de que es un género literario, de que es una sátira, de que es una cuestión política, o sea ya no me está diciendo 'sé bonita' y con eso vas a tener la vida resuelta".* Con esto le surgieron más dudas: *"cómo se hace política, y qué es política, porque lo primero que pensó mi cabeza fue: 'ay no, no quiero hacer nada relacionado con el gobierno', me aburren las cuestiones políticas, todo lo que tiene que ver con la gubernamentalidad, con la burocracia (...) mi cabeza se rehúsa a pensar que algo que quiero que es tan bonito tenga que ver con algo que detesto tanto. (...) no comprendía tanto todo esto del discurso político".* Con el tiempo entendió que: *"desde el momento en que tú te paras en un escenario y te vas a desnudar frente a un público ya estás generando un discurso político, ya eres*

político. Porque lo político no tiene que ver con el gobierno, tiene que ver con una cuestión de poder y en este caso tú tienes poder sobre ti, sobre tu desnudez, sobre tu timing, sobre tu público. Porque [el burlesque] sobre todo es un arte escénico (...) Y fue '¡ah! ok, ahora sí me gusta la política' porque tiene que ver directamente con lo que a mí me interesa, con lo que a mí me incomoda, con lo que a mí me gusta, pues tiene que ver directamente conmigo. Tiene que ver, también, con: 'qué piensas realmente de lo que está pasando con tu entorno, qué tan enterado estás de lo que está pasando a tu alrededor. (...) Creo que el burlesque vino a educarme. (...) Porque la política no tiene que ver con querer a fuerza cambiar el mundo, tiene que ver con que tú tienes algo que decir y que, por 4 minutos por media hora, por una hora o por dos horas tu público te va a oír. (...) [Es] Hacerle un bonito acto performático, una fantasía y poder decirle: '¡mira!, me estoy burlando de tu ideología machista, me estoy burlando de tu malinchismo, me estoy burlando de tu homofobia y tú me estás aplaudiendo'. Para Alexis se convirtió en una: "manera tan chida de poder decirle a la gente: 'morro, abre los ojos, hay más perspectivas. Con glitter, plumas y desnudez yo te puedo enseñar cuáles son".

Alexis llegó al burlesque gracias a un taller que impartió, en el Festival de Cabaret en Jalapa, Hortensia Martínez "Ondina", la directora general del México Burlesque Festival: "creo que más bien el burlesque me descubrió a mí, yo sabía que existía porque tenía referencias por películas, por musicales [como] *Chicago*, por *Mouline Rouge*" [que descubre por su gusto por Bob Fosse].

En palabras de Alexis: "El burlesque me cambió la perspectiva, (...) la primera vez que yo dije que quería ser modelo, que quería ser famoso y que quería hacer todo

esto fue en secundaria, y una de mis compañeras se comenzó a burlar y dijo ‘¿cómo vas a ser tu modelo? porque los modelos son guapos, los modelos no son negros’, y eso me dolió muchísimo. Entonces nos preguntaron [en la escuela secundaria] ‘¿cómo vas a lograr lo que quieres hacer de tu vida?’ Y mi respuesta fue ‘pues no lo sé, supongo que podría comprar algún tipo de crema que aclare mi tono de piel para poder ser blanco’. Y hoy me doy cuenta de que es algo muy fuerte (...) Mi maestra habló conmigo y me dijo ‘¡No!, si tú no tienes que cambiar nada, tú tienes un color de piel muy bonito’. (...) Permití que comentarios de otras personas me hicieran pensar que no iba a poder lograr nada. (...) Siempre estaban estos comentarios racistas (...) siempre había comentarios hirientes.



[Esta situación] Me hizo detestar mi tono de piel, [pensó] ‘¿porque yo no puedo ser bonito? ¿yo no tengo acceso a todo eso sólo porque mi piel es así?’. (...)

Con el modelaje [de] desnudo comencé a agarrarme amor a mí cuerpo, pero con la piel, con el color de piel fue con el burlesque (...)el tema de la piel me botó muchísimo cuando en el festival virtual [4º México Burlesque Festival, online] (...)

en mi primera presentación como performista vi un número de una bailarina que se llama 'Xanath', y pues ella habla sobre eso, sobre el 'me siento orgullosa de mis raíces, me siento orgullosa de mi color de piel y soy hermosa, y soy sexi, y tengo una pasión que no puedes controlar porque soy morena'. Entonces cuando yo vi el número para mí (...) fue como un despertar: '¡claro que eres hermoso!', y '¡claro que tu piel es divina!', y ¡claro que la piel morena es oro puro!'. (...) Realmente ese número que voló la cabeza agradezco tanto que te lo hayas hecho tú. (...) Poder decir 'me fascina mi piel' (...) Me hizo despertar un 'dale amor a tu piel, cuidala es tuya'. Si bien, el proceso de auto aceptación puede ser largo o sinuoso, Alexis comenzó una parte importante del camino con el burlesque y con todo lo que trajo a su vida una vez que se sumergió en este arte.

Conoció también el movimiento Poder prieto: *"ya no se está relacionando [a] los morenos con lo precario, con la pobreza. (...) Soy moreno, qué chido poder decir '¡claro, yo también comparto tu éxito por qué yo también soy moreno, porque yo también soy prieto! Y empezar como a resignificar las palabras. La palabra prieto [antes] era una ofensa. (...) [Xanath] Fue la primera me dio la bofetada de decirme '¡por qué no te vas a sentir orgulloso de tu tono de piel, cuando es realmente hermoso, cuando es poético, cuando es intenso, cuando es suave, dulce cuando tiene todo esto [que] tú sólo veías en la gente de piel blanca?'".*

Además de lo político, Alexis encontró en el burlesque *"un lugar en el que puedo hacer catarsis en el que puedo crear algo nuevo".* Siempre y cuando te atrevas a hablarle al público *"con valentía. (...) Yo he notado que cuando alguien se para en un escenario y te miente respecto a lo que cree que siente el público no lo capta,*

porque hay algo que te hace ver que no es real y lo mejor que puedes hacer es ser honesto”.

Para Alexis “el burlesque es la celebración de tu cuerpo, es la celebración de tu desnudez, es una celebración del ser, porque es un lugar en el que puedo ser totalmente, en el que puedo estar desnudo y el público me va a ovacionar por eso”.

Sin embargo, para el 5º México Burlesque Festival, el número “Ramo de novio” fue todo lo contrario, él decidió hablar: “del amor romántico y el daño que esto puede causar. (...) vamos a crear a partir de entonces de la tristeza.” Siendo esta una emoción que no está “naturalmente” relacionada con la seducción: “cómo seduzco a partir del ‘me siento muy mal’, a partir del ‘me siento triste’ cómo le voy a poner glitter y diamantina al dolor de esta manera (...) cómo voy a hacer que lo disfruten, que visualmente sea estético, que disfruten de la música que está ahí, (...) no visualizo esta pieza con una canción súper alegre porque no me siento feliz y no es mi discurso político. En este momento mi discurso político es: ‘si no te sales de ahí te vas a morir, te puedes morir’, porque yo así lo viví. (...) Yo quiero que todos se sientan tristes conmigo y que encuentren un placer, también, en decir sí me duele”.

Alexis reconoció que hay “proceso de vida en el cual te vuelves muy vulnerable tanto que llaman la atención de muchísimas personas. (...) O sea, estoy completamente roto lo único que puedes hacer es abrazarme tan fuerte que me devuelvas a mí y lo llevé por ahí [su performance]. (...) [Seducir] Desde una ternura más que desde un deseo”. Para Alexis fue difícil, pero “tocó a muchas personas”. Con ello también descubrió que el burlesque puede ir más allá de sólo seducir: “no siempre se trata de que a huevo tenga que seducir a alguien, (...) no siempre tiene que ser así. Estoy

compartiendo unas imágenes visuales muy específicas (...) y un cuerpo expuesto y una vulnerabilidad, esto es lo que yo te estoy compartiendo". Él, sobre todo, comparte un momento nodal en su vida: *"creo que la belleza de lo vulnerable es muy genuina. Cuando tú ves a alguien que está siendo vulnerable ante cualquier cosa, no te puedo mentir. (...) Es algo que debes tratar con mucho cuidado (...) porque tú también has estado en esa situación"*. En ese sentido *"creo que la vulnerabilidad tiene más que ver con una desnudez muy plena, física, mental,*



emocional, de pensamientos, de tu alma (...) el salir totalmente expuesto".

El performance "Ramo de novio" *"es un número que todavía sigue en proceso"*, porque consideró que *"terminaba como entre shock y entre soy libre al fin,*

ahora no sé qué hacer con esta libertad (...) por qué el número en sí es fuerte pero sí noto que deja [al] público [pensando] 'ay y ahora qué hago con esto'.⁵⁷ Para Alexis es importante darle un cierre al número. En el caso de este performance, tomó "de referencia a las novias, a la época de oro", siendo estas una de sus principales inspiraciones: "porque quiero ser una novia, pero no



⁵⁷ En el argot teatral, se dice que se "deja abajo al público" cuando éste queda desanimado.

quiero usar un vestido. Porque (...) Me gusta ser un hombre muy afeminado que tiene mucho contacto con su esencia femenina, pero no me identifico como mujer".

Por lo que decidió que Vanilla usara un atuendo "mitad pantalón, mitad vestido".

Con ello, dice: "me metí a vivir la fantasía completa. (...) Yo decía: 'mi vestido de novio' lo cual cambiaba completamente el concepto. (...) [Fue] Un novio bajo mis propios conceptos".

La posibilidad de escenificar este tema es para Alexis una de las características que definen al neoburlesque mexicano: "encuentro estos números que hablan justamente de la romanización de las cosas y cómo esto te acaba jodiendo porque yo noto que algo que tenemos mucho los mexicanos es justo este mega drama para la vida, ¿no? O sea, estamos influenciados por telenovelas, (...) por películas del cine de oro, las canciones mexicanas como (...) 'mátalas con una sobredosis de ternura'. O sea, toda esta parafernalia para poder expresar algo siempre es como demasiado barroco, rebuscada, surrealista diría yo, que no encuentro en otros países. El burlesque mexicano de repente tiende a ser demasiado pasional. (...) Y luego están estos otros números que hablan sobre la pérdida de un ser querido o estos números que van orientados a la muerte, a las cuestiones rituales, a todo esto, que tenemos de background los mexicanos y es muy bello de ver. (...) [el mexicano, es] un burlesque muy ritual con una fuerte relación con energía de la naturaleza y político que se relaciona mucho también con lo gubernamental, cuestiones sociales, movimientos sociales, se centra mucho en las pasiones y que no tiene miedo".

La idealización del amor romántico y el daño que éste ocasiona fue el primer detonante de Alexis, quien había transitado por una ruptura de una pareja

idealizada. Pero no fue lo único que motivó “Ramo de novio”. Este número se consolidó, apoyado de las herramientas técnicas que, como bailarín profesional, posee Alexis: *“bueno vamos a meterle muchas cosas, muchas corporalidades del ballet clásico y agarrar posturas del ballet romántico de, justamente, romantizar las escenas (...) por eso este número tiene mucho contenido (...) que tiene que ver con el ballet clásico (...) como no tocar el piso, pero también está este juego alegórico (...) al como constantemente estar flotando en el aire, no tienes los pies en la tierra por eso te das en la madre. Entre más elevado estés, entre más lejos del piso estés, pues la caída te va a doler más”*. También, gracias a uno de los rasgos que auto reconoce en Vanilla: *“Vanilla Snake dentro de sí mismo tiene demasiado glitter, entonces cuando llora, llora glitter”*. Llevar la tristeza a la escena burlesquera, como se ha mencionado antes, implicó esfuerzos: *de la tristeza al goce [cuesta trabajo] (...) pues tiene justamente toda esta energía hacia el piso. (...) El cuerpo se tiene que hacer chiquito, porque cuando estás tristes lo que haces es cómo abrazarte a ti mismo y escondes el pecho porque no quieres que te lastimen. (...) [A] Mí me costaba trabajo el cómo voy a romper con esto. Creo que en el momento en el que yo le mande la orden a mi cuerpo de trabajar con tristeza, solito empezó a pensar (...) [en] esta energía hacia la Tierra, energía íntima, algo más chiquito. Entonces (...) vamos a jugar mucho con la caída y la recuperación”*. Es por ello por lo que su número tiende a ser acrobático, en tanto que juega mucho con estas caídas.

Respecto a la experiencia corporal, Alexis admite que: *“de repente hago cosas que no estaban planeadas (...) o me falta más conciencia corporal o (...) me salen naturalmente”*. A pesar de que, me contó: *“monto una coreografía, tengo un trazo*

coreográfico, (...) me permito improvisar. (...) Como me abrí desde un principio la posibilidad de estar muy presente en lo que estaba pasando con el público cambié muchísimas cosas”. Vanilla buscaba contagiar su tristeza o, cuando menos, que no apartaran su vista de él mientras está triste: “quiero que me veas sufrir y además me veo tan bonito sufriendo que no vas a poder dejar de verme. (...) Sí era un estar buscando a que el público constante me estuviera viendo (...) te estoy viendo para que sepas duele y que duele mucho”. Sin embargo, Vanilla sintió un poco de miedo: “obviamente mi cabeza pensaba seguramente no les está gustando, a lo mejor y no es lo que esperaban ver”.

Ramo de novio también fue un triunfo, primero por razones técnicas de la capacidad coreográfica para escenificar la tristeza a través de las caídas, pero también por la poca relación que, desde lo cotidiano, pensamos tiene la seducción o lo erótico con



la tristeza, como si fuesen sensaciones en polos opuestos.

Además, personalmente, este número

provocó en Alexis pensar: “no necesitas el romanticismo (...) lastima y duele. (...) Para mí [este performance] tiene esta connotación de libertad (...) estoy proyectando todo el pecho hacia arriba y estoy diciendo que ya está (...) afuera todo”. Cuando terminó el número: “quería llorar. Sí (...) me van a salir lágrimas

reales en este momento (...) justo me sentí sumamente vulnerable (...) [porque] acabo de contar[le] a un teatro entero que en este momento estoy roto (...) no te voy a mentir (...) gracias por estar aquí. [También sentía] como 'lo hice, lo logré' (...) además fue un número que yo creé completamente solo y esto soy. (...) Este soy yo cuando estoy roto”.

El burlesque se ha convertido en un espacio de realización para Alexis: *“en el burlesque yo me siento como un artista completo y es algo que no siento como tal en otros lugares”.* También en un espacio seguro: *“no me siento solo, estoy rodeado de personas que jamás en mi vida había visto cara a cara, pero pareciera que los conocía de años. (...) Qué padre sentir eso, es sentirme como en una familia”.* Y su estancia en el 5º Mexico Burlesque Festival, le significó: *“estaba acostado en el camerino y le dije a Nino [Barbier], es que esto es lo más cercano a la plenitud [refiriéndose a la compartición durante el México burlesque festival]”.* Alexis obtuvo otro triunfo, logró conectar con el público: *“hubo un señor que se me acercó al final [del evento]. (...) Toqué a alguien que era lo que quería”.*

Queen Bitch.

