

EL BAILE DE LA MEMORIA: EL SALÓN LOS ÁNGELES Y LAS REMINISCENCIAS MATERIALES EN LA COVID-19

THE DANCE OF MEMORY: THE SALÓN LOS ÁNGELES AND
MATERIAL REMINISCENSES IN COVID-19

Recibido: 07/10/2024

Aceptado: 24/11/2024

DOI: 10.24275/uam/izt/dcsh/polis/2024v20n2/Escamilla
*Vicente Froylán Escamilla López*¹

RESUMEN

A pesar de que el periodo más álgido de la pandemia de coVid-19 ha quedado en la memoria colectiva y aún quizá el patógeno mismo, persisten deudas comprensivas sobre los aprendizajes y consideraciones que este proceso trajo para las ciencias sociales. El presente artículo ofrece una mirada reflexiva sobre el estudio de la materialidad en la práctica cultural del baile en pareja, que se celebra en el Salón Los Ángeles, de México, en medio del proceso pandémico; tomando como base algunos resultados de mi investigación de posgrado realizada entre 2019 y 2022. En este tenor, se reconoce que el baile, como fenómeno de análisis, no se agotó a pesar del distanciamiento físico impuesto por la campaña de salud pública denominada "Sana Distancia". Con base en la Teoría del Actor-Red y la sociología perceptiva, se analiza la huella material sensitiva del baile a través de la categoría empírico-teórica "reminiscencias materiales", destacando el potencial actancial de los objetos del recuerdo. Este estudio no sugiere una revisión al análisis de la performatividad del baile y sí en cambio ofrece una ventana de posibilidades analíticas al tratamiento de la rememoración sensoafectiva para entender el baile, no solo desde el performance, sino también desde su consagración práctico-material.

Palabras clave: Afectación sensible, baile, red, reminiscencias materiales, Teoría del Actor-Red.

ABSTRACT

Although the peak period of the coVid-19 pandemic remains in collective memory, and perhaps even the pathogen itself, unanswered questions persist regarding the insights and reflections this process has brought to the social sciences. This article offers a reflective perspective on the study of materiality within the cultural practice of couple dancing, as performed at Salón Los Ángeles in Mexico during the pandemic.

.....
¹ Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa. (UAM – I), (froylan9419@outlook.com),
ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-8462-7153>

It is based on findings from my postgraduate research conducted between 2019 and 2022. In this context, it is acknowledged that dancing, as an analytical phenomenon, did not come to an end despite the physical distancing imposed by the public health campaign known as “Sana Distancia.” Drawing on Actor-Network Theory and perceptual sociology, this study analyzes the sensitive material traces of dance through the empirical-theoretical category of “material reminiscences,” highlighting the actantial potential of memory objects. Rather than proposing a revision of dance performativity analysis, this article opens a window of analytical possibilities for addressing senso-affective reminiscence to understand dance, not only as a performance but also through its practical-material consecration.

Keywords: Sensitive affectation, dance, network, material reminiscences, Actor-Network Theory.

INTRODUCCIÓN: LA INVESTIGACIÓN DESDE EL ENCIERRO Y LA DISTANCIA FÍSICA

Como sugiere el término, pandemia hace alusión a la extensión global de una enfermedad. Así, la historia de la humanidad se relata con diversos episodios de enfermedades que se dispersan a lo largo y ancho del globo terráqueo y que han cobrado, por lo general, grandes porcentajes de fallecidos e infectados. Ello ha implicado, sobre todo, aprendizajes en la reconfiguración de las formas de la vida cotidiana para hacer frente a la animadversión del momento: el avance en la ciencia químico-farmacéutica, sobre todo en el desarrollo de tratamientos y vacunas, es quizá la respuesta más evidente del adaptamiento societal contingente.

Viruela, peste negra, fiebre tifoidea, gripe española, lepra, VIH y la reciente COVID-19, son algunos de los virus pandémicos que han marcado el desenvolvimiento de la sociedad y el proyecto modernizador en el mundo. Para el más reciente caso, a la par del avance científico-médico en respuesta a la contingencia sanitaria, las ciencias sociales también han demostrado apuntar sus baterías reflexivas y estrategias analíticas para comprender el proceso pandémico. Por ejemplo, Rosalba Casas, et. al. (2023) reconoce que, en el campo de las ciencias sociales, la *movilización de conocimiento* implicó el reajuste y consolidación de formas de organización de la ciencia en sí, tensando los esquemas conceptuales y es-

trategias metodológicas convencionales *ad hoc* a diversos fenómenos de análisis; como característica de ello, la implementación de estrategias sociodigitales de comunicación infieren en innovación técnico-científica aprendida y aprehendida por la experiencia infecciosa.

Para este trabajo, la pandemia de COVID-19 coligió la posibilidad de tensión y reconfiguración teórico-metodológica de una investigación planeada en el último mes de 2019 (como parte del programa de la Maestría en Sociología, de la UAM-A), momento en el cual el patógeno se asomaba como un problema epidémico, oriundo de la Asia oriental, y la idea de una pandemia que paralizara al mundo por más de dos años resultaba inimaginable. La llegada del SARS-Cov-2 a México se dio al comienzo de la primavera de 2020. Con escaladas exponenciales, surgieron intrigas y adopción de estrategias sanitarias para enfrentar al nuevo inquilino del mundo. Así, para el mes de marzo, las universidades y los centros de investigación cerraron sus puertas sin vista óptima al reencauzamiento de actividades.

En este contexto, la investigación planeada y aprobada que tenía como objetivo: estudiar la reproducción del baile en pareja que se realiza de manera constante en el Salón los Ángeles, bajo la lente de la Teoría de los Rituales de Interacción de Randall Collins (2009), tuvo a bien reconfigurar su propuesta analítica inicial. Así, llega a puerto un cambio de perspectiva y con ello las estrategias de recaudación de datos y la consolidación de un marco teórico que, bajo principio de la Teoría Fundamentada, fue tejiendo una ruta impensable en un inicio.

De esta manera, el presente trabajo se distribuye de la siguiente forma. En el primer apartado, brindo un breve pasaje por lo que es el Salón los Ángeles, destacando algunos de sus rasgos fundamentales como último salón de baile de la CDMX. En el segundo apartado, abro hilo con la discusión alusiva al estudio del baile desde las ciencias sociales, haciendo énfasis en su dimensionalidad nuclear: el estudio de las formas corporales de reproducción social. De manera consecuente planteo las necesidades estratégicas implícitas en tensar un marco conceptual idóneo (basado en el estudio del cuerpo *in situ*) y su plausibilidad metodológica, frente a las adversidades contextuales de cierre de establecimientos no primordiales. En el apartado cuatro, exhorto al lector a comprender cómo es que, a través del trabajo de campo, recaudación de datos y sistematización,

sale a flote una propuesta teórica no planeada que versa en comprender la ostentidad de los valores asociativos prácticos de las formas humanas de acción social, congeniada con el estudio de la dimensión sensible (giro sensorial) a través de la materialidad y el recuerdo. Por último, esbozo algunas consideraciones finales para la comprensión de la categoría empírico-teórica propuesta: *reminiscencias materiales* en respuesta a las necesidades coyunturales del quehacer científico y como ventana de posibilidades para investigaciones futuras.

