

DOI: 10.24275/uama.4391.8887



Tejiendo reminiscencias: el baile en el “Salón Los Ángeles”  
en el contexto de distanciamiento físico por Covid-19.  
Descripción y análisis de un actante

Tesis de Maestría

Escamilla López Vicente Froylán

DIRECTORA DE TESIS

Dra. Edith Flores Pérez

Miembros del jurado

Dra. Olga Sabido Ramos

Mtra. María Amparo Xóchitl Sevilla Villalobos

Ciudad de México, 16 mayo de 2022

## Agradecimientos

Este trabajo es el producto de grandes apoyos directos e indirectos. De enormes demostraciones de solidaridad, consejo, regaño, pero, sobre todo, amor. Las obras, de diversos tópicos, nunca son, en cierta medida, productos de la individualidad. En vez de ello, los trabajos que representan las trayectorias de sus creadores son la materialización del acompañamiento colectivo, de las relaciones constantes entre los autores y las personas y sus entornos que los atraviesan. Como sugiere este trabajo, y siguiendo la idea previa, toda obra es el resultado de la red de relaciones afectivas –y de afectación– que la hacen posible.

En este sentido, es necesario señalar y agradecer la gran calidez humana, primero, y académica, después, de mi asesora, (Dra.) Edith Flores Pérez, quien me acogió desde el inicio de este proyecto con los brazos abiertos. Su fe en mí y mi trabajo fue un pilar valioso para que esta investigación llegara a puerto. La atención que tuvo hacia mi hipocondría a la vida, y sus situaciones en general, me auxiliaron siempre para enfrentarme a los retos con entereza, razón y cariño. Estaré siempre agradecido de que la vida nos colocara en el mismo camino en un momento histórico tan relevante como lo ha sido la vida pandémica actual. Mil gracias.

A mi lectora, (Dra.) Olga Sabido Ramos, por su belleza en general, gracias. Sus clases en la Maestría en Sociología, que oferta mi hermosa y amada siempre “Casa abierta al tiempo”, fueron oro puro. Su atinada manera de enseñar con amor, en serio amor, la ciencia que nos converge, me acompaña en todo momento. Agradezco, también, su confianza en mi desempeño académico. Sus palabras de afecto en los momentos más amargos de este proceso cobijaron mi tristeza. Gracias por ser tan empática persona.

A (Mtra.) Amparo Sevilla Villalobos, mi otra lectora, le agradezco su atinada manera de reconocer que, en el proceso de formación académica, la cultura del trato “barroquista” estorba en los propósitos de construcción de episteme. Gracias por sus atinados comentarios y observaciones a este trabajo. Me llevo, con gozo, la enseñanza fiel de que en el empleo del lenguaje es necesario tener conocimiento textual del significado de las palabras, ya que su mal uso cambia por completo el sentido de las ideas que se quieren expresar.

Aunado a quienes conforman, gratificadamente, mi comité tutorial, debo señalar mi completo agradecimiento y afecto a (Dra.) Lidia Girola Molina. No puedo dejar de expresar que una de las más grandes y bellas experiencias en la vida, de quienes nos dedicamos a la labor de la promoción y difusión de la ciencia, es conocer y convivir con nuestros héroes o heroínas –en mi caso– en el campo afín. Reiteradamente lo he señalado, y esta no será la excepción, pero el haber ingresado al posgrado donde (Dra.) Lidia Girola da cátedra es uno de los eventos más bellos y maravillosos que me han ocurrido. Sus clases, magistrales en todo momento –a pesar del distanciamiento físico y la enseñanza virtual–, no las cambiaría por ni para nada.

Asimismo, agradezco a todo el cuerpo de profesores que conformaron el proceso de formación académica en mi estancia en el posgrado. Los conocimientos compartidos en las clases fueron, con vastedad, valiosos para mí. Gracias por afrontar con entereza la exhaustiva y terrible labor de la enseñanza remota y virtual.

Por otro lado, a mi queridísimo amigo Luis Monroy, quien me acompaña desde la Licenciatura en Sociología, gracias. Su amistad es de las más sinceras que he encontrado en la vida. Me llena de felicidad compartir tanto junto a él. A Juan Ferrari, amigo nuevo y para el futuro, gracias por compartir la voz de la experiencia que figuras siempre. A Jorge Castellanos, otro entrañable de caminos de antaño, gracias.

Debo externar mi gratitud a Araceli Ramírez, mi compañera de vida desde hace algún tiempo, por su amoroso consejo y aguante a mi persona en este duro y gratificante proceso. Sobre todo, por ser mi apoyo intelectual y sentimental en la elaboración de esta investigación: Gracias por desvelarte conmigo, por escucharme pelear contra mis demonios frente al monitor de la computadora, por tu paciencia frente a mis arranques, pero, sobre todo, por tu sincero y cálido amor. Mil gracias, amada mía.