Entra la chola a presentar a Queen, avisando primero que ya está por terminar la gala. Señala al público que se va al festival a romper fronteras de “género, pensamiento, de edad, de cuerpo” y menciona que el eslogan, del festival, es “Todos los cuerpos, todas las historias”. Dice que “nos han metido la idea de lo que es el amor”, habla un poco del amor romántico que aprendemos en Disney, y pregunta qué pasa después del “vivieron felices para siempre”; ella asegura, que viene la realidad que nos aprisiona. La chola la presenta diciendo que nos va a hablar sobre este tema, que viene de la Ciudad de México y que dio un taller en el marco del

festival para “ayudar a liberar” a través del burlesque. La duración de este performance es de 7:20 minutos.

Secuencia 1. Comienza en oscuro y en cuanto suena la música comienza una luz de estrobo.⁵⁸ La canción que suena es “Esto es amor”,⁵⁹ misma que es parte del soundtrack de la película “La Cenicienta” de Disney. Los estrobos se quitan cuando comienza la letra de la canción. Se ilumina el centro del escenario y vemos a Queen Bitch sobre una pequeña tarima de 30 cm de alto, está dentro de una jaula⁶⁰ y a su lado hay una pequeña tina cuadrada. Ella está vestida con una bata roja, de tela porosa, casi transparente, pero por la cantidad de tela no se ve nada de lo que trae debajo de ella. Queen está peinada con caireles y su maquillaje discreto, pero bien delineado. Queen simula estar cantando la canción, pues no tiene micrófono con la que se pueda escucharla; sin embargo, hace todas las gesticulaciones y toma posturas corporales de quien canta enamorada (con brazos abiertos hacia el cielo, mirada buscando, encogimiento de hombros, giros de cabeza con vistas al cielo), como las “princesas Disney”⁶¹ al conocer o recordar al ser amado.

Queen nos muestra toda una retórica del deber ser de la mujer casada, encargada del hogar, pero siempre arreglada, un prototipo de mujeres abnegadas y circunscritas al seno familiar. Cantar las canciones y adoptar las posturas de las princesas de Disney también permite referir a los constructos del amor romántico que se proyectan en dichas películas, a saber: una mujer indefensa es rescatada por un hombre del que se enamora la primera vez que lo ve, con el que se va a casar y va a vivir feliz por siempre. Esto está contrastado con la jaula en la que está dentro y con la que se crea una ironía, una burla.

⁵⁸ La luz de estrobo o estroboscópica es una luz intermitente. Son destellos cortos y en sucesión rápida.

⁵⁹ https://www.youtube.com/watch?v=XrVyKkE8t_M. Se hace un loop solamente con la voz de Evangelina Elizondo.

⁶⁰ La jaula está hecha con una estructura de pvc y los barrotes son correas, al parecer, hechas de cinta negra de aislar.

⁶¹ Emula los movimientos de Blanca Nieves, La Bella Durmiente, La Bella y la Bestia, La Sirenita y la misma Cenicienta.

Se agacha para sacar una camisa que está dentro de la tina, la muestra al público mientras la comienza a doblar y voltea a ver al público mientras canta las frases “pasión sutil” y “esto es amor”. Dirige su mirada hacia la derecha del escenario mientras estira la mano, como de quien espera que le den algo, y canta “aroma de azahar y jazmín”. Queen, logra jugar con otros sentidos, en este caso, el olfato. Esto permite poner en la escena que el amor también pasa por otros sentidos, no solo la vista.

Secuencia 2. Entra a escena un señor corpulento, de bigotes, cabello lacio y, por la tarima en la que está Queen, se ve de menor estatura que ella. Lleva puesto una camisa de manga corta, una corbata mal amarrada, un short rojo y unos mocasines con calcetas estiradas hacia sus piernas. Viene rascándose la entrepierna y “sacándose” el calzón de entre las nalgas, lo que causa risas entre el público. Para este momento, Queen ha soltado la camisa y comienza a llevar su mano al pecho, a inclinar su torso, señala a su pareja y manda un beso. Él se acomoda casi a lado de ella y saca sus tijeras con las que empieza a recortarse el bigote. Ella continúa sacando ropa de la tina que tiene a su lado. Este hombre que personifica al marido es un prototipo de hombre muy distante a los príncipes azules que Disney presenta



en sus películas. Es una parodia del constructo social de los príncipes azules, pero al mismo tiempo, y en conjunto con Queen, son una dramatización de un tipo de matrimonio heterosexual y hetero- normado, en el que la mujer, por nacer mujer se debe a los quehaceres del hogar y las demandas de su marido.

Hasta el momento, el lenguaje corporal de Queen ha sido como si estuviera en una nube, enamorada, sin ver la jaula como un lugar limitado o que atente contra su libertad. Saca unos calzones boxers y los lleva a su nariz para olerlos, aspira profundamente un par de veces de frente al público. Él, ocasionalmente, se rasca las axilas o la entrepierna y huele sus manos. Cuando Queen saca el calzón la gente grita, pero con la olfateada ríe. Suelta el boxer y Queen vuelve a la tina para sacar otra prenda. Esta vez saca una tanga roja. La tanga, prenda interior, está relacionada con ciertos estereotipos de mujeres, sobre todo con las *femmes fatales* o con todas aquellas que tienen poder sobre su sexualidad. El color se relaciona con lo erótico, lo sensual y la pasión.



Secuencia 3. Una vez incorporada frente al público, con la tanga en mano, Queen la examina como quien desconoce la prenda, deja de cantar y hace gesticulaciones

como de quien pregunta algo, señala la tanga y después a ella para rematar negando con el dedo que señala, diciendo que esa prenda no es de ella. Queen voltea a ver a su pareja enojada, gesticulando como quien pide una explicación. Mientras, el marido comienza a mover su cuerpo de un lado a otro, como de quien está nervioso, mira de reojo a la esposa y deja de cortarse el bigote.

Queen hace bolita la tanga y se la avienta a la cara al marido, la gente ríe, menos el marido que, después de recibir el golpe, se voltea a ver a Queen enojado, con brazos extendidos y sacando el pecho, como quien decide provocar al contrincante. Ella primero contesta la agresión con la misma expresión corporal, confrontándolo, pero poco a poco comienza a encorvarse, en muestra de sumisión, mientras él avanza hacia ella sin dejar de tener la misma postura. El marido se coloca frente a ella, de espaldas al público, ella continuó encorvándose con sus manos extendidas delante de ella como evitando recibir un golpe, hasta llegar a cuclillas y casi desaparecer al ser tapada por el marido. Jala la tina y mientras él suelta golpes con puños, se ve que vuela ropa y después pedazos de papel.

Entre el público se escuchan gritos de “¡No!”. La música continúa siendo la misma,



repitiendo “esto es amor” y sonando trinos de pajaritos. Se percibe una tensión entre la iteración de la frase de la canción y la violencia ejercida sobre el cuerpo de Queen.

Una violencia que, según las estadísticas del INEGI,⁶² más del 50% de las mujeres mexicanas que viven con su pareja no le es ajena. Tal vez, es por ello que el público genera empatía y responde con varias negativas ante lo que estaba viendo.

Esta secuencia dramatiza una de las frases más recurrentes en relación al constructo del amor romántico, a saber: el amor todo lo puede y todo lo soporta.

Secuencia 4. Al terminar de golpear, el marido voltea a ver al público, se agarra la entrepierna y desafía al público. Con esa acción, Queen es vista nuevamente, sigue en cuclillas como secándose las lágrimas, su gesticulación es de tristeza. El marido se vuelve a colocar en la posición espacial en la que estaba al principio, allí se acomoda la ropa y la corbata, en expresión de quien acaba de poner orden. Dejando ver que quien “manda en la relación” es él. Queen se termina de secar las lágrimas y lo voltea ver, llama su atención y al momento en que él la mira, ella junta sus manos cual virgen y dobla un poco las rodillas para pedirle perdón. Él gira su cabeza despreciando su disculpa y negando con la cabeza. Queen repite la acción y el marido vuelve a negar con la cabeza, pero ya no la gira hacia el otro lado.

Ella vuelve a llamar su atención, esta vez parando los labios como mandando un beso, él primero duda, después verifica su aliento y acepta acercarse para besar a su esposa. Se estira para llegar a la altura de Queen y ella aprovecha para tomarlo de la camisa y después de la corbata.

⁶² https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2018/violencia2018_Nal.pdf

Antes de besarse, Queen se apoya sobre el hombro de él para jalar la corbata y comenzar a ahorcarlo. Cuando el comienza a desfallecer, la gente del público comienza a gritar apoyando la acción, incluso se escucha “¡échatelo!”. Él sigue desfalleciendo y ella comienza a sonreír de nuevo. Él termina cayendo a la orilla de la tarima en que está Queen y ella se incorpora recuperando la fuerza y cantando nuevamente el verso “esto es amor”. El performance tiene un giro deseado, pero inesperado. Ella reacciona ante la violencia y se muestra agresiva. Se ayuda de la ironía para enmarcar qué es el amor: “esto es el amor”, la autodefensa. Generando así otra tensión dramática en la que revierte la supuesta posición jerárquica de dominación en una relación matrimonial.

Secuencia 5. Hay un oscuro; es decir, se apagan las luces del escenario, comienza de nuevo el estrobo y se mira a Queen chiflando como los pajaritos de la canción que sigue sonando, vuelve el oscuro. Prenden las luces y comienza a sonar la canción “Atomic” interpretada por Blondie.⁶³ Este cambio de música pasa de la melodía tranquila a una explosión de música disco y la postura corporal de ella cambia a una más erguida, mientras sus movimientos son un poco más arrebatados. Queen ya tiene unas tijeras en las manos y con ellas comienza a cortar todas las correas de la jaula, con lo que el público enloquece y rompe en aplausos y gritos. Una vez que termina avienta las tijeras y se muestra frente al público posa



⁶³ https://www.youtube.com/watch?v=O_WLw_0DFQQ. Esta canción es de 1980 y combina el rock con la música disco.

triunfadora, extiende los brazos hacia arriba y sonrío. La gente vuelve a romper en aplausos y gritos.

Baja de su pedestal, o su nube, y camina hacia el público, triunfante y feliz, luce su bata y comienza su baile de striptease. Una vez libre de su jaula comienza el momento del goce, por lo que el striptease se vuelve una vía expresiva de esa libertad que el cuerpo (reflejado en su postura corporal) ha hecho consciente.

Muestra las solapas de la bata, que están hechas de plumas muy delgadas, las sacude y muestra un poco del corset que lleva debajo. Después se desabrocha la cinta que ciñe la bata, mueve sus caderas de un lado a otro, muerde sus labios, mientras se va despojando de dicha cinta. Al terminar, le da una punta de la cinta a una persona entre el público, éste la agarra y la sostiene mientras ella camina hacia atrás con una expresión facial de goce, incluso abre su boca. Y el público vuelve a gritar. Una vez que termina de estirar la cinta, la punta que lleva ella la acomoda a la altura de su entrepierna y la jala, su gesticulación no cambia. La persona del público suelta la prenda y ella la jala para aventarla hacia atrás. El público grita de nuevo. Toda la gesticulación hace referencia a ciertas codificaciones solidificadas del erotismo, como el abrir la boca simulando un orgasmo. Esto permite ratificar el placer y goce que está sintiendo al desvestirse mientras interactúa con otros. Y, como sugiere Bataille, esto a su vez, puede contagiar a sus espectadores.

Sigue bailando al público mientras se quita la bata, el público reacciona con gritos, aplausos y chiflidos; sin embargo, Queen exige aún más gritos: se acerca la mano a su oreja como esperando escuchar más. Para quitarse la bata se gira dando la espalda al público, en cuanto ésta cae se ven sus calzones que tienen plumas como las de la bata, pero en color blanco, y comienza a mover su cintura y caderas de tal forma que las plumas adornan y hacen ver más exagerado el movimiento. El uso de prendas blancas en el escenario generalmente se usa para transmitir inocencia, paz o tranquilidad; en este caso sugiere un contraste entre lo inocente y las constantes referencias sexuales de sus movimientos y gestos.

Al girarse nuevamente frente al público, Queen vuelve a pedir gritos, pero esta vez acerca sus manos a sus senos y mueve sus dedos como atrayendo algo, la gente reacciona y vuelve a gritar y aplaudir. En un acento musical, dobla las rodillas para bajar a cuclillas y da un par de sentones que la impulsan a levantarse de nuevo y, al hacerlo comienza a quitarse el corset mientras su rostro refleja por momentos esfuerzo, por otros, se muerde el labio. Antes de quitarlo se vuelve a girar para dar la espalda a los espectadores y juega con despojarlo, acción que realiza al darle la frente al público. La gente grita cada que se está quitando una prenda. Cuando comienza a quitarse el brassiere de frente a la audiencia vuelve a pedir gritos y ésta sigue reaccionando ante tal estímulo. Ella mantiene su sonrisa y movimientos grandes.

Secuencia 6. Una vez que avienta el brassiere, Queen se desconcierta y gira para



voltear a ver a su marido quien está despertando de la pérdida de conciencia. Él se levanta y va acomodando su corbata, ella voltea a ver con gestos de preocupación a los espectadores y comienza a caminar hacia el lado contrario en que se encuentra el marido, su cuerpo se contrae en ciertos momentos que hacen más

notoria la inquietud. Él se levanta y sacude sus manos, la voltea a ver enojado. Cuando encuentran sus miradas, él la señala como sentenciando y ella junta sus manos para pedir disculpas. Él, con un movimiento de dedos, le pide que se acerque y ella, aún con sus manos juntas se acerca miedosa, contrayendo el vientre. En esta secuencia podemos notar cómo se reestablece un sometimiento por parte del marido hacia Queen, pues él decide cuáles son los siguientes pasos de ella. El cuerpo de Queen dejó de sentirse libre y, por lo tanto, de gozar.

Entre la audiencia primero se escucha un grito de “¡échatelo!” y, después, un fuerte “¡no!”. Cuando llega Queen a su lado, el marido señala con ambas manos (azotando tres veces) sus genitales, Queen voltea a ver a la concurrencia haciendo puchero. Él truenos los dedos y señala hacia abajo, por lo que ella se pone frente a él para ponerse en cuclillas, el público grita efusivamente “¡no!”. Al hincarse comienza a desabrochar el short y hace una felación. De nueva cuenta puede oírse al público tomando una postura empática con la performancera; siendo que el castigo para Queen o la forma de disculparse debe ser hincándose. En México, es muy recurrente asimilar el perdón con la felación por la postura corporal que, se supone, se mantiene en ambos actos. Refiriendo así todo un constructo peyorativo para quien ofrece la disculpa, pues debe posicionarse por debajo del otro.

El marido mientras tanto, realza el pecho y, en esa parte del cuerpo, se da golpes con sus puños, abre brazos y los sacude como de quien disfruta, la gente ríe, chifla y grita. De repente, el marido deja de moverse y se muestra como espantado.



Secuencia 7. Queen se levanta todavía de espaldas al público y él se hinca con la mirada como perdida y agarrándose sus genitales. Cuando Queen voltea a ver a la audiencia, se está agarrando la boca, como sosteniendo algo. Al quitar su mano se ve uno de los testículos del marido ensangrentado y camina un poco para que el público la mire, teniendo como resultado un grito efusivo. Cuando la gente grita, ella estira su brazo como cuando un réferi escoge el ganador de la pelea. Queen, puedo sugerir, le ha quitado (parte de) su hombría al extraer uno de sus genitales que lo construyen socialmente como “hombre” -como el “hombre de la casa”-, pues los genitales, socialmente, han definido al género y sus relaciones de poder. Pero, también, convierte a este performance en un discurso grotesco, no solo por las acciones que se dramatizan de las fórmulas convencionales; además, por su capacidad de mostrar la imperfección y la incompletud del matrimonio y del cuerpo cercenado. Al final, logra centrar la atención en los genitales, en lo bajo, en lo degradado.