UN BREVE RECORRIDO POR EL SALÓN LOS ÁNGELES

El Salón Los Ángeles (SLA) es el último salón de baile que le sobrevive a la Ciudad de México (CDMX). Se ubica en el centro de ésta, en la colonia Guerrero, de la alcaldía Cuauhtémoc. En palabras de su director, Miguel Nieto Appelbaum:² “Este espacio representa uno de los lugares más democráticos de la capital, por su apertura a todo el público que esté dispuesto a gozar de una tarde-noche de baile, en compañía fraternal y sin distinción alguno” (Miguel Nieto, 74 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020). Los géneros musicales heredados de la vena cultural africana son los reproducidos aquí de manera constante, para el deleite del cuerpo: *danzón, mambo, cha-cha-cha, rumba, cumbia* y también otros sonidos particulares como el *jazz* o *swing*. Desde su aparición, diferentes expresiones identitarias como *Rumberas* y *Pachucos*, han hecho del SLA un espacio propio para su reproducción, en compañía de la festividad y el disfrute colectivo, al compás de sonoridades que bien se tildan en los géneros afrocaribeños que evocan, entre otras cosas, el baile en pareja. Fue el 31 de julio de 1937 cuando el SLA abrió sus puertas al público y a partir de 1972 Miguel Nieto se ha mantenido al frente como su director:

Mi abuelo lo abrió en 1937 [...] y cuando él muere, me nombra albacea, en cuanto al Salón los Ángeles, y ahí es donde empieza mi carrera como

.....

² A lo largo de este trabajo se respetarán los nombres dados por las personas entrevistadas bajo consigna de los mismos.

director de un salón de baile; porque la gente creé que soy el dueño y no, en realidad somos mis hermanos y yo, los que somos los propietarios del Salón los Ángeles. Del 72 estuve solo, más o menos, al 76 cuando se incorporó mi madre y, posteriormente, se incorporó mi hermana. Actualmente, mi mamá ya está retirada, tiene 92 años, y mi hermana sí sigue colaborando conmigo (Miguel Nieto, 74 años, actual director del SLA, Comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

Una de las características principales del SLA es su mantenimiento en la tradición de gestión organizativa familiar³ y obtiene el mayor de sus ingresos a través de los bailes tradicionales que allí se promueven (domingos de “son” o “tropicales” y martes de “danzón”); más otro tipo de espectáculos que bien son catalogados como “bailes especiales”. Hecho que lleva más de ocho décadas de reproducción. Es un lugar donde concurre una heterogeneidad de personas en términos etarios, genéricos, raciales, de clase, entre otras.

Estos recurrentes convergen, momentáneamente, por la conmoción del disfrute carnal de las trompetas, tambores, bajos, pianos y voces. En los últimos treinta años, este espacio se ha consagrado por ofertar a su clientela un sentido emotivo de nostalgia y asombro por la antigüedad que le prevalece, ya que, por su longeva existencia, ha participado de la historia nacional capitalina. La concurrencia tradicional de un público que ha hecho de este lugar parte de sus vidas y el interés de un público joven lo respalda. El deseo de no desaparecer ante otras formas de consumo cultural les ofrece la oportunidad de convertirse en un espacio de recreación en la capital.

El SLA es un salón de baile superviviente de la CDMX, de una larga tradición de salones de baile que la misma capital mantuvo a lo largo del siglo pasado (Sevilla, 1998, 1996). Para inicios del siglo XXI, la capital mexicana mantenía sólo cuatro salones de baile: California Dancing Club, El Colonia, SLA y Salón México; tanto El Colonia como el Salón México, perecieron an-

.....
³ La familia “Nieto” ha preservado este lugar de baile, siendo gestionado por tres generaciones: el fundador, Miguel Balfre Nieto Alcántara; su nuera, Armida Applebaum Santos; y su nieto, Miguel Nieto Applebaum

tes de la primera década del nuevo siglo. A pesar de las dificultades de rentabilidad que conlleva la operación del SLA, este se destaca por preservar el principio fundamental de los salones: no se reproduce música grabada, mas, sólo para amenizar la entrada y salida de las orquestas de planta o invitadas y opera en un horario vespertino-nocturno (Sevilla, 1998).

Desde su inauguración, hasta antes del cierre de establecimientos no prioritarios (centros de recreación con poca ventilación) en México por la pandemia de COVID-19, el SLA ha fungido como constante difusor de la cultura en la capital del país. Por mencionar algunos de los episodios más emblemáticos, destaca como recinto para la celebración del 40 aniversario de la obra *La región más transparente*, del escritor mexicano Carlos Fuentes, en marzo de 1998⁴. También, por ser la sede en la conformación del *Frente Zapatista de Liberación Nacional*.⁵ Este salón de baile es representativo en la configuración de la vida pública de la capital y el país.

Ha brindado sus instalaciones a eventos de recaudación de fondos para partidos de oposición al oficialismo priista en la segunda mitad del siglo XX. Lo mismo, ha sido uno de los más importantes escenarios musicales para grandes exponentes de la vena afrocaribeña. El más representativo ha sido Dámaso Pérez Prado, músico México-cubano precursor y promotor del mambo; sin embargo, lo mismo han pisado sus duelas los más grandes exponentes internacionales y locales de los géneros señalados: *Rubén Blades, Héctor Lavoe, Sonora Matancera, Celia Cruz, Willie Colón, Sonora Ponceña, Grupo Niche, Lobo y Melón, Héctor Infanzón* y más.

Este salón ha logrado, a contracorriente y a un ritmo acelerado, adaptarse a las nuevas exigencias culturales, tecnológicas y mediáticas de los tiempos actuales. Entre sus características, el salón incorpora diversos géneros musicales que las juventudes de diferentes épocas disfrutaban tanto para bailar como para escuchar. En este lugar se ha dado la oportunidad

.....
⁴ Información consultada en: <https://www.jornada.com.mx/1998/03/24/fuentes.html>, el 14 de febrero de 2021.

⁵ En septiembre del 97, una facción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional formó el Frente Zapatista de Liberación Nacional, en el SLA, como propuesta para el cese al enfrentamiento armado con el Estado mexicano en la guerrilla chiapaneca y la consolidación de un frente democrático no partidista para la resolución del conflicto y la autonomía del movimiento y la zona. Véase: <https://www.jornada.com.mx/1997/09/14/fzln.html>, consultado el 17 de febrero de 2021.

de expandir la oferta sonora del circuito afrolatinoamericano en más de una ocasión, para atraer a públicos cautivos. Ejemplo de ello fue su celebración #85, donde participaron bandas como *Triciclo Circus Band* (exponentes de una fusión de jazz experimental, mezclado con *ska* y *rock*) y *Sonido Gallo Negro* (cumbia psicodélica con mezclas de *punk* y *new wave*).

Su fiesta anual, que celebra el cumpleaños del salón, se ha convertido en una fecha importante en el calendario del imaginario festivo tanto de locales como de extranjeros. Para quienes consideran la acción de bailar una práctica significativa en sus vidas —amas de casa, taxistas, oficinistas, políticos, artistas de diversas disciplinas, académicos, entre otros—, esta celebración es emblemática no solo para el barrio que alberga el salón, sino para la ciudad en su conjunto. Al respecto, Miguel Nieto señala: “Los bailes de aniversario son cada vez más concurridos, se agotan los boletos antes de que abramos la taquilla, tenemos que dejar unos poquitos para los que llegan sin prepararse y creen que todavía van a encontrar boletos” (Miguel Nieto, 74 años, actual director del SLA, comunicación personal, 7 de octubre de 2020).

El SLA es un fenómeno social que exige un enfoque analítico complejo debido a su vasta trayectoria histórica en la vida moderna de México. Su estudio no debe limitarse al análisis del entorno físico inmediato. Por el contrario, requiere una aproximación que contemple dimensiones heterogéneas: culturales, económicas, socializadoras, simbólicas, entre otras. Incluso, desde una perspectiva ampliada, la riqueza que lo caracteriza plantea desafíos para capturar plenamente toda su complejidad.

BAILE Y CIENCIAS SOCIALES: EL CUERPO COMO FRONTERA EXPLICATIVA

Tanto la antropología como la sociología han echado sus baterías conceptuales para reflexionar qué compone la acción de bailar dentro del argot simbólico y cultural de diversas sociedades. Así, saltan visiones y modelos que van desde la revisión de los usos materiales en la danza (Hernández, 2020), el estudio de los cuerpos danzantes (Guzmán, 2019) y la significación simbólica propia del baile (Alarcón, 2015). La antropología de

la danza de Adrienne Kaepler (1972, 1978, 2000, 2003) es quizá el programa con mayor forma dentro del debate señalado (esquema teórico-metodológico que consolida a partir de sus estudios sobre las danzas polinesias). Aunque eso no exime de mi juicio el trabajo etnográfico de Margaret Mead (1973) y su reconocimiento al papel de la danza en la sociedad Tchambuli, de Samoa.

Si bien existe una diferenciación taxológica, no radical, entre las palabras danza y baile, para algunos trabajos científicos dicha distinción no aparece relevante y, más bien, se toman similares a la hora de verter explicaciones al respecto. La consideración tipológica de las danzas del mundo es lo que permite reconocer los rasgos fundamentales de su elucidación. Los contextos y las nomenclaturas culturales de las mismas son las que delimitan sus fronteras analíticas. En este sentido, se puede hablar de la problematización del Tango (Salessi, 1991), la *Rumba* (Quintero, 2020), el *Flamenco* (Goldberg, 2014) o el *Hip-Hop* (Muñoz-Laboy, Weinstein & Parker, 2007). Mas, como sentencia América Larraín (2021), la antropología de la danza ha brindado una agenda amplia de análisis para la disciplina a través de estudios etnográficos que llevan los registros de la experiencia encarnada, a travesada por el análisis de lo político, afectivo e identitario, por los prismas teóricos estructurales, simbólicos y semióticos.

A pesar de la heterogeneidad de estudios sobre las danzas, se reconoce que una variable compartida para tal cuestión es el cuerpo. La dimensión corpórea delimita el estudio de la danza teniendo en cuenta que, sin éste, el cuerpo danzante, no hay ejecución práctica de la misma. El baile es en tanto los cuerpos que danzan. Y, de alguna manera, es difícil no reconocer que los cuerpos danzantes, así como algunos esquemas danzarios, se constriñen al margen de ciertos géneros musicales.

Basta con decir, por ejemplo, que el baile del danzón hace alusión a la música que lleva por nombre el mismo y así ocurre con un gran número de expresiones musicales/dancísticas. Dicho todo lo anterior, es preciso señalar qué se ha referido de la danza a través de la reflexión societal. Mónica Alarcón (2015) considera que una de las primeras dificultades para el estudio del baile, desde las ciencias sociales, radica en que esta práctica depende todo el tiempo del movimiento que lo compone. El baile es movimiento continuo, a pesar de que existan pausas o ausencia de movimien-

to. Esta dificultad se traduce en el reconocimiento de que el baile aparece y desaparece al mismo tiempo que es ejecutado. La autora considera que esta característica vale para sentenciar que el baile en tanto se difumina por su ejecución no deja rastro alguno de sí.

Alarcón considera oportuno que la ruta reflexiva óptima para hablar del baile es a través del influjo teórico de la fenomenología y la sociología disposicional. Esto, puesto que el baile es realidad manifiesta en sí misma. Es decir, que el estado constante de actividad corpórea dibuja los significados mismos de la acción en dos partes: automovimiento y movimiento colectivo. Realidad expuesta por el yo y para los otros. Esta dualidad compete a la conformación de ciertas lógicas interactivas como la constitución del lenguaje práctico compartido. Éste tiene sus significaciones cuando se piensa al baile como conocimiento encarnado. La autora referida propone la categoría de *memoria cinestésica*, la cual, dice, es la encargada de tamizar el conocimiento encarnado dispuesto en la lógica interactiva del baile. Esta visión fenoménica/interactiva/disposicional implica reconocer a la danza como una acción sensible de conciencia implícita.

La *memoria cinestésica* también puede hallarse en otros mapas heurísticos como el de Adrienne Kaeppler (1972, 1978, 2000, 2003) quien entiende a la danza como lenguaje, estructura significada y significante. Este lenguaje es kinestésico, es decir, motriz. La danza, que fluye entre la pasividad y la actividad constante de los cuerpos, se compone de sistemas estructurados de conocimiento entendidos por los actores involucrados en este campo a lo largo de la historia. A esta perspectiva se añade la observación de que el lenguaje se inscribe dentro de los parámetros contextuales (simbólicos y culturales). Kaeppler argumenta que la danza puede verse como un artefacto cultural, es decir, una estructura cognitiva que se ha mimetizado.

La danza no es ajena al proceso de desarrollo social; por el contrario, es tan dinámica como la cultura misma. Este señalamiento le vale a la autora para considerar que los estilos de la danza están íntimamente ligados a los contenidos socioculturales donde habitan: “La danza cuenta con dimensiones dinámicas que ayudan a impulsar a la sociedad a lo largo de los caminos del cambio (...) el estilo está relacionado con la estructura, forma y contenido sociales” (Kaeppler, 2003: 95).

Asimismo, este reconocimiento de la danza como objeto de investigación se consolida en virtud de la dualidad significativa que la conforman: emic y etic; es lo que constituye la ruta analítica de la danza. Es decir, Kaeppler como expectante de las representaciones dancísticas, reconstruye dentro de su acervo del conocimiento las expresiones corpóreas de las que dan cuenta la danza misma. En este tenor, propone reconocer que los conceptos de forma y estilo delimitan el núcleo analítico, de la reflexión dancística.

La forma es la asimilación anticipada de la danza, que a su vez actúa como la representación corporal de su estructura cognitiva y cultural. El estilo se define como la manera en que los cuerpos reproducen esa estructura (dimensión emic), que se transmite a través de la forma (dimensión etic). Por lo tanto, el estilo es un sistema de significados organizados estructuralmente, que permite comunicar los valores culturales del grupo que representa la danza en cuestión. El estilo se manifiesta como una expresión representativa, basada en la interacción, donde se presentan los valores simbólicos a través de los movimientos corporales de los danzantes y su asimilación por parte de los espectadores; esta representación requiere del reconocimiento expresivo o comunicativo que evoca la danza.

Otra propuesta relevante sobre la dimensión corpórea de la danza es la que hace Adriana Guzmán (2019) al proponer que el cuerpo que baila es estructura, una construcción cultural que se enmarca alrededor de las biografías de quienes hacen del baile un componente identitario. Para la autora, el estudio de la danza no se separa de dos categorías fundamentales: estructuras y disposiciones. El recurso heurístico del *habitus* permite entender cómo el baile representa una estructura estructurante presente en la práctica: ciertas formas de bailar y no otras; modelos genéricos de danza; y distinciones simbólico-culturales en el movimiento del cuerpo

La perspectiva estructural implica reflexionar sobre los elementos simbólico-culturales que se reproducen dentro y para la danza performada, un aspecto que se comparte con la antropología de la danza de Kaeppler. Este recurso epistemológico sugiere referirse a un contexto o a una situación dancística específica: aquellas expresiones que, en su mayoría, involucran modelos performativos preestablecidos de danzas estructuradas. Esto se traduce en diseños corporales en el espacio, que pueden

seguir patrones corporales fijados, como es el caso de piezas clásicas de ballet del siglo XIX, como “*El Cascanueces*” o “*El Lago de los Cisnes*.”

En contraposición a las danzas estructuradas o performadas, están las danzas libres, como algunas de las propuestas de la célebre Isadora Duncan. En estas, aunque existe una estructura del movimiento, la elocuencia corporal responde más a la expresividad cinestésica del intérprete (Sánchez, 2014). Siguiendo esta línea de coreografías libres, es importante destacar que su objetivo es resaltar la creatividad de los ejecutantes, señalando que lo que principalmente guía la espontaneidad es el tiempo marcado en la danza (Torrents y Castañer, 2010). Este enfoque invita a considerar la reproducción de esquemas y patrones de la acción corporal enmarcados en danzas preestablecidas.