Queen escupe el testículo y se chupa los dedos. Él comienza a darse aire con su mano, sigue tirado en el piso y ella se le acerca para darle un beso. Acto seguido, la performancera va por su bata la acomoda sobre su hombro y sale en actitud



triumfante, con el pecho erguido y sonrisa en su rostro. Se ve plena. Él intenta llamar su atención para detenerla o que lo ayude a pararse, pero ni siquiera lo mira, por lo que se para con dificultad y sale detrás de ella. Ella sale triunfante. Oscuro en escenario.

Análisis del performance

Queen se presenta como una ama de casa que logra salir, con la violencia misma, de un círculo violento. Este performance nos permite recapitular sobre muchos códigos aprendidos en la sociedad. Por un lado, el constructo del amor romántico, la idea de que el amor “todo lo aguanta” y que las mujeres casadas se deben al marido y al hogar.

Este performance se divide en dos grandes partes, el primero termina cuando Queen se libera de su jaula y comienza a interactuar de forma más cercana al público. A su vez, lo dividí en 7 secuencias debido a los distintos cambios narrativos

y escénicos por los que transita el personaje. Estos cambios generan dos tensiones, la primera que tiene que ver con el relato escénico en el que podemos ver la violencia y reírnos de ella. Y el segundo, que tiene que ver con cómo un personaje que había estado distante del público comienza a interactuar con él.

Respecto la primera tensión, Queen se convierte en una mujer transgresora cuando rompe el mito del amor romántico y vuelca la parodia hacia una historia grotesca que provoca risas y empatía entre el público, provoca una catarsis a partir de una venganza ficcional. Ella inicia dentro de una jaula que puede convocar a semejar la idea de una relación amorosa con una prisión de la que ella sale victoriosa a partir de derrotar al villano, que es el fracaso de las convenciones sociales en relación al príncipe azul. Desafía la norma al desplazar las relaciones de poder y reconfigurarlas a su gusto, el momento grotesco le permite liberarse y tomar poder sobre su propio cuerpo y su goce, donde inicia el primer momento de la venganza. El striptease, que se realiza una vez “liberada” se convierte en el momento de disfrute de ella con el público que, hasta el momento, había sido su cómplice. La develación del cuerpo y la liberación de personaje, finalmente, es rebasado por la narrativa histriónica.

En un segundo momento Queen se burla de su verdugo y le desprende los genitales, creando así la escenificación del despojo de la hombría de su agresor. Con esta última sorpresa, los personajes subvierten los papeles y ella se asimila con la gran heroína del relato.

Erica Islas/ Queen Bitch

Erika es de la Ciudad de México, es actriz profesional y lleva 15 años de trayectoria artística, 10 de ellos en el ámbito del cabaret, tiene 36 años y se identifica como mujer cis. Ella llegó al mundo del burlesque hace 7 años gracias a la cercanía que tiene este género teatral con el burlesque. Conoció en escena a las burlesqueras y maestras Pink Sin y Lucy Von Mambo, pero fue hasta el Festival Internacional de

Cabaret (organizado por Las Reinas Chulas) que ella pudo tomar, por primera vez, un taller con uno de los más reconocidos exponentes del neoburlesque en el mundo, el neoyorquino Tigger Ferguson.⁶⁴ Cuando Erika lo conoció en el taller, me contó: *“me voló la cabeza. Después presentó dos burlesques en el festival de cabaret y me voló más la cabeza, (...) yo dije ‘¡no mames! ni al caso’ con lo que yo pensaba [que se hacía en el burlesque] está del otro lado y me enamoré, ahí fue cuando me enamoré. Y YouTube a ver, a buscar, buscar, a verme horas y horas de números de burlesque en YouTube. Así desde los Hall of fame, o no sé cómo se llaman, que son unas cosas muy preciosas hasta unos vídeos que vi ahí de un recóndito hoyo, que se ve que hay 3 personas”*. Con esta experiencia, Erika descubrió que había (y hay) muchas formas de hacer burlesque. Ella comenzó haciendo burlesque dentro de espectáculos más largos que sólo el performance, me comentó que algunos de estos números no se entenderían si se sustrajeran del espectáculo completo; sin embargo, desde hace aproximadamente 6 años, ha construido performances más cortos, y este salto lo da gracias al trasnocheo del Encuentro hemisférico de performances y políticas de la universidad de Nueva York, en el que se pidió que presentara un sketch corto.

Con su trayectoria en el teatro cabaret, Erika considera que éste *“tiende a ser discursivo o tiende a ser muy literal”*, por lo que *“cuando el número necesita que ese*

⁶⁴ Erika me contó que vio de Tigger el performance *“del rosario”* (<https://www.youtube.com/watch?v=J9l8mtz3To0>) mismo que le sorprendió bastante, me platicó su experiencia: *“está cañón ese señor (...) o sea te lo dice todo con el cuerpo. O sea, su nivel de coreografía, de los movimientos que hace son súper precisos, todos significan. (...) No es tan complejo, pero es eso, llevar una idea al extremo. (...) Yo vi el del rosario, fue así de ¡no! [exclama sorpresa] yo no podía. O sea, me pasaban 1000 cosas por la cabeza porque aparte yo también un tanto católica de formación, así de mi mamá yendo y todo, llevándome a misa y todo. Hay un resquicio que cuando yo vi eso, yo dije: ¡¿qué?!”*

[un] personaje tenga una liberación o una revelación para mí hacerlo a través del burlesque es como lo idóneo. (...) Buscar una forma mucho más sutil, mucho más poética o, a lo mejor, más metafórica de poner ese mismo discurso”. Además, ella considera que “cuando hay que exponer al personaje, así tal cual, o destruirlo, transformarlo, liberarlo. Cuando tiene que ser como un pasar de un lado al otro lo pongo en el burlesque, ¿no? Porque para mí es eso, no sólo estoy quitándole la ropa al personaje, sino también, es una forma de que lo que yo creo como actriz y lo que yo quiero decir, lo voy a poner en el cuerpo y no en el texto. Y siempre trabajar desde el cuerpo, así, me parece mucho más interesante y más poderoso”. Y es que, a pesar de tener experiencia escénica, las gestualidades, la percepción corpórea es completamente distinta. Incluso, para Erika “como burlesqueras tendríamos que estar vogueando, twerkeando, [haciendo] ballet, yoga, tai- chi, no sé, porque sí te dan calidades de movimiento bien distintas”.

En ese sentido, Erika también me contó: “cuando hago los burlesques, estoy tan concentrada en contar un montón de otras cosas que siento que mi cuerpo se convierte en ese vehículo. Y si bien, al final de cuentas, el cuerpo expuesto y desnudo está ahí. (...) Es como un microsegundo en el que, cuando lo estás haciendo, hay una línea de pensamiento rápida de ‘¡wow, esta soy yo sin nada!’ Pero también hay otra de [que] tienes una base de lo que quieres contar del personaje (...) Entonces no te quedas en él ‘soy yo solita, expuesta, bailando quién sabe qué’, sino es ‘estoy haciendo esto porque sigue esto, porque voy acá, porque este personaje va a este lugar’ (...) El burlesque es como una partecita, es como el

clímax de algo mucho más amplio y eso a mí siempre me ayuda a que no se me crucen estos cables de la experiencia personal con la escénica”.

Para Erika: *“Pesa más lo que está alrededor del burlesque que la sensualidad del burlesque mismo, ¿no? Sino como que hay un erotismo de otras maneras y [se puede] buscar lo sensual de otra manera, ¿no? A mí siempre, hacerlo desde el humor y desde la farsa (...) es donde siento que puedo explorar un montón de cosas”. Cómo explorar la sensualidad de “otra manera” cuando hemos aprendido e iteramos la sensualidad y “lo que es sexy: las medias, los tacones, las mujeres perfectas con un cuerpo estéticamente normativo, delgadas, la sexualidad del busto, por ejemplo, entre ese escote que deja ver, pero no deja ver. Esos sex-simbols que en el imaginario de la sociedad tenemos, ¿no? De quiénes eran las sex-simbols, y entonces analizas el patrón de belleza que tienen o el movimiento. De pronto decimos ‘¡claro! porque es muy sensual la delicadeza o la feminidad’, Asociamos esas esas cosas con lo sensual (...) el cómo conquistas también, ¿no? Y entonces sí, si te pones aquí el dedo [pasa su dedo por su boca]. Cosas tan marcadas como ‘muérdete el labio’ o cruza las piernas despacito. O sea, tenemos un chorro de normas o de elementos que ya conocemos como sensual o sexy, digamos. Por eso se pone difícil cuando uno le quiere entrar por otro lado, ¿no? porque entonces ya lo tenemos tan en la cabeza que pues cómo le hago para salirme de ahí. Y pues muchas veces uno no lo logra, uno va a caer ahí porque lo traes en las venas (...) porque estás atravesada por eso y entonces lo vas a hacer, vas a caer en él. Pero creo que el punto es saber que no estás reproduciendo eso, si se sale pues se sale ¿no? Pero hacer la conciencia de que no estás*

reproduciendo, sino que estás partiendo de un lugar de reconocer tu propia sensualidad o tu propio erotismo y que eso inmediatamente se refleja en el público y hace una seducción. (...) A mí me parece profundamente sensual, por ejemplo, cuando alguien te habla apasionadamente de algo y que se ve que le ha metido y se lo sabe y lo dice, o sea que es su pasión. (...) A mí me parece profundamente sensual y me conquista y cuando les veo yo digo 'ya la quiero, le quiero besar, ¡ahora!'. Es una forma de seducción que no viene de la intención de esa otra persona, sino de ese disfrute y ese gozo con el que lo está haciendo y a mí me parece profundamente erótico, sensual y sexy. Entonces, creo que descubrirlo y hacer consciente eso para mí es muy, muy importante".

Al mismo tiempo, Erika considera que en la “*desfachatez*” existe cierta seducción en la medida en que una no está al pendiente más que de su goce, con lo que se permite: “*fluir lo que mi cuerpo quiere hacer*”. Esto es lo que se lleva a la técnica escénica, y para ella “*si no empiezas por el despojo y la desfachatez y el vómito, entonces no tiene con qué trabajar.*” Erika me comentó, también, que no habría que olvidar que “*lo sensual, la seducción [y] lo sexi es un juego.*” Es “*una potencia dentro de todo el abanico de sensaciones o de posibilidades que tenemos*”. Aquí se vuelve más personal “*lo sensual y lo erótico y lo sexy es un universo totalmente distinto de una persona a la otra. Entonces no podemos bailar igual una persona y la otra, no podemos usar o bueno sí podríamos usar los mismos tacones, pero van a significar cosas diametralmente distintas entre una persona y la otra. Porque viene desde lo que tú crees, desde tu historia, desde lo que tú eres*”.

Así nació Queen Bitch, el alter ego de Erika, este nombre fue sugerido por una lista de Spotify en la que apareció la canción titulada “Queen bitch” de David Bowie y le pareció idóneo a Erika porque, más allá de que “sonara” lindo, le resultó divertido, contrastante y extraño, tres cosas con las que se sintió identificada. Ella considera importante *“tener muy claro cuál es mi interés dentro del burlesque. (...) El burlesque ha tenido un resurgimiento muy cabrón. Antes nadie sabía qué pedo y ahorita (...) está sonando mucho. [Y] Que tiene que ver, creo, que mucho con el tema de las morras, la sexualidad, el feminismo, creo que si viene de ahí y de empoderamiento femenino y tal. Creo que esa es la raíz, pero habría que echarle más coco (...) cuestionártelo todo. (...) Y el burlesque tiene una cosa tan llamativa en el glamour, en lo estéticamente bonito o el brillo, entonces navegas entre (...) quiero esto que es el glamour y que es Dita Von Teasse, porque es perfecta y tirarle para allá. Que en mi cabeza sería seguir reproduciendo lo mismo que ya tenemos. (...) De pronto yo veo que hay burlesques que se parecen un chingo o que son iguales. Yo digo ‘¿cómo es posible que sean iguales?’ Es que no hay una búsqueda, sino estamos reproduciendo cosas. En el momento en el que te cuestionas cosas y dejas de reproducir [y comienzas a] crear desde otro lado, ya la cosa cambia.”*

Si bien es cierto, Erika se acercó al burlesque por la posibilidad erótica y el auto-descubrimiento, en sus palabras: *“también yo me acerqué porque hay una profunda energía erótica sensual de la vida que a mí me encanta tener y explorar”*. También le ha dado la posibilidad de trabajar la veta del placer, porque para ella quitarse la ropa es *“divertido y placentero”*; además me contó que *“como de mantra de vida yo quisiera dedicarme al placer, porque la gente que está en contacto con su placer en*

la comida, en la bebida, en los silencios; o sea cuando estás todo el tiempo buscando o teniendo esos momentos de placer creo que es sumamente poderoso (...) se vuelve una forma de ver la vida y de ver el mundo". Para Erika el burlesque sí o sí debe ser placentero tanto para el artista como para el público; de lo contrario se nota en la escena. Lo que cada artista muestre en su performance dependerá, considera Erika, de lo que a cada uno le genere placer. Y, al mismo tiempo, el placer expresado en los números de burlesque se vuelven "una reafirmación del ser", desde la existencia corporal y del habitar ese cuerpo: "Esto es lo que hay, disfrútenlo, dense. (...) O sea se los voy a compartir con todo. (...) Parte de un 'esto es lo que hay y está bien, y está increíble, y es digno de verse, de compartirse, de darse hasta donde yo quiera y como yo quiera'. (...) El gozo viene desde la desfachatez de decir esta soy con todo lo que están viendo y está muy bien. Y es como asumir el derecho de ser vista. (...) Yo tuve mucho tema con eso de ser el objeto de deseo. (...) Pero también, el hecho de plantarse en el escenario con toda la conciencia de que una tiene derecho a ser vista, a ser escuchada y a ser deseada creo que eso lo cambia todo".

En el 5to. México Burlesque Festival presentó el número titulado "La mujer enamorada". Este performance, fue trabajado con las peculiaridades que Erika les imprime a sus números: *"En el burlesque yo tengo (...) una forma de trabajo en la que yo me encuentro muy bien, que como vengo a partir del cabaret como género teatral, entonces yo siempre me encuentro en el contar una historia. De hacer el burlesque dentro de un pequeño sketch donde hay un personaje, se cuenta una historia y hay un discurso, que eso es justo lo que trabajamos en el en el cabaret*

como género teatral. Entonces yo lo que hice fue como transportar esto que ya sabía hacer al burlesque (...) a través del humor y de la farsa. (...) Lo poco que yo sabía y lo poquito que yo me había enterado es que no había mucha gente entrándole al burlesque desde (...) lo sensual no tan literal”.