Por lo tanto, se puede afirmar que la danza, como objeto de estudio, está compuesta por expectativas interactivas y esquemas de disposición de la acción, que son herederos de las tradiciones fenoménica-interactivas y disposicionales-estructurales. El sentido normativo y la capacidad de improvisación permiten identificar que la danza se reproduce mediante decisiones constantes, tanto reguladas como improvisadas, con el objetivo de mantener el orden situacional, lo que a su vez marca el significado de la experiencia corporal del acto. Así, el baile, como práctica social, se reproduce a través de los saberes y lenguajes corporales que permiten a los danzantes construir de manera dual una experiencia situacional recursiva.

Este breve y somero recorrido es una ruta propuesta para la lectura de la danza, que estriba en el reconocimiento del cuerpo como núcleo explicativo de dicha práctica. Aquí se posiciona este trabajo, bajo el reconocimiento de la principal frontera analítica del baile: el cuerpo. Los cuerpos como unidad de análisis de la sociología se reconocen en movimiento constante, lo que hacen de la danza un fenómeno que desaparece al tiempo que es realizado.

En esta tesitura, a la danza se le rastrea por medio del estudio de escenarios, situaciones performativas, ya que la copresencia física -principal condición de existencia ontológica del recurso práctico dancístico- evoca estrategias metodológicas que toman lo *in situ* como argumento principal. Pero ¿qué pasa cuando los cuerpos han dejado de bailar? cuando el

contexto marcado por la pandemia de COVID-19 impide la reproducción de la danza situada ¿este ha terminado? ¿Queda algo de la práctica?

SIGNIFICACIÓN DANZANTE DESDE LA SANA DISTANCIA: LA RECAUDACIÓN DEL DATO

La riqueza de la copresencia física nutre la construcción de los postulados teóricos revisados sobre el baile. La posibilidad de estar en el espacio estudiado y vivenciar el acto es sustancial, por ejemplo, para localizar informantes clave que brinden sus testimonios. Así, es cierto que el tiempo más álgido marcado por la pandemia ha quedado atrás, ergo, su huella queda en las formas y lógicas de la vida diaria y el campo de la ciencia no es excepción; reconocido esto, ¿qué recursos metodológicos y estrategias de investigación quedan para estudiar a la danza sin su dimensión interactiva?

Al momento de realizar esta investigación, la CDMX se encontraba en su primera ola de contagios de COVID-19, lo que implicó se tomaran una serie de acciones precautorias por parte del gobierno mexicano, para mitigar los contagios y las altas tasas de mortandad. El modelo gubernamental de contención al virus denominado “Jornada Nacional de Sana Distancia” fue pilar para hacer frente a la adversidad. Ello incluyó el cierre temporal (prolongado) de espacios no primordiales de concentración pública sin ventilación constante.⁶ Lo que implicó que el SLA cerrara sus puertas en marzo de 2020 y así permaneciera por dos años.

Empero, para evitar el cierre definitivo y con ello el despido de su personal de trabajo (que par entonces rondaba en 20 personas) se lanzó una campaña de recaudación de fondos (donativos económicos), presentaciones musicales por *streaming* en directo (de grupos como Conjunto África o Son Rompepera) y tres bazares solidarios para ayudar también a trabajadores de los medios de comunicación que para entonces habrían perdido sus empleos. Este breve periodo de apertura permitió acceder

.....
⁶ Información consultada en: https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/541687/Jornada_Nacional_de_Sana_Distancia.pdf, el 14 de febrero de 2021

al campo. El acercamiento consolidó la posibilidad de contactar a Miguel Nieto y exponerle las razones de la investigación. Así, empezó el recorrido exploratorio empírico de la investigación.

La exploración del campo consistió en la realización de una entrevista vía videollamada con el director del salón. Sin embargo, los problemas de conectividad impidieron que ésta fluyera. Ergo, fue el señor Nieto quien consideró que una mejor forma de llevar a cabo la entrevista era la convencional llamada telefónica. A partir de esta sugerencia es que se optó por ocupar esta herramienta de investigación con las demás personas entrevistadas.⁷

El trabajo de campo consistió en la realización de ocho entrevistas telefónicas semiestructuradas, que incluyeron a cuatro parejas de baile asiduas, dos trabajadores y un director del SLA. Estas entrevistas se fundamentaron en tres guías de preguntas no homogéneas, teniendo en cuenta el nivel de integración de los entrevistados con el SLA: a) director; b) trabajadores; y c) parejas de baile. La elección del instrumento de investigación se realizó de manera inductiva. En América Latina, la entrevista telefónica se utiliza poco para la recolección de información en la investigación científica, en comparación con Estados Unidos, donde existe como tradición metódica (Castañeda et al., 2007).

La entrevista telefónica permitió acceder a una actividad interrumpida por las exigencias coyunturales, por medio del lenguaje hablado. Se reconoce que, en comparación con otras técnicas cualitativas de investigación social, la entrevista telefónica quede desprestigiada, ya que, como se ha dicho, el valor presencial permite obtener datos que escapan a la narrativa y que complementan a la misma. Sin embargo, la entrevista telefónica

.....
⁷ El director del SLA fungió como el actor clave para la articulación del trabajo de campo y la conformación de una “bola de nieve” de contactos, ya que fue él quien nos remitió con Lionel Vega, trabajador del salón, responsable de la memoria fotográfica del mismo. Vega brindó la posibilidad de contactar a una cliente asidua y su esposo, Paola Tiburcio y Ricardo Zamorano. A su vez, esta pareja de baile nos condujo a dos más: Gerardo y “Paty” y Carlos y Patricia. Por último, la pareja de Gerardo y “Paty” nos brindaron el contacto de otra, Gerardo y Claudia. La entrevista faltante refiere a Obed Calixto, cliente asiduo y músico frecuente del SLA. se obtuvo el contacto a través de la red social *Facebook*.

permite apreciar con sutileza el elemento sustancial de la narración: la textura fonética vocal (Escamilla: 2022).

Las entrevistas telefónicas permitieron reconocer dos categorizaciones sustanciales: el tiempo de respuesta y la entonación/modulación. Los fragmentos de entrevista que permitieron contemplar dichas categorizaciones fueron los que tenían que ver con recordar a la práctica y al SLA, después de meses sin asistir. Cabe destacar que tanto el tiempo de respuesta como la entonación/modulación son dos categorías analíticas que van conjuntas. Por ejemplo, espacios de respuesta prolongados, de 5 a 10 segundos, acompañados de quiebres modulares (sensación de llanto) permitían reconocer que la tristeza inundaba el recuerdo. Por otro lado, espacios de respuesta inmediatos (de 1 a 2 segundos) acompañados de risas gritadas referían a la rememoración alegre.

Estas identificaciones se acompañaban de otros datos contextuales. Por ejemplo, cuando se preguntó a las parejas qué les hacía recordar al baile, la totalidad aludió a sus prendas de vestir (vestidos, trajes y zapatos), refiriéndose a éstas con espacios de respuesta prolongados y quiebres modulares de voz. Por otro lado, cuando se referían a la música como vinculadora del recuerdo, se expresaban a través de respuestas rápidas y de entonaciones/modulaciones agudas y extendidas, acompañadas de alguna risa al finalizar la reconstrucción del recuerdo.

Por último, las entrevistas telefónicas permitieron delimitar la ruta comprensiva de la investigación. En efecto, reconociendo que la dimensión performativa del baile encuadra su lógica analítica, el trabajo de campo condujo la reflexión de que a la danza se le puede problematizar a través de su red material configurativa. A saber, el trabajo de campo develó que las parejas asiduas del baile situado rememoran, afectivamente, la acción a través de la red material en tres categorías generales: a) ropa; b) música y; c) fotografías.⁸

.....
⁸ Derivado de la extensión del trabajo, sólo se señalará la operacionalización analítica de la ropa como reminiscencia material.