Su gusto por lo disruptivo y la desfachatez, tal vez es el que la lleva a crear performances tan hilarantes y llevados al límite, en sus palabras: *“también me gusta lo grotesco, me gusta lo grosero, porque me parece que esas cosas son las que más son disruptivas con el deber ser, o con la moral, o con lo establecido, entonces estas cosas que están dentro de, un poco el horror, a mí me encantan. Porque me parece que si hay alguien fuera de la norma de esta sociedad es la banda que llega a lo grotesco (...) Sí tienes que pasar por el hilo de ‘esto estará bien o estará mal’; sí tienes que irte hasta allá, en el que tú misma te confrontes (...) porque ahí cuando tienes esa duda contigo misma es que entonces estás yendo más allá. Te estás poniendo a prueba a ti misma de lo que crees que debería ser, de lo que está bien, de lo que está mal, de lo que a lo mejor puede ser políticamente correcto o incorrecto (...) para después reafirmar, que al final también es una apuesta artística, sí este soy yo, así lo quiero decir y lo digo de esta forma porque yo soy así.”* Para Erika es *“ir más allá”* de llevar una *“idea al extremo”* a las *“últimas consecuencias”*.

Así, nos encontramos un número muy complejo, mismo que se le ocurrió gracias a una caricatura del monero Boligán que le detonó muchas cosas. Dijo Erika: *“El discurso luego llega del lugar menos esperado, ¿no? Aquí me lo detonó una imagen. A mí trabajar con imágenes también me parece algo bien interesante. (...) ya de ahí me ‘boté’ y empecé a pensar un poquito en, justo: el amor, en lo que significa, en lo*

político que es, en que muchas veces detonan violencias. Y entonces le empecé a hacer una pequeña historia a esta mujer que estaba dentro de esta jaulita de corazón y pues así nació [el número] (...) Pensar quién era ella, dónde estaba, por



qué estaba encerrada y aparte era muy divertido porque ella (...) está en un columpio increíblemente feliz, pasándola increíble casi sin darse cuenta absolutamente que estaba dentro de una jaula. Y creo que eso es muy poderoso, ¿no? pensar que el amor sí puede llegar a aprisionarnos, pero nosotras podemos estar muy felices. (...) Me parece importante que, si contaba yo esta historia, de esta mujer, para mí era muy importante que saliera de esa jaula y

que lo hiciera a través del burlesque. Porque también para mí es eso, quitarte la ropa, salir, es liberarte, es despojarte de un montón de cosas y a mí me parecía como idóneo hacerlo.”

En este número, la gente explotó en risas y en gritos. Algo que Erika siempre buscó, porque para ella la risa es “*súper poderosa (...) [por] que la gente está sacando todo lo que quisiera hacer, lo que no; o sea, creo que para eso servimos mucho, también,*

135

Silvia Itzel Carpio Pavón.

Tesis: Cuerpos abyectos, cuerpos políticos. Subjetividades corporales en el neoburlesque mexicano.

los artistas, ¿no? De pronto ponemos ahí fantasías [en los performances] o ponemos ahí deseos reprimidos, o cosas que la gente siempre en su cabeza imaginaría ser y que cuando las ven en la realidad es como ‘¡ah!, sí ¡por fin! no está solo en mi cabeza, está allá afuera’ (...). Yo confío en que la gente tenemos deseos y perversiones muy cabronas, todo el mundo, y por eso funciona (...). También qué bueno que pueden estar en escena porque la gente también saca, y libera, y se emociona, y le provoca y ya puede- podemos regresar a la sociedad a comportarnos como se debe, ¿no?’. En el caso específico de este número, Erika me contó: “yo sabía que era para nosotras. Que las morras éramos las que nos íbamos a identificar [con la mujer enamorada], que éramos las que vamos a gritar. (...) Eso era parte de mi discurso, también. Yo estando tan metida en el trabajo feminista, y género, y sexualidad y tal, pues mis números siempre están atravesados por eso”. Recordando que a Erika le gusta contar historias, podemos ver que sus performances de burlesque van más allá del striptease: “creo que el momento más vulnerable en donde una podría cuidarse más es cuando ya está totalmente desnuda. (...) Tienes de dos, ya estás toda [desnuda] y acabas en ‘Tararán’ [hace gesto como si fuera una pose final]. O, esto no es lo más importante y pierdes esa forma porque ya va a pasar otra cosa.”

Una de las características de este número es el acompañamiento en escena por parte de Claudia, quien personificó a la pareja de Queen Bitch. Así lo expresó Erika “le dio un peso bien bonito ese número (...) En cuanto salía ella la gente lo adoraba a ese personaje, le parecía muy simpático. Y a mí me encantan esos personajes donde primero la gente no sabe muy bien [qué papel juega en el relato] porque son

muy simpáticos, pero también (...) es como el villano de la historia". Así, Claudia le permitió a Queen contarnos, en su performance, un relato más complejo y fársico (farsa teatral) en la medida en que él comienza siendo simpático, provoca risas, pero al mismo tiempo, es quien termina ejerciendo la violencia sobre Queen.

Queen procura romper las expectativas, y "La mujer enamorada" no fue la excepción, exploró los clichés del amor romántico, demostrado con la primera canción ("Esto es amor", la Cenicienta), la elección del vestuario (bata roja elegante), de los gestos, creando así toda una *"caricatura del amor"*. Jugó bastante con la expectativa del príncipe azul, resultando una parodia de ello: *"la gente espera algo que no le das"*. Además, la escena le permitió (y permite) a su vez, a atreverse a hacer algo que en el cotidiano podría ser, incluso, reprimido. Para Erika muchas de estas expresiones vienen de sensaciones muy



primitivas, como la venganza o del disfrute sin culpas: *"Esas acciones como tan puntuales son sumamente liberadoras. O sea no sólo para el personaje sino para quien lo está haciendo. (...) Porque eso, son extra cotidianas, ¿no? El destruir algo no es algo que nos permitimos en la sociedad, o bueno cuando la banda lo destruye es porque ya llega a niveles ya de palos y de vandalismo. (...) Pero la euforia que produce sí es totalmente real; o sea (...) destruir algo es una euforia total."*

El performance del burlesque, para Erika, se vive con el público, pues el juego de la seducción no puede experimentarse a través de un video:⁶⁵ *“cómo sabes qué está pasando, qué está sintiendo tú con tu cuerpo. Porque para mí parte importante de que suceda es que estás exponiendo tu cuerpo, tu ser, tu pensamiento, tu todo, ante alguien más que está ahí presente y ese nivel de exposición creo que no sucede en un video (...) en el minuto a minuto de lo que va pasando tú reaccionas a lo que el público te está dando. Yo creo que el burlesque (...) a mí no me sirve que haya una cuarta pared⁶⁶ o hago como que esta gente no existe, yo no puedo con eso. O sea, a mí me alimenta, lo hago para ellos y para mí, (...) tiene que haber esa comunicación y entonces es de (...) ‘me lo quito⁶⁷ o no me lo quito güey, sí me lo*



quito o no me lo quito, hasta que ustedes me digan que me lo quito a lo mejor me lo quitaré, es cosa del grítale más y me lo quitó, sino nada’. Entonces es ese nivel de diálogo con el público que en un vídeo no va a existir. A mí me encanta dialogar y poner a la gente

nerviosa y que ellos me digan y luego no. (...) Porque aparte es como estar a la

⁶⁵ Durante la pandemia se realizaron varios shows de burlesque en plataformas como YouTube, Vimeo y Facebook. Incluso, varios festivales aún conservan este formato por los alcances que tiene.

⁶⁶ La cuarta pared es una expresión en el teatro en el que se considera al público únicamente como espectador, por lo que no se interactúa con él.

⁶⁷ Hace referencia a las prendas en el juego del striptease.

expectativa porque nunca sabes qué va a pasar, entonces eso te mantiene ahí vivo en el aquí y en el ahora". Sin embargo, estos diálogos ocurrieron hasta que Erika se sintió cómoda con lo que ocurría en el escenario, pues la experiencia en el teatro cabaret, a pesar de ser tan cercana al burlesque es completamente distinta. En palabras de Erika: *"no puedes jugar con el público si tú no estás perfectamente en confianza y con comodidad con todo lo que está pasando ahí. (...) Es muy chido porque es como un diálogo en el que al final una está decidiendo lo que ese cuerpo le va a suceder o no le va a suceder"*. Y, también, en este gusto por lo disruptivo, a Erika le satisface sacar al público de su zona de confort (mismo del que se sale el performer porque siempre resulta *"aterrador el contacto con el público"*), lo que le permite colocarse en un diálogo, pero, de la misma forma, en un juego seductivo en el que ella toma las decisiones: *"aquí no nada más vienes a ver, algo te va a pasar"*.

Pero eso que pasa, también acontece en el cuerpo de Erika *"es una afirmación que está sucediendo con mi cuerpo lo que yo estoy decidiendo. (...) También es una reconciliación con 'me están viendo, y estoy siendo exhibicionista de mí misma, y lo estoy disfrutando'".* Creo que es como de las reconciliaciones más padres, que no se confunde con ser un objeto de deseo, sino estoy siendo sujeta, estoy decidiendo y compartiéndolo contigo, y estoy decidiendo quiero que veas y quiero que no veas. *Y todavía más sabroso si te pones nervioso porque ese es un juego de poder."*

Erika afirma que cuando se crea un performance de burlesque se están tomando decisiones escénicas, creativas, e incluso discursivas: *"en esa toma de decisiones. (...) Yo Erika decido que este personaje va a decidir esto. Pero seguramente tú, por*

tu concepción del amor, a lo mejor esa mujer va a decidir cualquier otra cosa y eso es el discurso, (...) cuando una pone en un número lo que una cree y cómo ve la vida.” Y, gracias a que está en un “tono fársico” existe la posibilidad de poner realidades o experiencias reales violentas, como es el caso de este número, de tal forma “que la gente se siga riendo”, aunque sea en “risa incómoda”. Dice Erika “no se trata de sufrir ni llorar (...) es un absurdo”. Aunque, para ser francos, “vivimos en el absurdo”, en el que estas violencias, como la relatada en el performance ocurren cotidianamente. Al final, para Erika: “este personaje triunfó, se liberó, llegó más allá de lo que podíamos pensar que podía llegar. (...) Ahí sí más que el burlesque este era el momento en el que ella tenía que gozar muy cabrón, gozar el momento, gozar ver al güey ahí tirado, gozar de escupirlo, de meterse en los dedos y probarlo y en irse con toda la calma y la tranquilidad”.

Respecto la experiencia en el festival me dijo: “a mí me dio mucho gusto ver que el festival era un punto de encuentro de un montón de artistas”. Y gracias a ese encuentro “me di cuenta de la enorme diversidad que hay, las aproximaciones artísticas, discursivas, estéticas. Como que me di cuenta que el burlesque tenía muchísimas posibilidades. Y entonces reafirmé algo que fue lo que me acercó al burlesque, que es una forma escénica que te da muchísima libertad y que, también, te pone muchos retos porque también, creo, que es una forma en la que tienes que ser muy sintético y muy preciso porque tienes 7 minutos, 10 si te va bien, de lo que quieres decir. Tienes que ser muy muy preciso porque es un corto tiempo en el que tienes que dejar muy claro qué quieres decir, qué quieres hacer y transmitirlo. (...) Post festival empieza a haber un dejo ahí de una red de los artistas

que estamos [haciendo burlesque] y eso de hacer redes siempre es bonito". Siendo esto uno de los grandes logros del festival y avances en la comunidad burlesquera mexicana, porque, dice Erika que hacer burlesque "aquí [en México] es bien difícil, (...) lamentablemente las circunstancias y nuestro contexto cultural y económico no nos permite dedicarnos cien por ciento al burlesque, incluso arte escénica en general, como profesión y en el que podamos seguir en constante aprendizaje y formación".

Y, aunque para Erika el burlesque conlleva desfachatez, disrupción, liberación, juego, seducción, no deja de existir un resquicio de las hegemonías corporales, de la heteronorma y de muchas convenciones sociales que constriñen los cuerpos: *si bien es todo lo que platicamos del disfrute, el goce, todo lo que haces allá arriba [en el escenario] y tal, es bien cabrón cuando se te atraviesa la jueza mala de la historia y que dices: '¡ay güey! No, debería hacer más ejercicio', ¡ay güey! No, para la otra mete la panza'. (...) O sea está cabrón una lucha contra su propia cabecita loca (...) Creo que eso sí es importante, todas tenemos una relación compleja con nuestro cuerpo. Y también como para no romantizar este empoderamiento, y esta perfección y este amor absoluto. Creo que, como toda relación, es una relación compleja. (...) Es un proceso. Y el burlesque es muy chido porque te confronta con eso (...) Esa relación con mi cuerpo no es que defina mi quehacer artístico, pero sí sé que es una relación personal que ahí la vas lidiando con el tiempo.*

A su vez, reconoce: *"hay miles de historias y miles de acercamientos [al burlesque], y sé que yo también parto de una historia muy privilegiada con mi cuerpo. No tengo la historia de violencia, o de gordofobia, (...) porque eso sí ha de ser una batalla*

muy cabrona y muy dura. (...) De pronto siento que, por ejemplo, muchas mujeres se van acercando al burlesque pensando que es como una solución a todas las broncas que pueden traer con su propio cuerpo, con el autoestima, con el erotismo, con lo sensual. Y yo lo que pienso es que es una disciplina donde sí exploras a partir del cuerpo, pero no es la panacea de la autoestima y del empoderamiento. Creo que sí es importante decirlo. (...) Para mí una relación con tu cuerpo es inacabada, va cambiando con el tiempo, se transforma, (...) influyen un montón de otras cosas. Creo que el burlesque no te puede dar las respuestas a todo. [En el burlesque] Vas a explorar una posibilidad, (...) pero hay un montón de otras que no están dentro de lo que el burlesque o hacer burlesque te puede dar. (...) No es terapia, pareciera que sí, pero no es terapia. [El burlesque] Es un arte es un arte escénico que te requiere ciertas comprensiones de ti misma, pero yo salgo y sigo diciendo ¡ay, la panza! Sólo para desromantizar un poco es lo que hacemos”. Aun así: “es una liberación, es una catarsis. Entonces, estás jugando con sus deseos, con sus fantasías, con sus expectativas, con su moral. (...) Sí tiene que haber una vía de escape al final, (...) el público se merece uno, porque la vida ya es bastante horrenda”.

Nino Barbier

Entra el pachuco a presentar a Nino Barbier. Comenta que “este festival se trata de romper barreras”, por lo que pregunta al público si eso era cierto. Menciona que en el cartel del festival se encuentra el lema “Rompiendo fronteras”. Señala que, a veces, uno no cruza la frontera, sino que “la frontera lo cruza a uno”. Cree que necesario romper las fronteras que nos separan y dividen de otros. Invita al público

a romper las fronteras del tiempo y a imaginar que estamos en la década de 1930 y menciona que quien nos lleva en este viaje es Nino Barbier, para quien pide un aplauso y presenta el número “Playboylesque”. El público aplaude y una que otra persona, grita. La duración de este performance es de 5 minutos.

Secuencia 1. El escenario está iluminado con tonos cálidos, suena la última parte



de la canción “A man and his beasts”,⁶⁸ parte del soundtrack de la película “Animales fantásticos y dónde encontrarlos”, hecho por James Newton Howard. Entra un joven con pantalón que llega a la mitad de la pantorrilla, unos zapatos mocasín, una playera tipo polo de manga larga y de rayas grises con blanco, trae medias que cubren el resto de las pantorrillas y una gorra. Trae consigo una cámara con fuelle en un trípode de madera y le cuelga un bolsón blanco. Esta vestimenta remite a los años 30’s del siglo pasado y a una clase con bajo poder adquisitivo.