LA TEORÍA DEL ACTOR-RED Y EL GIRO SENSORIAL COMO MODELOS HEURÍSTICOS RELACIONALES: LA AFECTACIÓN RECÍPROCA

La Teoría del Actor-Red (TAR) puede ubicarse a través de dos modelos teóricos concomitantes: el giro ontológico (Reygadas, 2019) y el nuevo materialismo (Sayes, 2013). La TAR nace de los esfuerzos por comprender cómo es que se articula el conocimiento científico desde los laboratorios. Bruno Latour (2008, 2007, 1998a, 1998b, 1992), principal exponente y promotor de la TAR, articula sus esbozos de la sociología de la ciencia hacia otros campos reflexivos para reconocer que el valor “social” de la sociología no ofrece garantías explicativas para los fenómenos científicos. En su lugar, enfatiza que antes de hablar de lo social como materia dada, *sui generis*, es necesario reconocer la articulación de ésta en su modelo asociativo. De suerte que la TAR reconoce tres formas o esquemas generales de la sociología: de lo social, crítica y de las asociaciones. Esta última categoría es donde se posiciona la TAR para decir que la sociedad no explica, sino, debe ser explicada.

Latour, en *Reensamblar lo social* (2008), se pregunta a propósito del baile si éste termina cuando se ha dejado de reproducir performativamente. Dicho cuestionamiento ha sido fundamental para el tratamiento teórico de esta investigación a partir del reconocimiento epistémico propio de la TAR al proponer que las acciones sociales no sólo están conformadas por los actores que, aparentemente, las fecundan, sino que, aunado a los actores humanos que hacen posible la realización de las acciones, también participan otros actantes que median e intermedian su realización.

Este modelo teórico contiene de sí todo un mapa operativo de conceptos que la sostienen. Quizá, el principal argumento heurístico es la categoría de red. Hay que entender a las redes como entramados de asociación de la acción, donde la acción es el producto de la interrelación significativa entre humanos y no-humanos. Una red no es resultado de la sumatoria de factores estáticos que componen una acción. Por el contrario, una red es tan cambiante como sus involucrados responsables. De igual forma, el rastreo de redes bien puede nunca culminar al considerar el papel que desenvuelven todos los involucrados que hacen posible que una red prác-

tica sea. Y, también, una red no está dada en el universo per se, sino, la red es un recurso interpretativo para reconocer los nodos interactivos entre los actantes que configuran una acción (Latour, 2008).

El siguiente postulado teórico refiere a la reconsideración de los actores y la agencia. Latour (2008, 1998a, 1998b) sostiene que la agencia, como capacidad de acción desinteresada, sólo compete a los humanos (actores). Sin embargo, piénsese un instante en la acción bailar en el SLA: hay que reconocer, primero, que el SLA está marcado dentro del propio enunciamiento, sin el salón la acción bailar en el SLA pierde sentido. Por otro lado, habría que reconocer las condiciones configurativas de la acción como: la reproducción de la música en vivo por parte de orquestas, los instrumentos de los músicos, el piso de madera, los zapatos que se emplean para bailar, la iluminación del recinto, etcétera. Cada uno de estos elementos involucrados permite que la acción se realice. De suerte que la TAR refiere a considerar a todas las partes por igual y señalar que, en vez de hablar de actores, es preciso referirse a actantes, ya que así no se discrimina el papel tanto de los humanos como de los no-humanos involucrados en la reproducción de la acción. Por último, ya que la agencia sólo refiere a los humanos, es preciso considerar el potencial actancial de éstos, reconociendo que todos ellos influyen en la trayectoria de la acción, desinteresadamente. Recurriendo al ejemplo hipotético: si en la acción bailar en el SLA la energía eléctrica se va, entonces, la acción se interrumpe o, bien, toma otra trayectoria procesual; la electricidad que, aparentemente, no juega un papel primordial en el desempeño de la acción, al momento de interrumpirse, modifica la trayectoria, desinteresadamente, de la acción misma.

Los conceptos de mediador e intermediario son nucleares para la operación de la TAR. Latour (2008, 2007, 1998a; Sayes, 2013) reconoce que los actantes, sobre todo los no-humanos, poseen estas dos nomenclaturas interpretativas señaladas. Un mediador es aquella entidad que permite tanto la deformación, traducción y re-traducción de una acción, como la reconfiguración de su trayectoria. Los mediadores son los que constituyen las trayectorias procesuales, haciendo que éstas nunca sean lineales. Por otro lado, los intermediarios son aquellos que transportan, en su totalidad, el significado activo, "literal", en el cual y por el cual están involu-

crados. Sin embargo, hay que reconocer que como las trayectorias de la acción nunca son lineales y el potencial actancial se cumple para todos los actantes, cualquier intermediario puede configurarse en mediador y viceversa. Retomando el ejemplo, la energía eléctrica es intermediaria cuando cumple con la función de alimentar a todos los instrumentos o entidades involucradas que dependen de ella, como la iluminación en el SLA.

Empero, cuando ésta se va, es decir, deja de alimentar energía eléctrica al SLA, entonces se convierte en mediador ya que modifica la trayectoria de la acción bailar en el SLA. Por último, la TAR plantea un principio teórico operativo para este esquema comprensivo: la simetría generalizada (Latour, 2008, 2007, 1992). El principio de simetría generalizada envuelve a los conceptos y herramientas de la TAR bajo el reconocimiento democrático de participación desinteresada de todas las partes. Como ya se ha dicho, la acción de bailar en el SLA, bajo los lentes de la TAR, no sólo se configura a partir de los humanos que hacen posible su reproducción. Por el contrario, la simetría generalizada permite contemplar cómo es que la acción de bailar está plagada de actantes que se tocan constantemente para nutrir su significado y mantener una trayectoria.

Reconociendo la estructura teórica de la TAR se puede comprender que la acción del baile situado (bailar en el SLA) se configura en red a partir del condicionamiento activo que tienen ciertas entidades en la trayectoria de la acción. Cabe destacar que la modificación práctica puede darse en distintos niveles. Como sugiere Edwin Sayes (2013) la configuración práctica de los no-humanos puede ir desde la conformación de posicionamientos morales o políticos, hasta la irrupción de una práctica en sí misma. En este sentido, el siguiente fragmento de entrevista permiten reconocer cómo es que la acción de bailar en el SLA se constituye en red:

[Al salón] tienes que llegar bien, bien vestido. Desde tus zapatos hasta arriba. Ahora, uno de los puntos muy importantes de nosotros los que bailamos [es que] los zapatos deben de ser impecables; porque es lo que te ven. No te ven los zapatos, pero te están viendo que estás bailando; y si estás bailando con unos zapatos medios feos, pues como que ya no te llama tanto la atención... Al salón tienes que llevar tus zapatos especiales para bailar. Incluso, hay personas que llegan al salón, se po-

nen sus zapatos, entran, bailan y se los quitan, para que no se maltraten. Son especiales. La ropa es especial. (Ricardo Zamorano, 62 años, 25 de asistencia al SLA, comunicación personal, 10 de octubre de 2020).

En el caso expuesto, los zapatos son parte de la acción de bailar en el SLA, actuando como mediadores de la acción misma y reconfigurando el significado de bailar. Para el entrevistado, el calzado no se considera simplemente un intermediario: no solo facilita que la acción de bailar en el SLA se reproduzca, sino que también la condiciona mediante la creación de modelos de valor moral y estético.

Esto permite una re-traducción del significado que los zapatos representan por sí mismos, a través de la narrativa de quien los porta. Así, la acción de "bailar en el SLA" se reinterpreta en función de cómo estos mediadores permiten la transmisión de significados prácticos en los sujetos que participan en la acción-red del baile en el SLA. Este fragmento destaca la configuración relacional del baile: para bailar, es necesario verse "bien". El uso de los zapatos no tiene como fin teleológico una reivindicación individualizada para quien los porta, sino, más bien una legitimación ante el grupo expectante de bailadores que observa.

La TAR tiene como objetivo rearticular y reivindicar todo aquello que se daba por sentado en las explicaciones sociales. La intención no es desechar lo aprendido en la formación científico-académica; por el contrario, se busca unir todas las piezas del rompecabezas sin dejar ninguna suelta, y sin forzarlas a encajar. El desafío es pluralizar la agencia, hacerla democrática y reconocerla como actancia. Esto implica considerar que la acción humana no está únicamente marcada por la reflexividad o la racionalidad, sino que se consolida a través de redes de asociación activa entre mediadores, tanto humanos como no-humanos, que alteran los estándares de practicidad y su propia definición. Se trata de convertir a la ontología material, o de las cosas, en un camino común para la reinterpretación de los juicios sociológicos.

Ahora, una aclaración sintética, pero fundamental: los actantes no-humanos no son, necesariamente, inanimados. Este posicionamiento dual (Reygadas, 2019) entre humanos y no-humanos, refiere a considerar que cualquier entidad animada o inanimada es garante de actancialidad. Bas-

ta con pensar por un instante cómo es que el patógeno del SARS-Cov-2 ha inferido en las lógicas de la vida humana en todos los sentidos. Los no-humanos pueden ser virus, bacterias, animales, instrumentos médicos, herramientas mecánicas, etcétera. Lo relevante es reconocer cómo es que la realidad esta articulada a partir de redes de asociación simétricas.

Ahora bien, bajo el breve recorrido por algunos de los postulados teóricos de la TAR y su tratamiento empírico, hay que reconocer que este enfoque teórico tiene fuertes vinculaciones interpretativas y reflexivas para algunos aportes del giro sensorial. El giro sensorial, que emergió en la década de los ochenta (Classen, 1997; Howes, 2014), se centra en las formas en que se experimenta el mundo y lo que ello implica: moverse, reconocerse o sentirse de una manera y no de otra, dentro de un contexto histórico y cultural específico. Los esfuerzos de este paradigma buscan explorar cómo se percibe el mundo a través de un repertorio de dispositivos sensoriales que permiten construir y delimitar tanto la experiencia individual como la colectiva. Los sentidos cumplen una función primaria, pero no operan de la misma manera en todas las sociedades y culturas, ni en todas las etapas de la historia. Ellos regulan las formas en que se conoce, aprende y se aprehende del mundo. De este modo, se configuran realidades a partir de la interacción colectiva con el entorno.

Por ejemplo, a través del olfato (Sabido, 2021; Synnot, 2003; Vannini, Gottschalk. y Waskul, 2012) se construyen realidades gracias a la información que recibe nuestro sentido de olfacción y que es tamizada y comparable con información previamente depositada en nuestra memoria sensorial. Así, se rearticula y tipifica la realidad a través de la dimensión sensual que se implanta en la cultura. Los esquemas olfativos, como registros sensoriales consagrados cultural e históricamente, se convierten en mapas de valoración política, estética y moral: aromas que representan la pulcritud, limpieza o sanidad, en contraste con lo maloliente, desagradable y sucio. De igual manera, este enfoque sirve como referencia para otros mapas sensoriales que facilitan la reproducción de la socialidad.

Por otro lado, Olga Sabido (2021, 2020) señala que la TAR y el giro sensorial convergen en el principio de afectación recíproca. Esta afectación recíproca es de naturaleza sensorial y ocurre entre actantes, refiriéndose al plano de acción bajo la idea de una simetría generalizada continua. Esto

significa que las entidades involucradas están organizadas y dispersas al mismo tiempo, manteniendo una constante relación mutua de afectar y ser afectados. Esta relación de afectación no es lineal; como indica Sabido (2016), se trata de una percepción opaca y algo insensible entre actantes inanimados.

La afectación, por lo tanto, invita a considerar cómo la interacción sensorial impacta los procesos interactivos de los involucrados: las cosas que se perciben influyen en la construcción y reproducción de la realidad, actuando como brújulas de la acción y como marcos de practicidad continua. La afectación sensorial (re)conduce la practicidad. Así, lo que se percibe provoca sensaciones, y lo sensual corresponde a la relación dual entre materia y cuerpo.

Evidentemente, es necesario remarcar que las percepciones sobre la realidad se dan en torno a una condición sociohistórica y cultural específica, puesto que en la reflexión de los sentires corporales se resalta la construcción de formas de relación significativa, socialmente construidas (Sabido, 2016).

Considerar la dimensión sensorial implica no excluir a todos los actantes que hacen posible esta dinámica, y también reconocer que estos se definen a través de las experiencias corporales de quienes las sienten y experimentan. Insiste Sabido: "(...) el sentir implica relaciones (...) el cuerpo que recupera el giro sensorial es un cuerpo sensible o mejor, un cuerpo que percibe sensorialmente, situado social y materialmente hablando" (2021: 238).

Transitar de la performatividad práctica del baile, que requiere marcos situacionales concretos casi imposibles de rastrear en la contingencia sanitaria, a una visión relacional que convierte el baile situado en una acción memorial, implica comprender los elementos corporales que permiten al mismo cuerpo recordar "a través de". La afectación sensorial ocurre en un plano simétrico. Se aprende a ser afectado y a sentir, más allá de la interacción inmediata (Sabido, 2021). Esta afectación sensorial permite vislumbrar los nodos de conexión entre humanos y no-humanos para la reconstrucción de la realidad.

REMEMORAR EL BAILE: INTRODUCCIÓN A LAS REMINISCENCIAS MATERIALES

Mirar la práctica del baile a la distancia es contemplarla a través de su composición en red, hecha un valor del recuerdo. Los fragmentos materiales del baile que se mueven entre significaciones afectivas brotan a la memoria corpórea, posibilitando la constitución de una guía analítica sobre lo que deja el significado del baile situado en el distanciamiento físico.

Por ello, se propone que las reminiscencias materiales⁹ permiten develar el papel constitutivo de los no-humanos (dimensión material) en la conformación del significado reivindicante de bailar en el SLA. Lo que posibilitan las reminiscencias materiales es acceder a entramados discursivos rememorarles que dibujan una razón práctica. Estos siempre son afectivamente reconstruidos y reivindicados, a partir de la afectación sensible entre la interacción humano/no-humano. Pero, cabe destacar que no cualquier elemento configura una reminiscencia material en sí misma. Sólo aquellos actantes que conforman la red del baile en su dimensión práctica pueden ser vistos como reminiscencias, ya que el significado que contienen se ve modificado en el reposo del baile. Por ejemplo, la ropa se consolida como reminiscencia material, toda vez que forma parte del entramado explicativo en red de la dimensión performativa: bailar en el SLA.