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=bDNWI34Q-BE>. A partir del minuto 6:32. La película está ambientada en los años veinte del siglo pasado y el protagonista es un hombre joven que se descubre peculiar en tanto tiene su propia forma de ver su entorno y relacionarse con él.

Este joven entra a escena buscando algo, como si estuviera perdido, primero dando la espalda al público, su caminar es al estilo de las películas de Charles Chaplin que, por la capacidad de los rollos con los que se grababa, son pasos rápidos y cortos. Al girarse hacia el público acomoda la cámara para que comience a tomar fotos. Después presenta a su cámara y con mímica comunica que está sin dinero (hace unos movimientos con los dedos y luego voltea la bolsa de su pantalón). Vuelve a tomar fotos con la cámara. Una referencia plausible es ver a una juventud precarizada por la falta de oportunidades y por la existencia de trabajos mal remunerados.

Ahora está buscando clientela que quiera tomarse una foto y es rechazado en varias ocasiones e incluso recibe golpes e insultos. El público está atento, pero al no haber estímulos que los involucre directamente solo observa al performancero. Su cuerpo, a diferencia de las burlesqueras, tiende a hacer movimientos más cortados y bruscos, menos fluidos.



Secuencia 2. Tiene una idea, nos lo hace saber con la mímica. Acomoda su cámara en proscenio derecho del escenario, en dirección hacia el fondo e izquierda. El joven

camina hacia la dirección que apunta la cámara y se quita el bolsón para sacar algo que está dentro. Se hinca para dejar algo que no se alcanza a percibir porque él está de espaldas y no lo muestra. Camina hacia otro punto y deja otra cosa que cubre con su bolsón. Se voltea y se acomoda al centro del escenario y comienza a bailar como en el charleston, dislocando un poco el cuerpo: con las piernas abiertas, juntando y separando sus rodillas, girando los pies, girando brazos. Ante tal baile, la gente grita. Camina hacia el fondo del escenario y se tropieza. La música termina. Este baile dislocado nos anticipa la capacidad dancística y corporal del performancero que conjuga con su torpeza (expresada con la caída). Es un hombre joven que transita entre la inocencia, la fuerza y la inexperiencia.

Secuencia 3. Nino se levanta con una corporalidad más fuerte y cuando comienza a sonar la canción “Solo”, interpretada por Prismo.⁶⁹ Cuando termina de incorporarse, de espaldas al público se marcan algunos músculos de su cuerpo: nalgas, gemelos, clavículas; su torso está ligeramente hacia arriba. Comienza su baile de striptease. El cambio de música, de un género instrumental al rock progresivo, permite un cambio contrastante en los movimientos, mismo que dejaron de ser torpes o dislocados, ahora son muy fuertes y contundentes, si mueve la cadera no es un movimiento seguido, es un movimiento lanzado y cortado. La gente comienza a gritar con su baile. En un momento se voltea hacia el público y su expresión dejó de parecer inofensiva, ahora deja de buscar y se muestra serio. En ciertos momentos ve a su público, y es hasta que se acomoda en posición de 4 puntos (a gatas) que, al mover sus caderas de forma circular, la gente vuelve a gritar emocionada. Después de esto, se levanta y quita el pantalón, se desabrocha y, un poco torpe, pero con mucha seguridad, se despoja de la prenda.

Deja ver las medias que trae por debajo y éstas tienen un ligero que rodea la parte alta de la media. Sigue bailando serio, pero ahora sus movimientos comienzan a ser

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=Q0AWZ34dOSs>. Canción que vio la luz en 2018 y versa, como su nombre lo dice, en cómo, quien canta, está viviendo el “estar solo”.

más continuos. Hay más movimientos de caderas. De acuerdo con la música va cortando o prolongando los movimientos. Vuelve a piso a hacer más floorwork y ahí comienza a hacer poses de modelaje. El uso de las medias es uno de los elementos más característicos del burlesque y de los espectáculos eróticos, como menciono en el primer apartado, pero también se relacionan con los códigos que circunscriben la sensualidad femenina. Nino desplaza la norma y disloca el sentido.

Al pararse de nuevo le da la espalda al público y comienza a caminar cruzando las piernas y subiendo un poco su playera para dejar ver las nalgas que están vestidas con una trusa blanca (color de la pureza, la inocencia). Cuando levanta la playera la audiencia grita, él se vuelve a tapar y con una sonrisa gira su cabeza para otear a verla. Sigue bailando, al final se sienta al lado del objeto que tapó con su bolsón. Quita la bolsa y deja ver unos tacones de punta, plateados. La gente chifla y grita. Comienza a quitarse sus mocasines, avienta uno y antes de ponerse su zapatilla, la muestra ante el público y sonrío, éste responde con aplausos y gritos. Con estos elementos podemos notar que Nino no es un hombre heteronormado y, también, como consecuencia el heteroerotismo no se itera. Por el contrario, juega con elementos eróticos solidificados como femeninos (medias, liguero, zapatillas) y con ellos construye una nueva sensualidad.

Una vez puestos los tacones, Nino se levanta y se acomoda en 2ª posición de ballet, con las piernas abiertas y procede a quitarse la playera frente al público, con lo que se escuchan aún más chiflidos y gritos de la concurrencia. Al desnudar su torso, se ven unas pezoneras pequeñas de color rojo. Antes de aventar su prenda, Nino juega baila un poco con ella y la gente comienza a aplaudir. Al tirarla, el performancero sigue bailando con movimientos tap en sus manos; es decir, que va tocando partes de su cuerpo, con muchos movimientos de caderas, andando como gato (en 4 puntos mientras mueve las caderas), lanzando las nalgas. Su cuerpo se muestra tenso, se marcan bastante los músculos y se ayuda de sus manos para recorrerlo y evidenciar su presencia corporal. Como en los performances de Juanita y Queen, Nino se ayuda del juego entre mostrar y no mostrar su cuerpo, entre que dejar ver un poco de piel y, después, la oculta. En el caso de los varones, no es necesario que utilicen pezoneras porque sus pezones no son censurables; sin embargo, el hace uso de estos accesorios, quizá, para fortalecer la adopción y adaptación de la sensualidad femenina en un cuerpo masculino. También quiero señalar que el cuerpo que nos muestra Nino no es un cuerpo hegemónico masculino: blanco, alto, súper fornido. Él nos muestra su cuerpo musculoso, moreno, delgado y en plenitud.



Secuencia 4. Regresa al floorwork (movimientos cadenciosos en piso), que aprovecha para estilizar sus piernas estirándolas. Se acomoda a lado de la primera cosa que sacó de su bolsón y puso en el piso. Está apoyado sobre sus piernas dobladas y recorre sus muslos con sus manos, éstas suben por el torso, pero continúan su movimiento hasta llegar al accesorio que está a lado de Nino. Son unas orejas de conejo que se acomodan con una diadema y se las pone. Las orejas de conejo han sido un accesorio que sirve para referir a “las conejitas” de la empresa *Playboy*.⁷⁰ Todas ellas chicas jóvenes que han servido al entretenimiento visual-sexual en revistas y programas de televisión. El uso de las orejas por parte de Nino nos puede sugerir, entre otras, tres cosas: por un lado, la “coronación” de la encarnación de la sensualidad femenina; por otro, la disrupción genérica de toda una industria de entretenimiento sexual; tercero, considerando la historia que nos cuenta al principio, la posibilidad de que esta industria sea una posible salida a la precariedad o, por lo menos, una vía de desfogue dentro del mundo precario.⁷¹ Todas estas connotaciones permiten ver el desplazamiento del sentido hacia múltiples direcciones, hay una polisemia de sentido.

Nino se acomoda de tal forma que la mano derecha sostiene el peso de su torso mientras la izquierda se postra sobre sus genitales como aludiendo a su masculinidad. La música fue bajando su intensidad, termina casi a capela. Nino voltea a ver al público y hace un movimiento de cabeza, levantando y bajando la barbilla, como de quien dice “hola” a la distancia, y sonrío. Deja ver que algo ha cambiado en él, ese nuevo “hola” nos muestra que este personaje que termina el performance es distinto al que entra a escena.

⁷⁰ En el apartado 1 hago una breve síntesis de la empresa *Playboy*.

⁷¹ No hay que olvidar que el número está ambientado en la década de los treinta del siglo pasado, recién había sido la crisis del Wall Street que dejó a muchos en una situación económica muy precaria.

Se escucha un “¡Eah!” entre el público y se sueltan los aplausos y gritos de la demás concurrencia. Nino se levanta y hace una reverencia como en el Ballet clásico. Sale corriendo entaconado y sonriendo del escenario.

Análisis del performance

Nino es un joven camarógrafo que, al no tener empleo, se auto complace tomándose fotos a sí mismo. Este performance lo dividí en 4 secuencias que responden a los cambios en el tipo de movimientos corporales que presenta el personaje, que van de movimientos de mímica hacia la danza, pero también, que van de unos más torpes a otros más ágiles y con fuerza.

Estos cambios en los movimientos corporales le permiten a Nino romper con el heteroetorismo al encarnar en su cuerpo masculino la sensualidad “femenina” y sus estereotipos gracias a la forma en cómo se presenta el personaje (vestuario, posturas, miradas, gestos) y como, al irse despojando de las prendas se permite mostrarse distinto. Esto le permite resignificar el constructo erótico a partir de la transgresión de la norma que cimienta la diferencia genérica, aprovechando el momento para utilizar elementos, como los tacones, que están relacionados con “lo femenino”. Si bien, Bataille asume que el erotismo es transgresión, también dispone ciertos comportamientos y prácticas “asignadas” a los sexos. Nino lo disloca y propone, con un juego entre la inocencia y la perversión (la Lolita y la *Femme Fatale*), una doble transgresión que rebasa los límites pensados por el mismo Bataille. El striptease le funciona a Nino como una forma de irse despojando de prejuicios y mostrarse a sí mismo en lo más íntimo y, al mismo tiempo, le permite convertirse en el objeto de deseo.

Los cuerpos en el neoburlesque no responden a los cuerpos hegemónicos del erotismo, por el contrario, se asumen distintos y muestran su sensualidad a partir de lo que son en sí mismos, Nino nos lo señala. Mientras, la respuesta del público me permite pensar que sigue siendo difícil ver a un hombre mostrar y disfrutar de su sensualidad.

Daniel Méndez/ Nino Barbier

El 5to. México Burlesque Festival fue para Daniel la primera oportunidad de presentar sus performances de burlesque en México; porque, a pesar de ser oriundo de Morelia, Michoacán, él aprendió el arte del burlesque en 2019 en Barcelona,



donde hacía sus estudios de maestría en “Música como arte interdisciplinar”. Tiene 32 años y estudió la carrera en Dirección coral en la Facultad Popular de Bellas Artes por lo que se dedica a enseñar piano y coro. Él mencionó: *esa era la primera vez que bailaba, actuaba en México. No había hecho antes ninguna [actuación], las*

que tuve anteriores habían sido porque estudiaba en Europa y ésta era la primera. Me hizo mucha, mucha ilusión.

Daniel me contó que, a diferencia de la experiencia escénica musical, que “es *muy blanco y negro, es muy cuadrada, es muy dictatorial*”, en la danza (el movimiento) ha encontrado un acompañante de vida. Sin embargo, “*el mismo ballet es muy hegemónico: los roles de género*”. Es por ello por lo que con el burlesque/boylesque dijo “*de aquí soy porque me permite ser tal cual soy yo. Cosa que [con] la música no, ni [con] el ballet tampoco. [El burlesque] Es un foro, es una arena en la que puedes plantear otras temáticas, otras problemáticas (...) hay muchos discursos de las chicas, por ejemplo: de la violencia, del feminicidio. Entonces, eso no lo ves en el ballet o lo ves de otra forma, son distintas*”. Para él, el burlesque es “*un discurso en el que hay striptease. (...) [Es] un discurso que entrelaza música, danza, palabra, teatro, que busca representar otro tipo de este hombre. (...) [También es] la provocación, el arte erótico seductor. (...) La cuestión de ser sexy, ser sexy más allá de ver un desnudo, es disfrutarse. Si tú te disfrutas lo disfruta el público, creo*”.

Las razones por las que las personas se convierten en performancers de burlesque son variadas, Daniel llegó por un “*fetiché, por ciertas prendas*”. Me contó: “*no sé cómo di en internet con algunos de estos festivales y decía ‘¡ay! Mira, esto me gusta, yo quiero hacer esto’ (...) en Morelia no hay con quien. Entonces, tuve que esperar hasta ir a Barcelona para empezar a tomar clases. Y bueno, di con una maestra, porque viene de un ámbito meramente de mujeres (...) o sea, en todas sus dimensiones, en todos sus colores. Fue así que di con el baile. (...) También era algo que tenía escondido, reprimido y más allá de ayudarme creo que me carcomía,*

me hacía [un] poco [de] daño. O sea, era lo que yo quería decir, que quería externar, pero no sabía cómo. Una especie ahí de impulso, un algo latente que hacía: ‘quiero decir quién soy’.

Ese impulso que le hacía querer decir quién era, fue el que llevó a Daniel a tener muy claro que él no es un hombre tal cual el constructo hegemónico determina, por el contrario, él se reconoció y, ahora, autodefine como persona *Queer*. Y a pesar de que para él no existe una definición única y definitiva de lo que es el boylesque, sí se inscribe dentro de tal etiqueta categórica dentro del gran mundo del burlesque. Y es que, este género se ha relacionado íntimamente con las atribuciones eróticas masculinas; sin embargo, para Daniel no es exclusivamente esto, él comentó que, en realidad, en el boylesque vemos “*un tipo de discurso distinto*”, discursos no hegemónicos muy distante al caso de los strippers, por ejemplo. Considera que estos últimos son “*el símbolo de la heteronorma, creo, [hacen] demasiado movimiento fálico, [representan] profesiones que son atribuidas a lo masculino, a lo hiper hombre: policías, bomberos, militares, marineros, que aparentemente son muy masculinas, muy de hombres. Y bueno, el boylesque a lo mejor es más (...) es que sí, más artístico. [Es] Una inversión de coreografía, de otro tipo de vestuario incluso, de gesto y que no busca representar ese otro tipo [stripper] de masculinidad, o de hombre, o de performer*”.

Llegar al auto reconocimiento llevó su tiempo, para Daniel primero fue resolver lo que en su vida cotidiana vivió: “*uno va por la calle y te sale el carro o te gritan cosas, te avientan latas, todo eso me ha pasado. En Barcelona también me gritaban cosas*”, como parte de una sociedad heteronormada que constantemente rechaza

y castiga a todos los que son diferentes; y en un ámbito más personal, reconocer el *miedo*, que esto provocó. Después, en un segundo momento, saberse y entenderse parte de estas otras masculinidades no hegemónicas. Daniel me comentó: *encontré una revista de cuir en el aeropuerto de París, 'Las revoluciones del género', y habla justamente de eso: nuevas masculinidades, derechos LGBTQ+, debates sobre el género y la fluidez, el lenguaje inclusivo en francés. (...) Entonces es un [gran] tema y creo que hubo un boom y que está muy bien, creo que es tiempo de replantearse cosas*". Porque para Daniel el burlesque *"va de la mano con estudios de género. (...) Yo les decía [a los chicos con los que participó en un festival en Francia] 'vale, sí soy cuir, me gusto tal y como soy, y me gusta mi femineidad, cosa que antes odiaba y tenía reprimida, y de ahí salió. O sea, también es bonito de algo que tú tienes oculto convertirlo en algo artístico, en algo bonito, a luz"*.