Esta visión sostiene que las entidades no humanas que integran la red del baile no-caen, por sí solas, en la nulidad performativa; en cambio, como mediadores participantes de esa red, reconfiguran sus significados identitarios. Así, se convierten en objetos de afectación sensorial para la construcción de significados prácticos en la memoria corporal. La mate-

.....
⁹ La propuesta de reminiscencia material surge como una categoría empírica-conceptual fundamentada en el trabajo de campo realizado. Esta categoría tiene la intención de reconocer los elementos materiales que evocan en las personas asiduas al baile una afectación emocional vinculada a una acción ocurrida en el pasado, de la cual solo existe incertidumbre sobre su próxima repetición. En este caso, las reminiscencias materiales se refieren a aquellas entidades no-humanas que emergen en las narrativas reconstruidas y que aluden a la dimensión material constitutiva del baile, como la ropa, la música, las fotografías, entre otros, que conforman la memoria sensorial de quienes bailan en el SLA.

rialidad reminiscente continúa dibujando la idea de bailar, pero no bajo la eclosión interactiva, sino, como modeladores de significados sensoriales dentro del confinamiento físico: recordar el baile situado a través de la dimensión material. En sintonía con la TAR, donde las prácticas sociales se sostienen gracias a la intervención de los no-humanos que se yuxtaponen y permiten la retraducción de sus significados, en función de su utilidad práctica, el baile situado, visto en el contexto pandémico, se constituye como una trayectoria práctica que se desplaza entre espacio y tiempo, gracias a la afectación sensible que surge de la interacción entre humanos y no-humanos. La conformación del estudio del baile en el SLA se centra en la reconfiguración de significados y afectaciones emocionales entre actantes; es decir, las entidades no-humanas permiten evocar recuerdos de una acción significativa traída del pasado y hecha presente

La interacción con los no-humanos no solo permite trasladar, subjetivamente, a los cuerpos a otros espacios y tiempos, sino que estos mismos se resignifican como actores-red que comunican lo sucedido bajo nuevos panoramas sensitivos. En otras palabras, las reminiscencias materiales del baile permiten rememorar y resignificar las sensaciones producidas al bailar en el SLA, sin necesidad de estar presentes. La constitución simbólica y afectiva del baile, en su dimensión performativa, se encuentra contenida en la materialidad dancística, que, evidentemente, no es la reproducción del baile situado, sino su silueta resignificada bajo el umbral del dinamismo efervescente-emocional, cristalizada en la memoria corpórea. La dimensión material del baile actúa como la mediadora necesaria para que la acción se mantenga continua en la ausencia del performance.

En este sentido, el baile se recuerda a través de las propiedades de la cadena de actantes entretejidos simétricamente. Los objetos son, en realidad, mediadores materiales corporeizados del recuerdo que revelan la tendencia a buscar en la performatividad del baile su única explicación causal, cuando observamos que la dimensión práctica *in situ* ha llegado a su fin. A continuación, se expone el potencial afectivo que la ropa (como reminiscencia material) tiene para permitir la traducción de significados prácticos a través de la afectación sensorial. Así, emulando a Francisco Tirado y Miquel Doménech (2005), la materialidad, como objeto de investigación, permite reconocer los entramados de socialidad que no son ex-

clusivos de voluntades humanas, sino, de repertorios simbólicos que dan sentido a colectivos y grupos humanos, porque nos hablan de ellos entre figuraciones objetivas.

LA ROPA COMO REMINISCENCIA MATERIAL

La ropa se presenta como un mediador fundamental para la articulación de la rememoración práctica de la acción de bailar en el SLA. Las formas de vestir son parte constitutiva del marco moral normativo del salón. La idea de “vestir bien” en el SLA representa uno de los elementos materiales prácticos de la danza. El salón establece su propio estándar de vestimenta, que debe ser compartido por sus miembros para la reproducción de la acción.

La ropa, en el contexto de la red del baile, implica reconocer cómo la acción de bailar en el SLA se configura relacionamente. En este sentido, es fundamental destacar el umbral asociativo material de las prendas en la construcción de significados prácticos, resultado de la red del baile tejida entre humanos y no-humanos. En el contexto del confinamiento físico debido a la contingencia, es especialmente relevante centrar la atención en esa red significativa que vincula la ropa y el acto de bailar, como elementos que resignifican la acción.

Los cuerpos que han dejado en su guardarropa las vestimentas del baile, aunque hayan dejado de bailar *in situ*, configuran sentimientos propios para la reestructuración de la sensación de bailar, como una acción reivindicada por el recuerdo. Es decir, bajo la premisa de la afectación sensible, es importante destacar el papel que tiene la ropa en la capacidad de reconstruir un significado sensorial derivado de la práctica dancística —su espacialidad y temporalidad— que se transfiere a la intimidad de sus portadores. Las ropas guardadas, incluso en la falta de movimiento, continúan reconstruyendo significados prácticos reivindicados a través del recuerdo afectivo. La red de significación afectiva es la que permite entender cómo las ropas mantienen estabilizado el significado relacional de bailar. A continuación, se presentan fragmentos de entrevistas que ilustran esto en dos momentos: las prendas en el continuo práctico y las

prendas como repositorio afectivo de significados durante el confinamiento físico:

Antes de la pandemia, me emocionaba ver un vestido y decir “me lo voy a comprar para el baile”. Porque, al salón tienes que ir bien vestida, que te “chuleen” por cómo bailas y cómo te ves. Porque tienes que ir presentable, muy elegante, para poder bailar. Yo ya no compro vestidos para mí; yo digo “me voy a comprar un vestido para el baile”. Y ahorita de verdad tengo como cuatro vestidos que los estoy esperando para el baile, en lugar de que los tenga para mí, no, son para el Salón Los Ángeles. Le digo a Ricardo “Yo quiero esta ropa para el salón”, porque quiero verme excelente cuando baile en la pista del salón (Paola Tiburcio, 62 años de edad, 20 años asistiendo al SLA, comunicación personal, 10 de octubre de 2020).

Lo que devela en primera instancia el fragmento anterior es cómo la acción bailar en el SLA se configura en red, a partir de la complementación práctica que tiene la ropa con la trayectoria misma de la acción: “Porque al salón tienes que ir bien vestida, que te ‘chuleen’ por cómo bailas y cómo te ves. Porque tienes que ir presentable, muy elegante, para poder bailar”. La acción bailar en el SLA se configura por la relación entidad no-humana/ropa-humano/bailadora. Este significado relacional establece las coordenadas analíticas de una práctica situada vista en red. Ahora bien, contémplese la segunda narrativa como ejemplo de reconfiguración significativa en el tiempo pandémico, en la cual se contemplan formas de afectación sensoria modificadas, donde la acción bailar en el SLA se ha reconfigurado en recordar el bailar en el SLA.

Cuando los veo [sus vestidos] se sienten abandonados, como si ya hubiesen pasado cientos [de] años. Cuando los veo, les expreso a mis hijos sobre mis días en el salón, siento como si ya hubiesen pasado muchos años desde que dejé de ir al salón. Me da mucha tristeza ver mis vestuarios colgados. Se siente feo no poder vivirlos; no me gusta verlos colgados en la pared porque me da tristeza, porque me recuerdan todo lo que he vivido ahí [en el salón] (Paola Tiburcio, 62 años de

edad, 20 años asistiendo al SLA, comunicación personal, 10 de octubre de 2020).

Los vestidos colgados y abandonados se convierten en una fuente de significación a través de la afectación sensible: la acción de bailar en el SLA se transforma en “recordar, a través de la ropa, bailar en el SLA”. La dimensión material nos permite observar el continuo diálogo entre humanos y no-humanos. Aunque las prendas estén inactivas, conservan una cadena asociativa de significados en estados afectivos que no se refieren al baile en su contexto actual, sino a su rememoración. En este sentido, la ropa encarna la práctica como un efecto de recuerdos. Este segundo fragmento indica que el cuerpo que danza sigue sintiendo el desempeño dancístico presente en la materia, traducido en otras sensaciones, como la tristeza. Este concepto se relaciona con las reminiscencias materiales: elementos tangibles que evocan un pasado activo y al que se accede a través de recuerdos resignificados. Así, se sugiere considerar la ropa como un medio que permite a las parejas de baile orientar sus recuerdos con el fin de preservarlos.

Considerar la ropa como reminiscencia material permite reconocer la importancia de la memoria sensorial en la articulación de significados prácticos desde una perspectiva retrospectiva. De hecho, las prendas por sí solas no evocan redes de asociación implícitas. Es la relación entre humanos y no-humanos la que facilita este reconocimiento, según lo expresado por los entrevistados. La ropa adquiere significados de mediación diferentes cuando se convierte en un promotor de estados anímicos, derivados del recuerdo de una práctica situada.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El breve recorrido sobre el estudio de la danza en los tiempos pandémicos permite reconocer qué es lo que queda del baile cuando su umbral interactivo no puede reproducirse. En este sentido, a la danza se le puede rastrear a través de sus siluetas materiales, productoras de afectaciones sensibles.

Evidentemente, este trabajo reconoce que el baile situado no está, no puede verse contemplado manifestándose, pero, en contraposición a lo señalado por el esquema teórico del estudio de la danza y la antropología de la danza, aunque el baile termine en su performatividad, éste deja rastro tras de sí en la dimensión material que la compone, cuando pensamos al baile en dimensiones ostentosas, como red asociativa.

La pandemia facilitó que las entidades no-humanas retransmitieran sus códigos significativos a través de nuevas prácticas en las que participan. Las narrativas que describen el papel de los objetos al relatar estados afectivos relacionados con la ausencia presencial del baile son marcas interpretativas que permiten a la investigación científica ampliar, de manera simétrica, sus juicios. Sin embargo, estas narrativas, aunque emergen de forma fragmentada, no logran estabilizarse por sí solas; es, precisamente, la TAR y el giro sensorial las que permiten reconocer la importancia de la red de reminiscencias al hablar del baile como objeto del recuerdo significativo. Esto implica que el marco teórico facilita la comprensión de cómo se configura la red del baile mediante resignificaciones afectivas y simbólicas.

Asimismo, este trabajo reconoce que a pesar del tiempo marcado por la pandemia de COVID-19, al baile se le contempla aún por su dimensión nuclear: el cuerpo. El cuerpo danzante no desaparece como coordenada explicativa, sino, reconfigura sus horizontes para reconocer cómo es que se recuerda a través de la dimensión material la acción dejada. El rastreo de la acción bailar en el SLA hace alusión a las redes prácticas que se ensamblan en los procesos de interacción simétricos, con la intención de reconocer una gran red asociativa compleja y vasta que subyace al significado mismo de la acción, en virtud de analizar el proceso ontológico configurativo de la práctica.

La pandemia de COVID-19 no interrumpió la comunicación de significados. Por el contrario, el actante SARS-CoV-2, en su complejidad, permite que la red de asociaciones se construya de manera fiable para exponer razones concretas sobre la transformación de los significados prácticos. Lejos de eliminar la insignia simbólica y afectiva de la danza, la pandemia las reproduce con nuevas frecuencias y características, que están íntimamente relacionadas con la acción de bailar: la afectación sensorial,

como plano simétrico, reivindica la acción como un recuerdo significativo. Evidentemente, el virus y su desencadenamiento de acciones modifican los significados primarios de los actantes que componen la acción bailar en el SLA, pero esto no implica el fin o bloqueo de la descripción actancial.

REFERENCIAS

- Alarcón, M. (2015). "La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 37(106), 113 – 147.
- Bericat, E. (2000). "La sociología de la emoción y la emoción en la sociología" en *Papers*, 62, 145 – 176.
- Bahntje, M., Biadiu, L. & Lischinsky, S. (2007). "Despertadores de la Memoria. Los objetos como soportes de la memoria", en *II Jornadas Hum. H. A. Argentina*, 1 – 12
- Castañeda, D., Jiménez, L., Valqui, C., Rubiños, E., Castellanos, J., Quispe, A. & García, A. (2007). "La entrevista telefónica", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 13(26), 137 – 162.
- Classen, C. (1997). "Foundations for an anthropology of the senses", en *International Social Science Journal*, 49(53), 401 – 412.
- Collins, R. (2008). *Cadenas de Rituales de Interacción*. ANTHROPOS/UAM-A/FCPyS UNAM/Editorial Universidad Nacional de Colombia: Barcelona.
- Escamilla, V. (2022). *Tejiendo reminiscencias: el baile en el "Salón Los Ángeles" en el contexto de distanciamiento físico por Covid-19*. [Tesis de maestría] UAM-A.
- Goldberg, M. (2014). "Sonidos Negros: On the Blackness of Flamenco", en *Dance Chronicle*, 37(1), 85 – 113.
- Guzmán, A. (2019). "Flujo y estructura: la danza como apoyo para la reflexión epistemológica" en *Ludus Vitalis*, 37(52), 43 – 51.
- _____ (2014). "Danza: creación de tiempos", en *Alteridades*, 24(48), 35 – 45.

- Howes, D. (2014). "El creciente campo de los estudios sensoriales", en *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(15), 10 - 26.
- Kaeppeler, A. (2003). "La danza y el concepto de estilo", en *Desacatos*, 12, 93 - 104.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. MANANTIAL, Buenos Aires.
- _____ (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo sobre antropología simétrica*. Siglo XXI Editores, Argentina.
- _____ (1998a). "La tecnología es la sociedad hecha para que dure", en Domenéch, Miquel & Tirado, Francisco (comps.) *Sociología simétrica*. Gedisa, Barcelona, 109 - 142.
- _____ (1998b). "De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía", en Domenéch, Miquel & Tirado, Francisco (comps.) *Sociología simétrica*. Gedisa, Barcelona pp. 249-300.
- _____ (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Labor, Barcelona.
- Muñoz-Laboy, M., Weinstein, H. & Parker, R. (2007). "The hip-hop Club Scene: Gender, Grinding and Sex", en *Culture, Health & Sexuality*, 9(6), 615 - 628.
- Reygadas, L. (2019). "Crítica del dualismo crítico. El retorno de los enfoques esencialistas en el análisis de la cultura", en *Sociológica*, 34(96), 73 - 106.
- Sabido, O. (2021). "Reensamblar los sentidos del cuerpo. Aportes de la TAR al análisis relacional y material de la sensorialidad", en Rodríguez-Medina, Leandro, de los Ángeles, María y Girola, Lidia (eds.) *La teoría del Actor Red desde América Latina*. Colmex, México, 237 - 271.
- _____ (2020). "La proximidad sensible y el género en las grandes urbes: una perspectiva sensorial", en *Estudios Sociológicos*, 38(112), 201 - 231.
- _____ (2016). "Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción", en: *Debate Feminista*, número 51, PUEG/UNAM, México, pp. 63-80.

- Salessi, J. (1991). "Tango, Nacionalismo y Sexualidad: Buenos Aires, 1880-1914", en *Hispanoamérica*, 20 (60), 33 – 53.
- Sánchez, J. (2014). "La palabra que danza", en Sanabria, Carlos & Ávila, Ana (eds.) *Pensar con la danza*. Ministerio de Cultura/Universidad de Bogotá, 23 – 32.
- Sayes, E. (2013). "Actor-Network Theory and methodology: Jus what does it mean to say that nonhumans have agency?", en *Social Studies of Science*, 44(1), 1 – 16.
- Sevilla, A. (1998). "Los salones de baile: espacios de ritualización urbana", en García, Néstor (coord.) *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. UAM-I, México, 220 – 268.
- _____ (1996). "Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México", en *Alteridades*, 6 (11), 33 – 41.
- Synnott, A. (2003) "Sociología del olor", en *Revista Mexicana de Sociología*, 65 (2), 431 – 464.
- Torrents, C. & Castañer, M. (2010). "Las consignas en la expresión corporal: una puerta abierta para la creatividad y la creación coreográfica", en *Tándem. Didácticas de la educación física*, 30, 111 – 120.
- Vannini, P., Waskul, D. & Gottschalk, S. (2012). *The Senses in Self, Society and Culture. A Sociology of the Senses*. Routledge, Nueva York/ Londres.