Y si bien, en un principio la experiencia misma del burlesque le provocó miedo, dijo: *"vengo de los coros, es una actividad en conjunto, [y pasé] a estar yo solo en escenario y exponerme así, pues era como bien distinta, es una es una experiencia completamente distinta"*. También se ha convertido en una actividad por la que ha cambiado la visión de temas como el cuerpo, para él, existen *"ciertos tipos de cuerpos hegemónicos"* y considera qué más allá de la diversidad corporal está la salud corporal. En sus palabras: *"yo no digo cuerpos diversos, yo digo cuerpos saludables, en todos sus colores, en toda su gama"*. Considera que en México *"hay prejuicios hacia el cuerpo, hacia el contacto"*.

Daniel afirma: *"El burlesque en mí cambió mi visión sobre el cuerpo. (...) Ya no veo los cuerpos de la misma forma. Ya les digo [a los performers] '¡qué gran esfuerzo!'*

‘¡qué gran técnica! o ¡qué bien lo hace! Más allá de ¡uy sí! [mientras dice esta expresión parece satirizar el morbo], ¿sabes? cambió mi visión respecto no sólo a mí, sino hacia fuera’. Incluso, dijo: “a veces miro mis videos y no me reconozco”. Reconfirmó que *“todo cuerpo es bello, que toda expresión es bella y que ahora más que nunca hay que, pues, reivindicar aquello que no es hegemónico. Ha estado oculto tanto tiempo (...) lo que se llama cuerpos diversos, pues también, o sea todo cuerpo es bello. Yo no puedo juzgar el cuerpo de nadie.”*

Daniel cree que *“el artista plasma en su obra la realidad y lo que vive”*. Por ejemplo, me explicó que en su caso, pensando en la primera vez que hizo burlesque en el escenario:⁷² *“Utilizo en mi performance, en mi actuación, [en] mi danza, lo femenino: la fragilidad, la suavidad, la delicadeza, expresar sentimientos. Esto es lo que mi discurso tiene creo, o busco decir. (...) También es plantearse cuestiones: qué quiero decir, cómo lo quiero decir. Pero ya el momento de la verdad, es decir, salir al escenario y ya en el escenario, también es exponerse, es decir ‘yo soy esto’ y pues bueno, yo estaba aterrado. Tenía miedo, la verdad tenía miedo. A pesar de que estábamos haciendo una investigación sobre el mismo tema⁷³, pues uno nunca sabe cómo la gente va a reaccionar, o sí. Y, bueno gustar o no [tu performance], o no sé. Entonces sí fue difícil. Coincidió también que tuve la maravillosa oportunidad de ir a un festival de boylesque en Viena y mi madre estaba allí. (...) También fue una impresión muy grande para ella. Pero bueno creo que no lo podía decir de otra forma, tampoco, (...) cómo digo ‘soy un chico así’, no le hago daño a nadie, creo*

⁷² Daniel hizo la aclaración que utiliza el término “femenino como atribución a la mujer”; es decir, lo que se le ha atribuido a la mujer como género, no que deba ser así.

⁷³ Daniel hizo su investigación de maestría sobre el Boylesque. En la época que comienza a practicarlo.

(...) parte de mi discurso es decir quién soy (...) No me considero yo un tipo de hombre tradicional, digamos hegemónicamente hablando, creo, o al menos yo procuro no mostrar eso en mis discursos de danza. Digamos no soy un show drag, no soy show travesti, no soy el stripper macho hiper masculinizado e hiper musculoso que los medios, también, casi que dictan que seas, entonces así es una especie de híbrido". Reconoce, también, que las representaciones de los hombres están cambiando, ahora hay hombres más femeninos, por ejemplo *"Timothée Chalamet (...) estuvo en una alfombra roja y no sé en qué festival de Italia con un traje rojo precioso y digo: a ver este no es el mismo molde que Brad Pitt, tiene cierto grado de feminidad, como atribución y a mí me gusta"*.

El proceso por el que Daniel ha transitado en el burlesque lo ha llevado a asegurar, primero, que cada uno tiene una forma de concebir lo erótico y la sensualidad. En su caso *"es la sensación física, el tocar, el respirar, es que es todo"*. Para Daniel *"todo eso, creo, se trabaja en el estudio, uno no llega este tan fácil [a la seducción erótica]. Bueno en mi caso, yo no llegué tan fácilmente pues a gustarme. Sigo trabajando en eso todavía. Me he dado cuenta de que no me gustaba y al verme en el espejo, a lo mejor, pues me veía y decía: ¡no! Entonces estoy reaprendiendo a gustarme, a quererme, a ver a ver [realmente] lo que veo, ver a quien veo"*. Y es que, cómo mostrar sensualidad si no estás reconociendo las sensaciones eróticas en ti mismo. En palabras de Daniel *"yo creo que, en tal caso, seductor es seducirte a tí"*.

Y es que para Daniel como para Balanchine *"la danza tiene implícitamente cierto aspecto erótico, pero lo dijo no en cuanto a la hipersexualización"*. En ese sentido

el burlesque no necesariamente vende sexo, para él, tendría más que ver con otras formas de *representación*. Y es que de allí viene este género espectacular- teatral: *“De dónde viene el burlesque del teatro, vendían sexo no, no lo sé, quizás sí. (...) Antes, como Lidia Thompson, buscaba otras formas de representar a la mujer (...) mostrar cadera, mostrar pecho, mostrar sus piernas para hacerse visible. (...) y bueno sí el aspecto narrativo. (...) [Y esa es] La diferencia que veo en el burlesque en Europa y el burlesque en Estados Unidos. En Estados Unidos (...) es como agarrar una imagen y desnudarla (...) quién hace stripper lo hace porque es stripper, pero el burlesque sí es de contenido narrativo. [En el burlesque existe] una explicación de por qué me quito la ropa y que puede estar sujeto a muchas interpretaciones, al final la obra habla por sí misma y es lo que le da riqueza”*.

A pesar de tener una presencia en México desde hace más de un siglo, como describo en el primer capítulo, el burlesque mexicano tuvo un declive del que poco a poco se ha ido recuperando. Los foros en lo que se lleva a cabo se han ido adaptando y han abierto las puertas a esta experiencia escénica, por lo menos en la Ciudad de México. Fuera de la capital, hay muchos menos espacios que se adapten y pongan en cartelera al (neo)burlesque. Daniel me cuenta, por ejemplo: *“No me presento tanto como quiero. No viajaría tanto ni tan lejos de poder hacerlo aquí [en Morelia, Michoacán]. Vamos, generar algo es difícil, generar un festival es difícil: no hay espacio, no hay recurso. Uno no puede llegar, al menos aquí, no puede llegar a Secretaría de Cultura a presentar un proyecto porque hay prejuicios y se va a tachar de no sé qué, no sé cuál. Pero, a ver, hay tipos de espectáculo pues para adultos. Así como hay películas para adultos pues el burlesque puede ser para*

mayores de 18 años y eso creo lo haría más atractivo, [que exista] cierta curiosidad. No morbo ni cosas de esas, al contrario, para buscar quitarlo [el morbo]”.

Para el caso del neoburlesque que se hace en nuestro país, Daniel comentó que para él: *“es una mezcla. Influencia Estados Unidos por evidentes razones geográficas, pero bueno, aquí también hay tradición de teatro se hace teatro, (...) creo que aquí el discurso que he visto en el burlesque no es ajeno a la realidad, no está ajeno a la realidad. (...) creo que somos una mezcla, pero es rica, es muy mexicana también. [Tiene que ver con] lo picaresco, la risa, el color, este, los chiles. Algo representativo, digamos, no estereotipo, pero representativo. Porque lo mismo no hay una sola forma de ser hombre, no hay una sola forma de ser mexicano o mexicana”.*

Playboylesque es el número que Nino, el alter ego de Daniel, presentó en el festival de burlesque del 2021, siendo uno de los dos boylesqueros en presentarse. El nombre lo escuchó por primera vez en Francia y lo apropió porque le pareció elegante, y en un juego de palabras, hace referencia el niño, al bambino. Nino es un personaje, que tiene un *pequeño universo*,⁷⁴ con el que Daniel, en escena, seduce al espectador, con el que crea discursos y muestra las otras masculinidades existentes. Al mismo tiempo Nino es un puente que al cruzarlo, Daniel redescubre cosas de sí mismo, de su cuerpo y de su *propia* realidad. Este personaje ha utilizado en distintos performances una estructura “sencilla” que le permite desarrollar sus

⁷⁴ El pequeño universo se desarrolla a través de los performances que Daniel ha creado para Nino: *es un chaval que trabajaba de repartidor de periódicos. Después [su trabajo] fue un en un hotel, ahí haciendo aseo. Después [fue] un fotógrafo quería hacer entrar a los años maravillosos de Hollywood. Y el número del epitalamio pues es algo más abstracto [en el] que sueña pues con volar, con bailar, con ser libre.*

números, a saber, *“aprovecho la primera parte para contar la historia, para decir qué hago, qué contexto, y ya la segunda parte el despelote, dicen en Barna [Barcelona] Entonces, sí es reunir ideas (...) y con eso qué quiero decir y cómo lo quiero decir”*. Debido a esta forma de hacer sus performances, Daniel elige dos canciones, una con la que dará el contexto y que es más corta que la segunda, en la que la explosión y exposición del personaje tendrá un ritmo distinto.

Para crear este número, Daniel fue ayudado por ‘Moni’, una amiga que le ayudó a montar la coreografía que bailó. Pero, en el armado del relato *entrelazó* varias ideas *“con un hilo conductor que [fue] es la música”*. Se inspiró en los años veinte del siglo pasado, en la sesión de fotos queer de Ezra Miller, *“The cameraman”* de Buster Keaton y en su propia vivencia. El performance del burlesque *“es una fotografía instantánea de muchas cosas”*.

Para esta pieza, Daniel recurrió a la mímica: *“a mí me gusta el mimo, también. El gesto para mí lo es todo porque puedes crear realidades con nada, con gesto”*. *Playboylesque* tiene la fortuna de ser un performance con el que la gente puede identificarse: *es fácil identificarse, creo que todo mundo ha pasado por algo así, de no tener trabajo, de desesperarse, de pasarla mal también, de estar en deuda o con números rojos.”*



Algo constante en el burlesque es el cambio, los números toman nuevos rumbos, y es algo que a Daniel le emociona: *“también [es] lo que me gusta del teatro, que no es una película, no es un cuadro que se cuelga en la pared, que ya está fijo y ya no lo puedes cambiar. En cambio, esos mismos números a lo mejor con el tiempo*



podrán evolucionar, uno cambia también, uno espera crecer, madurar y así la misma obra puede modificarse. Un artista modifica su propia obra”. En ese

sentido para Daniel *“ha sido todo un proceso emocional, psicológico, muy de repensar-me”*. Gracias eso el burlesque se ha convertido en *“una válvula de escape”* en el que el cuerpo expresa lo que en otros momentos no: [Respecto a la foto 1] *“aparte de las sonrisas, o sea no siempre sonrío así”*.

Pero, incluso, el performance también se convierte en un reto. En este performace, comentó Daniel: *“me costó mucho trabajo, o sea marcar los movimientos. Yo soy más suave, más sutil, me considero, y moverme de esa forma era algo nuevo para mí. Pero es un contraste también, creo, como un giro del número. [En] Esta primera parte se cae, pero pues bueno me levanto y ¡jórale! Vámonos. Ya no soy este, soy otro. Estoy solo, sí, pero pues resisto. (...) [En el número] Soy un chico cis género aburrido, cis género pero cuir [reímos], (...) ya más adelante del número se revela.*

Dice quién es por encima de lo que se piense externamente; también porque busca complacer, en este caso, a quien sea que le de trabajo”.

En este número Nino “es un chico de nivel medio bajo”, y esto le sirve a Daniel para decir en la escena que: “*el burlesque viene de la clase social trabajadora, viene de abajo. Que haya tenido que escalar toda la pirámide social para llegar tanto a pasarelas como a Dita Von Teasse, como a todo esto, yo me mantengo en este (...) parámetro social. (...) Para mí viene de abajo. Que algo llegue hasta arriba tuvo que pasar mucho tiempo*”.

En el número, Nino enfoca en varios momentos los tacones que se pone y con los que termina de bailar su coreografía. El entrenamiento no le costó mucho trabajo a Daniel por su habilidad en el ballet; sin embargo, sí resultó una experiencia distinta: “*caminar es una cosa, bailar con tacones es otra*”. Y a pesar de que puede resultar “más común” ver hombres en tacones “*no deja de sorprender, por el lado técnico*

(...) además, se me ven una piernotas (...) me siento poderoso, que sí, a ver, símbolos de poder que si el dinero que si el



Viendo esa imagen, mi cuento favorito es la Cenicienta. Es como, no sé, el zapato símbolo de la vida, del caminar, del recorrer, el ir a un baile, ir al teatro. (...) Bueno yo comparándolo con el artista o con quienes se dedican al arte, es barrer muchos pisos antes de lograr algo. No desistir, poco a poco, [es] mucho trabajo mucho, mucho, mucho para después poder presentarlo o que lo vean.

carro, ¡no! un par de tacones y una bicicleta, para mí eso es poder, sí me siento poderoso me siento como que no cualquiera [lo hace]”. Una vez puesto los tacones,

Nino cambia su autopercepción, deja a un lado lo heteronormado para existir más allá de la norma: *“me gusta mi feminidad, me gusta ser un tanto, pues sí, femenino (...) me gusto. Porque vamos, uno vive normado, uno tiene que defenderse, uno tiene que, a lo mejor, pasar desapercibido para que no te griten cosas y eso pues no está padre, tampoco. Entonces también es como ese momento, ese espacio donde puedo yo ser sin que me digan nada, donde está socialmente permitido, [y] pues lo hago”*.

El cambio que Daniel ha tenido respecto la percepción de los cuerpos, especialmente de su propio cuerpo, es proceso sinuoso; es decir, no es lineal y progresivo. En todo caso, las auto percepciones van cambiando al grado de no permitir que el miedo paralice su arte y permitirse vivir la experiencia corpórea y seductora del burlesque: *“en esa semana del festival, créalo o no, tenían anemia y estaba tomando medicamento, hierro que es muy fuerte. Y tenía como manchitas rojas en el cuerpo, en el abdomen, en el estómago y me daba miedo, ¿sabes? me daba miedo mostrar mi cuerpo así. Pero dije ‘bueno, pues ni modo’ (...) es algo que padecí en ese momento. (...) Me presenté y [dije] aquí estoy y este soy”*. Como diciendo al público: *“mira este soy yo, no tengo miedo o ya no tengo miedo”*. Y gracias a que en el burlesque Daniel puede ‘ser’ y explayarse en eso: *“vamos, no voy por la calle así, (...) pero sí me ha ayudado a, mira nunca creí decirlo, empoderarme”*.⁷⁵ En el (neo)burlesque no hay un estereotipo de cuerpo: *“en el ballet*

⁷⁵ El empoderamiento, como concepto, ha recibido muchas críticas por parte de varios ejecutantes del neoburlesque debido al abuso y exceso del uso de la palabra, pero también, debido a la construcción de falacias como si el burlesque funcionara cual cura milagrosa contra la gordofobia, para la aceptación de los cuerpos, el amor propio, y un largo etcétera.

ves 2 géneros, en tal caso, y un tipo de cuerpo. En el burlesque ves todos los demás y es lo que se me hace más interesante, más rico, me gusta más”.

Otro de los rasgos sobresalientes del número de Nino es que usó pezoneras, al respecto Daniel me dijo que hay un: *“movimiento que se llama Free the nipple, liberen el pezón. (...) Creo el único lugar donde he visto senos sin pezoneras es en Francia, fuera de ahí pezoneras. Y mira, eso también, creo que es una postura política. Yo uso pezoneras para generar empatía con las chicas, si ellas no pueden mostrar sus pezones, yo no muestro los míos”.*

Presentar sus performances de burlesque le ha mostrado a Daniel la ambivalencia de las experiencias: *“sí lo hago para mí y a lo mejor abrirse uno con lo que es o mostrar lo que es, da miedo”.* Y, por otro lado, y sin la intención de hacerlo, ha tenido la oportunidad de “contagiar” a otros de esta motivación o libertad: *“una vez un amigo me dijo ‘¡ah es que te veo y es motivante!’, como lo que decíamos, no sexuado o sexualizado, sino como que dan ganas de hacerlo”.* Ese contagio, me parece, tiene que ver con algo de lo que Daniel no se había percatado hasta el momento en que vio sus fotos, a saber, durante la primera parte del número Nino no sonrío, en la segunda explota su sonrisa, dejándonos leer una expresión de disfrute: *“no me había percatado, es toda una transformación, es subir una montaña realmente, en 5 minutos.”*

Si el burlesque vende sexo queda en segundo término porque es decisión de cada uno, considera Daniel, lo interesante en realidad es que con el striptease del burlesque se desafía la norma del *“siempre estar vestido”*, y no sólo eso, se

presentan cuerpos no hegemónicos, masculinidades no hegemónicas, y en el que puede dejar de ser “*Nino, el bueno*”.⁷⁶ Para ello sigue trabajando a partir de su sensualidad y sexualidad. Y aunque “*hay miedo al cambio*”, para Daniel el boylesque “*es como el reflejo de este otro movimiento social: las nuevas masculinidades*”.

⁷⁶ En el taller “Abre la mente” dirigido por César Enriquez en el marco del 6º. México Burlesque Festival, Daniel comentó que siempre le han atribuido bondad a su personaje Nino, no deja de ser percibido como “el niño bueno”. Algo que Daniel busca cambiar en la percepción de otros y para sí mismo.

Conclusiones

Para Barthes,

la finalidad del striptease no consiste, por lo tanto, en sacar a la luz una secreta profundidad, sino de significar, a través del despojo de una vestimenta barroca y artificial, la desnudez como ropaje *natural* de la mujer, o sea rencontrar finalmente un estado absolutamente púdico de la carne.

En estos performances es posible ver cómo el “estado púdico de la carne” permite que el despoje de prendas pase a un segundo término, ya que la historia que nos relatan las performanceras continúan aún después del último despoje de prenda. En ese sentido, el striptease se convierte en el momento catártico que permite al ejecutante hacer una transformación corpórea y gestual en la que se asume distinto; es decir, una es la que entra: mujer casada- enamorada, burro- cebra, joven fotógrafo, novia abandonada en el altar. Otra es la que sale: mujer triunfante, animalista, conejita y novia en el proceso de aceptación del duelo. El performance no concluye en el striptease, continúa y los personajes siguen contando su relato.

Por otro lado, en el striptease existe un juego entre el mostrar y ocultar ciertas partes del cuerpo. En ese sentido, los estímulos del público responden a este juego provocativo, por ello el striptease puede pensarse como un acto de expectativas corporales y, en estos ejemplos, se disloca cuando estas expectativas no se cumplen o se cumplen de distinta forma a la que convencionalmente estamos habituados. Una de esas rupturas o dislocaciones viene de la apuesta por el cuerpo femenino como el cuerpo del desnudo, Barthes lo menciona en la cita anterior: “la desnudez como ropaje *natural* de la mujer”. Es entonces que la mujer, como también señala Bataille, o el *cuerpo femenino*, considero, se convierte en el cuerpo idealizado para la erotización del otro masculino como una normalidad iterante. Al existir cuerpos y corporalidades (movimientos, gestos) femeninas no hegemónicas, al ver cuerpos masculinos feminizados o cuerpos masculinos no hegemónicos, vemos rupturas, desplazamientos y transgresiones de la norma. Y es allí donde se

encuentra una postura política, en la disputa por un erotismo alejado de la heteronorma y lo hegemónico.

Bataille plantea que el erotismo consiste en suspender la norma, pero al mismo tiempo, propone que existen conductas establecidas para hombres y mujeres en el acto erótico. Las mujeres como objetos del deseo y los hombres como sujetos activos que deben tener iniciativa frente a las mujeres. En estos performances vemos cómo se suspende momentáneamente la norma, pero no se iteran las conductas consideradas por el filósofo. En todo caso se traen para ser burladas, como en el caso del número de Queen Bitch, quien llega hasta lo grotesco. Allí se abre otro campo por discutir: cómo se construye el erotismo y la sensualidad. Si bien, hay elementos (medias, liguetos, corset, etc.), movimientos (caderas y nalgas, sobre todo) y gesticulaciones (mordidas de labio, abrir la boca, otear con el público, etc) que se consideran parte de un lenguaje erótico y sensual (ya solidificado), las historias, contextos en que se desarrollan estas corporalidades, que nos cuentan las ejecutantes no sólo provienen de las referencias sexuales. El erotismo se construye, sobre todo, de la plenitud corporal a partir de la asimilación de la tristeza, de la autodefensa, de la dignidad, de la despreocupación, como es el caso de nuestros ejemplos. Recurren a movimientos del striptease y burlesque tradicional y clásico (uso de batas, de plumas, de movimientos repetitivos para que se note la prenda que se va a despojar), pero el striptease es, en realidad, el paso que permite transformar al cuerpo y al personaje, un medio para mostrar un fin no es el fin en sí mismo. La diversidad de emociones vertidas en estos performances me permite proponer que el erotismo no se nutre, únicamente, de las emociones experimentadas en los juegos y relaciones sexuales.

Cualquier obra de arte presume su capacidad de transmitir sensaciones o emociones en los espectadores, en ese sentido, el *neoburlesque*, como producto artístico, busca, en principio, erotizar al público, pero no se limita a eso. Los espectáculos “en vivo”, insiste Patrice Pavis, le proporcionan al espectador una “experiencia viva y concreta”. (2000, p.18) Esta experiencia le permite involucrarse de forma distinta con el espectáculo. Esta investigación no se centra en la recepción

del público que asiste a los espectáculos de burlesque; más bien, está centrada en la experiencia del actor/actriz y explora cómo estos espectáculos contienen signos que le permiten convertirse en un espacio de iteración y desplazamiento de la norma heterosexual, de reconocimientos corporales y eróticos no visibilizados socialmente, de paradojas discursivas, de experiencia y experimentación del erotismo, y como espacio de disputa de lo político. Parece que socialmente damos por hecho que lo erótico se constriñe a la sensualidad, a los placeres y deseos sexuales, de ser así es necesario recapitular sobre los reconocimientos sexuales que socialmente están inscritos en la norma.

En el caso de los espectáculos eróticos que han existido en México, de acuerdo con cronistas e investigadores del tema, hay aspectos que parecen ser constantes en siglo y medio de análisis. Dentro de las constantes encontramos la participación femenina como bastión de la sensualidad y erotismo, siendo la demostración del cuerpo femenino el principal estimulante sexual. A principio el siglo XX, que las bailarinas muestren sus piernas sin medias resulta provocador, pero no se censura como sí el mostrar todo el cuerpo desnudo. Con el paso del siglo se vienen nuevos estimulantes, como la demostración de los senos femenino o de los genitales. Estos estimulantes producen un estado de excitación o tensión del cuerpo que observa, siendo el cuerpo observado un objeto de deseo. Esta consideración conlleva una pérdida de identidad del sujeto que está siendo observado y esto es importante al momento de pensar en el *neoburlesque* como espacio de arte, performance y expresión por parte de los sujetos observados.

Hay conceptos que están relacionados indirectamente con el *burlesque* y el *neoburlesque* pero que pueden aportar a la discusión, uno de ellos es la pulsión.⁷⁷

Al respecto, Magaña Villaseñor explica que

⁷⁷ Lopera Echavarría (2019), en su lectura a Sigmund Freud, menciona que este último consideró a la pulsión como un estímulo interno distinto a los *estímulos externos* que *son captados por los órganos de los sentidos* y tampoco deben confundirse con las *necesidades endógenas* como *el hambre o la sed*. Estas últimas deben satisfacerse, mientras que las pulsiones pueden *reprimirse, satisfacerse autoeróticamente o con otro sujeto, sublimarse, restringirse*, entre otros posibles escenarios. Si bien, Freud no lo restringe a cuestiones sexuales, para esta investigación la pulsión sexual es la más relevante. Ahora bien, al ser el humano un ser que *habita*

Aceptamos el término pulsión como algo relacionado al instinto. Lo que nos erotiza muchas veces proviene de nuestros instintos más ocultos, una pulsión instintiva que proviene de nuestros comportamientos como individuos, seamos o no conscientes de ellos. El psicoanálisis define la pulsión como una fuerza que proviene de la psique, sin pulsión no hay energía y sin ella los impulsos del instinto afectan la conducta del ser humano. (2017, p.40)

Por otra parte, la pulsión también está relacionada con los afectos sexuales y las excitaciones. Así, pensar en la pulsión erótica, dice la autora, nos lleva a considerar lo que provoca en nosotros el desnudo y es que “a partir de esta pulsión se crea un deseo de nosotros (...) este deseo muchas veces transgrede con lo establecido socialmente.” (Ibidem, p.40) Para el caso del neoburlesque sí es muy útil reconocer lo que el desnudo del sujeto en escena produce entre los espectadores como individuos sociales que comparten ciertos códigos culturales y conductuales. Sin embargo, para el caso de esta investigación, es aún más relevante explorar cómo es que los sujetos, observados en la escena y que se convierten en objetos(-sujetos) de deseo, materializan a través del lenguaje corporal los códigos necesarios para generar una pulsión erótica en el público. Sí, se recurre al uso de un lenguaje erótico, al uso de ciertos códigos de vestimenta o de musicalidades específicas. Pero también, considero, se recurre a la expresión erótica propia; es decir, a la capacidad corporal de las y los performistas para la construcción erótica desde las experiencias de vida, la autodeterminación y el autoreconocimiento. No hay que olvidar que los ejecutantes también están atravesados por los códigos culturales y conductuales, lo que les permite descubrir elementos eróticos compartidos (estéticas, movimientos corporales) que nacen de la transgresión a la norma.

Hay quienes consideran que la desnudez es “acto consciente del descubrimiento del cuerpo, con su líbido y sexualidad” (Marcos Carretero, 2017, p.13); es decir, que

el lenguaje, Loera sugiere que existe una doble articulación: una que nace desde una necesidad biológica que se desencadena en la pulsión y la subsecuente faceta psíquica en la que se posibilita la *representación-palabra* que, también, se relaciona con lo anímico. Lo orgánico no puede suprimirse, la representación sí pues resulta agobiante para el sujeto.

quien se coloca en estado de desnudez tiene el conocimiento sobre sus pulsiones eróticas y su reconocimiento sexual. Y es, justamente, el reconocimiento de la conciencia sexual erótica y cómo se aprovecha este conocimiento para relacionarnos con nuestro cuerpo, que se configura el lenguaje erótico propuesto en los performances de neoburlesque que se analizaron en esta investigación, siendo así que cada uno de los sujetos propusieron narrativas eróticas distintas a las hegemónicas, pero incluyendo signos que propiciaban una comunicación erótica con los espectadores.⁷⁸

Por ejemplo, en los performances analizados, específicamente de Ramo de novio (Vanilla Snake) y de Playboylesque (Nino Barbier), los performanceros encontraron una forma de expresión artística-corporal en el que la división genérica se desdibuja y ambos marcan nuevas formas de asumirse y corporalizarse: configuran nuevas masculinidades. Transgreden la norma de lo hetero abrazando su feminidad y trayendo lo abyecto a escena para mostrarse cómo los sujetos capaces de asumirse fuera de los cánones de la masculinidad hegemónica. A su vez, la erotización nace de una pulsión similar: la feminización de los sujetos, que se resuelve en dos performances con narrativas completamente distintas por estar atravesadas por experiencias de vida diametralmente opuestas, como se pueden leer en sus entrevistas. Dentro de los signos que Nino Barbier retoma de lo hegemónico está el uso de las orejas de conejo que, si bien han sido usadas como referente de las imágenes sexualizadas de cierto estereotipo de mujeres, Nino transgrede este orden y las coloca sobre sí para que en su cuerpo masculinizado (en todo sentido genérico) burle al signo mismo por medio de su transgresión, pero también, reclama para sí una forma de auto definición. Por otro lado, pone en la mira un relato común con el que es sencillo empatizar: la falta de empleo y el rechazo, por el cual, irónicamente, se refugia en una auto complacencia aludiendo a una industria millonaria que se hace más rica a costa de los cuerpos de las mujeres. Esta nueva

⁷⁸ Hay que puntualizar que en la creación de los performances hay movimientos intencionados que buscan expresar algo en particular. Es decir, es un lenguaje materializado en el cuerpo.

retórica, esta transgresión coloca al relato de Nino como un *contradiscurso*, tal cual describe Barthes en “Sade, Loyola y Masoch”.

Es interesante ubicar paradojas a partir del performance *neoburlesquero* ya que, para los autores como Barthes, son éstas las que permiten desplazar los límites. Esto coloca al *neoburlesque* en la doble posibilidad de desplazamiento, en tanto espacio marginal (no hegemónico) y como paradoja discursiva. El performance Ramo de novio trae a la escena la construcción del “felices por siempre” después del matrimonio, siendo esto, al parecer, uno de los pilares del amor romántico. Cabe resaltar que, adicionalmente, Vanilla dislocó la imagen de la novia al mostrarse a él, en un cuerpo masculinizado genéricamente, usando una falda de tul que remite a los vestidos de novias. Vanilla nos permite reconocer los elementos más contrastantes, un novio que no concreta la felicidad póstuma que la sociedad “nos promete”. También, su lenguaje erótico estuvo cargado de movimientos que nacen de la academia clásica de ballet transgredidos, de cierta forma, con posturas más bien toscas o arqueos exacerbados, de tal forma que parece entrar y salir de la posesión de sí mismo, jugando así con una sensualidad que emana de emociones poco relacionadas con las afecciones sexuales o de lenguajes eróticos convencionales, en este caso proviene de la vulnerabilidad expuesta y de la tristeza. Abriendo así, la posibilidad de mostrarse “débil” frente al público.

Martín de Mauro (2016) explica que es a mediados del siglo XX que las diferencias de género y su disociación con el sexo comienzan a ser cuestionadas. Sin embargo, hoy en día, la visibilización sigue siendo un reclamo por parte de las diversidades forcluidas, como es el caso de todos los cuatro artistas entrevistados. Todos ellos mencionaron la posibilidad de ser distinto a como la norma les ha pedido, tanto Nino como Vanilla exploran y escenifican su feminidad. Para el caso de Queen y Juanita reclaman la posibilidad de ser *groseras* y poco “femeninas”. Todos reclaman la posibilidad de mostrar un cuerpo y una sensualidad otra, que no nace de lo convencional y burlando (deslizándose) lo heteronormado.

Por lo anterior, los discursos de las burlesqueras Queen Bitch y Juanita Revolución tornan hacia narrativas en las que retoman la violencia.⁷⁹ De tal forma que Queen Bitch trajo a la escena una parodia, no sólo el amor romántico y la caricatura del príncipe azul, también de las violencias infringidas y poco penalizadas del sistema patriarcal: la violencia intrafamiliar. En la escena, Queen propone una venganza que puede pensarse incluso más violenta, pero que ante los ojos de los espectadores sirvió como una catarsis. La performancera ajusticia de forma simbólica. Las pasiones y lo visceral toman fuerza y la búsqueda por la anulación de la violencia (propuesta por Bataille para comprender el erotismo), paradójicamente, se convierte en una exacerbación de ella. Queen reclama para sí la violencia, la misma que podría considerarse desde la heteronorma que está ligada a las masculinidades. Uno de los recursos a los que más recurre es a la polisemia del “pájaro” (al principio un pájaro atrapado, el pájaro- pene que arranca de su pareja, las plumas en su atuendo), esto permite que el performance contenga más elementos en tensión que una vez traspasados convocan a distintos niveles de goce y plenitud.

Por su parte, el performance de Juanita Revolución muestra desde la narrativa corporal y la narrativa literaria una postura política. Recurre a simbolismos relacionados con el erotismo y la sexualidad: los arneses, la fusta, los movimientos bestiales; sin embargo, no vemos una mujer heterosexual con un cuerpo hegemónico. En palabras de Juanita, vemos a una mujer “muy masculina”, y que, de la misma forma puede ser sensual y erótico. Además, trae a la escena la violencia casi velada que sufren los burros cebras, proponiendo así otro tipo de relatos que pueden significar literal y metafóricamente, abriendo la posibilidad de que su performance se convierta en una obra pedagógica, no sólo espectacular.⁸⁰ La sensualidad emanada por Juanita nace de la indignación del sujeto, de Janique. Ella no sólo trae a escena gestualidades y movimientos bestiales, también, trae la

⁷⁹ Decía Barthes para el caso de Sade, que sólo quienes han sufrido la violencia pueden hablar de ella.

⁸⁰ Muestra de ello son los mensajes que recibió por parte de compañeros mostrando su empatía con el burro cebra.

reivindicación de un “ser mujer” distinto: “más tosca”, “más grosera”, “más voluble”, “más salvaje”.

El *burlesque* es un *striptease* que conlleva una serie de procedimientos y procesos necesarios para que el despojo de las prendas cumpla su promesa de develar al cuerpo. Pero este cuerpo no es el cuerpo humillado que Sade describe en sus textos, el *striptease* en el *neoburlesque*, busca el reconocimiento corporal. En el *neoburlesque* se construye el suspenso con la promesa de develar algo que está escondido bajo las vestimentas. Pero “ese algo” no siempre es el cuerpo mismo, a veces, es el relato el que está siendo revelado por la *burlesquera*. Es cierto que “se suspende” el relato, se prolonga lo que se quiera y se pueda; sin embargo, la promesa puede no cumplirse al final. Por eso, el *striptease* se esquivo y es un juego, un albur, en el que la *burlesquera* decide cumplir o no con la promesa de develar el enigma.

El erotismo se vive en la intimidad, pero en el caso del *neoburlesque* se presenta ante el público, por lo tanto, este erotismo escenificado y público toma otra dimensión para las y los sujetos que practican este arte. Gracias al ejercicio consciente de las y los sujetos, logran llevar la transgresión a un nivel escénico. Y esto les permite reclamar, a través del performance, un espacio en el que socialmente se reivindique su forma de ser y su forma de erotizarse. Es decir, se presentan ante otros no sólo validándose a sí mismos, también reclaman al público un espacio social para existir y ser.

Por su parte, la norma no se destruye, en realidad se burla y se diluye, lo que permite cuestionarla y a su vez transgredirla, de ahí surge la posibilidad del ser erótico. En ese sentido, la sensualidad es materializada en estos cuerpos gracias a la transición que lleva de la tensión de la norma hacia el goce. La pulsión inicial puede surgir de la vulnerabilidad o de cualquier otra sensación, pero lo que se escenifica es cómo las y los sujetos dislocan la realidad y le dan una salida catártica que los lleva a la plenitud a través de la libertad de sus personajes y que, al mismo tiempo, son ellas y ellos mismos. Esta sensación de la libertad del ser es lo que vuelve potente al neoburlesque mexicano, las diversidades eróticas y transgresoras excluidas por la

norma son infinitas y pueden ser nombradas en este espacio. Esta investigación pasó por varios replanteamientos. Sin embargo, algo que me quedaba claro era la importancia de la participación de aquellos que se atreven a practicar el arte del *neoburlesque*. Gracias a ello pude confirmar lo que la intuición, como practicante de este arte, me sugería: la capacidad de este arte para auto definirte de “otra forma”, reconocerte y cuestionarte sobre las convenciones del género, las eróticas, las sexuales y las sensuales. Me permitió reconocer desde la dimensión teórica, la capacidad política de este tipo de espectáculos que, si bien puede seguir llevando a cuentas miles de prejuicios, han puesto en la escena lo incómodo, lo grotesco, el problema y lo han resuelto jugando con la sensualidad hegemónica y la que ellas y ellos, desde su intimidad, descubren para sí mismos. Reafirmo que el striptease no es lo más relevante en este tipo de espectáculos es, más bien, solo el pretexto porque lo que puede resultar aún más transgresor que quitarse la ropa frente al público es descolocar las convenciones sociales, es el contradicurso, es la parodia y la catarsis.

Bolivar Echeverría (1997) menciona que lo *queer* (raro, chueco), se hace presente en la modernidad capitalista y se entreteje de distintas formas en los contextos hispano- católicos, como en el caso de México. Este autor propone pensar lo *queer* desde un comportamiento barroco y otro manierista. Mientras que por un lado *el comportamiento barroco es un comportamiento radicalmente cuestionante pero al mismo tiempo profundamente conservador*; el *artificialismo manierista es una apertura a la instauración de otros fundamentos o necesidades para nuevas formas, que resulta “raras”, “caprichosas” o “arbitrarias” respecto de las tradicionales*. Y es en esta última donde Echeverría considera que está más cercano lo *queer*. El contexto mexicano ha adoptado, considera nuestro autor, lo *queer* como un *sinónimo de “homosexual”* y en todo caso no comprende o dimensiona lo que en su semántica original precisa. En ese sentido, como he escrito y han mencionado los actores de *burlesque* que han contado su experiencia, me atrevo a pensar que lo *queer* está relacionado con que “los raros”, “los chuecos” se hagan presentes en el mundo y, en ese sentido, está relacionado con el *neoburlesque*. De acuerdo con las

experiencias recopiladas en esta investigación, los performances de *neoburlesque* cuestionan y ponen en entredicho la “normalidad” de los comportamientos a través de otras que resultan distintas a las formas tradicionales; es decir, se encuentran entre el cuestionamiento y la instauración de nuevas formas “*caprichosas*”. Formas que reclaman ser expresadas en los cuerpos de los performanceros.

El neoburlesque fue la excusa y el medio por el que Nino, Juanita, Queen y Vanilla denunciaron, burlaron, cuestionaron y propusieron una forma distinta de ver y vivir lo que la norma ha subjetivado en cada uno de nosotros. Es allí donde encuentro la transgresión, en la capacidad de propuesta de realidades alternas y divergentes.

Es por ello por lo que las vivencias de las y los sujetos que practican este arte debían ser vertidas en estas páginas. Queen, Vanilla, Nino y Juanita, cada uno decidió mostrarse más allá de las etiquetas sociales convencionales, compartieron y declararon ante su público ser “algo distinto” (ser “raro”) de lo que las normas imponen y delimitan. Al compartirnos parte de sus historias de vida, pudimos observar cómo estos artistas que vivían en contextos opresivos al deber encajar con las convenciones sociales y limitando su propia experiencia, encontraron en el *neoburlesque* un espacio en el que se les permite ser y exhibirse de forma artística-erótica y reclamando para sí el derecho de existir, de ser vistos y de ser deseados. Así, como actos de liberación, en sus performances se pronunciaron como sujetos, no objetos de consumo como podrían serlo en otros tipos de espectáculos eróticos, que eligieron ser y reconocerse diferentes (abyectos) y con ello lograron subvertir, no sólo las relaciones de poder también, los códigos de género y des identificarse de éstos. El *striptease* se convierte en el juego del suspenso, devela y oculta el cuerpo, pero, sobre todo, descubre las rupturas con las normas.

Bibliografía

- Allen, Robert Clyde (1991) *Horrible Prettiness: Burlesque and American Culture*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, EEUU.
- Bajtin, Mijail (2003) *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, Alianza Editorial, Madrid.
- Barthes, Roland (1993) *El placer del texto*, Siglo XXI editores, Distrito Federal.
- _____ (1981) *Mitologías*, Editorial Siglo XXI, México
- _____ (1997) *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid.
- Bataille, George (1997) *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona.
- Benjamín, Walter. (2003) *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Editorial Ítaca, México.
- Benveniste, Emile (1978) *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, Madrid.
- Bhabha, Homi. (2002) “Disemi-nación. El tiempo, el relato y los márgenes de la nación moderna”, en *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- Butler, Judith (1984) *Lenguaje, poder e identidad*, Editorial Síntesis, España.
- Butler, Judith. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Paidós.
- De Mauro Rucovsky, Martín A. (2016) *Cuerpos en escena. Materializad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Paul B. Preciado*, Egales, Barcelona - Madrid.
- Deleuze, Gilles. (2001) *Presentación de Sacher- Masoch: lo frío y lo cruel*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Dueñas, Pablo. (1994) *Las Divas en el Teatro de Revista mexicano*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos a.c / Dirección general de culturas populares, México.
- Echeverría, Bolívar. (2009) *¿Qué es la modernidad?*, UNAM, Distrito Federal.
- Federicci, Silvia (2010) *Calibán y la bruja*, Traficantes de Sueños, Madrid.

- Foucault, Michael (2005) *El orden del discurso*. Tusquets/ Fábula, Barcelona.
- Foucault, Michel (1999), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI, Distrito Federal.
- Giménez Gatto, Fabián (2015) *Pospornografías*, UAM- Xochimilco/ La Cifra Editorial, Distrito Federal.
- Monsiváis, Carlos. (2004) *Escenas de pudor y liviandad*, Debolsillo, Distrito Federal.
- Pavis, Patrice (2000) *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona.
- Pierce, Charles S. (1987). *Obra lógico-semiótica*, Taurus, España.
- Pulido Llano, Gabriela (2016) *El mapa "rojo" del pecado. Miedo y vida nocturna en la ciudad de México 1940-1950*, Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Reyero, Carlos. (2009) *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, Alianza Editorial, Madrid.
- Santillana, Arturo. (2005). El poder y sus expresiones. *Andamios*, 1(2), p. 227-239.
- Taylor, Diana (2011) *Estudios avanzados del Performance*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Turner, Víctor, (2002) *Antropología ritual*, INAH/ ENAH, México.
- Voloshinov, Valentín. (2009) *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Ediciones Godot, Argentina.

Artículos

- Echeverría, Bolívar (1997) "Queer, manierista, bizarro, barroco", en *Debate Feminista*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- González Calderón, Diana Elisa (2017) "Visibilizando las ausencias en torno a la representación del cuerpo, una reflexión a propósito de dos *filmes* de Carlos Reygadas", en Marcos Carretero, María del Mar y Gutiérrez Miranda, Martha (coordinadoras), *Desnudo y Desnudez*, Fontamara, Ciudad de México.

- Jean Luc, Nancy (2015) “El cuerpo desnudo”, en *Ficciones del cuerpo*, La Cifra/ UAM Unidad Xochimilco, México.
- Lopera Echavarría, Juan Diego (2019) “La pulsión en Freud ¿un concepto superado?”, en CES Psicología/ Universidad CES, Colombia.
- López Villagrán, Gilberto (2015) “La industria del table dance a partir del Tratado de Libre Comercio en México. Performance, cuerpo e institucionalismo escaso”, en *Andamios*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Ciudad de México.
- Magaña Villaseñor, Luz del Carmen (2017) “La pulsión erótica en el límite del deseo y la transgresión: cuerpos desnudos en las obras de Frederic Fontenoy, Alva Bernardine y Jock Sturges”, en Marcos Carretero, María del Mar y Gutiérrez Miranda, Martha (coordinadoras), *Desnudo y Desnudez*, Fontamara, Ciudad de México.
- Marcos Carretero, María del Mar (2017) “Cuerpo desnudo y pérdida de la gracias”, en Marcos Carretero, María del Mar y Gutiérrez Miranda, Martha (coordinadoras), *Desnudo y Desnudez*, Fontamara, Ciudad de México.
- Mata Induráin, Carlos (2018) “The Burlesque Comedy of the Spanish Golden Age: Parody, Nonsense, and Carnival”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, Instituto de Estudios Auriseculares España, España.
- Pulido Llano, Gabriela (2017) “Las exóticas diosas de la noche”, en *Alquimia*, Sistema Nacional de Fototecas, Ciudad de México.
- Quintero, Liliana (2015) “El cuerpo más allá de la piel. Ficciones del deseo”, en *Ficciones del cuerpo*, México: La Cifra/ UAM Unidad Xochimilco.
- Valdivia, Benjamín (2017) “Prólogo”, en Marcos Carretero, María del Mar y Gutiérrez Miranda, Martha (coordinadoras), *Desnudo y Desnudez*, Fontamara, Ciudad de México.

Hemerografía

- Estrada, Andrés, “Table dance: entre el baile erótico y lo ilegal”, *El Sol de México*, 20 de noviembre de 2020. Consultado en

<https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/table-dance-entre-el-baile-erotico-y-lo-ilegal-cdmx-permisos-negocios-adultos-6035981.html>

- Hernández, Belem, “Delirio Tropical se cancela en Durango”, *El Sol de Durango*, 21 de mayo de 2021. Consultado en <https://www.elsoldedurango.com.mx/cultura/delirio-tropical-se-cancela-en-durango-6744380.html>

Filmografía

- Nosotrxs Burlesque (2021) *Real Boylesque*, Santiago.
- Cuevas, María José (2016) *Bellas de Noche*, México.
- Netflix, (2022) “*Francia*” *We talk dance*, Francia.

Multimedia

- Ondina Cabaret. (28 de enero 2018). *El reto del burlesque mexicano* [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LkczFn5UhPk&t=34s>.

Otras fuentes

- Echeverría, Bolívar (2008) “Modernidad y anti- modernidad: el caso de México” en Coloquio Modernidad y anti- modernidad en México. Ciudad de México.