A la madre de todas mis batallas y a mi adorado padre: Tere y Pedro; gracias por la vida y el amor. A mi “carnalito” Mario, por escucharme y leerme, gracias. También, a Nora Murguía: gracias por los “zapos” sintácticos y gramáticos que mucha falta me hacían –y me siguen haciendo–. A Fernando López, mi amado abuelo, gracias por existir y creer en mí. Le agradezco, también, a Teresita Téllez, mi segunda madre, su amor inconmensurable.

Estas palabras de agradecimiento no podrían completarse sin antes mencionar a todas las personas que, directamente, estuvieron involucradas en la elaboración de este trabajo: Paola, “Sully”, Claudia, Paty, Ricardo, Gerardo, José y Carlos; gracias por abrirme las puertas de sus sentires y compartirme sus palabras respecto a la tan bella acción del baile en pareja y el Salón Los Ángeles. En este sentido, gracias a Miguel Nieto, director de salón, por ser una pieza clave en la elaboración metodológica de este trabajo. A Lionel y Alejandra, gracias por su calidez humana y su sinceridad, por ser mis oídos y ojos a la distancia en esta investigación. Por último, y sin restar importancia, a Obed Calixto, uno de los músicos quien, para mí, es de los más prodigios de México, hoy día. A todos los aquí señalados, gracias por su amistad y cariño.

Por último, y no menos importante, agradezco a (Dra.) Rosalía Carrillo su compañía y cariño en este y otros procesos formativos. También, externo mi adoración y gratitud a sus hijas Clío y Elena, quienes me han adoptado como miembro de su familia.

Este trabajo tiene dos dedicatorias especiales a la distancia terrenal, para (Dr.) Rafael Montesino y (Mtro) Froylán Mario López Narváez:

(Dr.) Rafael Montesinos me adoptó como a un hijo. Me cobijó y creyó en mí tempranamente. Sus clases en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, de Formación Social de México, Sociología de la Cultura y Sociología del Género, fueron –y serán– piezas claves en mi vida. Los Seminarios de Tesis que tomé con él, posteriormente, terminaron por consolidar una estrecha relación de fraternidad. Su existencia ha dejado una huella imborrable en mí. Me alentó a construir una vida abocada a las ciencias más que nadie. Su partida me ha dejado una herida que jamás sanará. Pero, y a pesar de ello, le agradezco a la vida el que me dejara estar con él, por lo menos, un buen tiempo. Mil gracias, Rafa.

Esta investigación no pudo haber sido sin la presencia de mi bisabuelo, (Mtro.) FROYLÁN MARIO LÓPEZ NARVÁEZ. Su vida ha sido inspiración para la mía. Me llena de una profunda tristeza su reciente partida. Sin embargo, confieso que esta obra es producto de su incesante amor hacia las músicas —¡nuestras músicas!—, la investigación y la docencia, compartidas conmigo en vastas ocasiones. Su inmensa pasión en vida hacia el quehacer cultural, científico, político y periodístico del país me han acompañado, generosamente, en todo momento. Realizar un trabajo respecto a la que fuera una de sus tantas casas, el Salón Los Ángeles, y uno de sus predilectos amores, el baile de las sonoridades afrocaribeñas, me llena de gozo y consuela a mi corazón. Esta investigación es reflejo de la más generosa y hermosa herencia que me ha dejado: el fervor a la Rumba y al baile. Seguro estoy de que las letras depositadas aquí las disfrutará, allá donde su alma repose. Ansioso estoy de que me visite en sueños para corregirme, como acostumbraba, y debatir lo que aquí se ha escrito: Te estaré eternamente agradecido por tenerme presente mucho tiempo, por el amor que siempre nos confesamos y por darme una familia tan bella. Te amo, inmensamente, no tienes, quizá, la más mínima de las ideas de cuanto, pero cuanto, en verdad. Gracias por todo, Tata. Te amo más.

*Vicente Froylán Escamilla López*

“Logren buenas razones y muchos amores”  
Froylán López

“Los conceptos en la cabeza y los libros en la mano”  
Rafael Montesinos

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>1</b>
<b>1. “Quien no conoce los Ángeles, no conoce México”. Una breve semblanza sobre el Salón Los Ángeles.....</b>	<b>10</b>
1.1. El devenir del salón, ochenta años de (re)construcción.....	11
1.2. La irrupción del virus para el Salón Los Ángeles: ¿Bailar con sana distancia? .....	31
<b>2. Una aproximación al estudio de los salones y la práctica del baile como objeto de investigación.....</b>	<b>37</b>
2.1. Pensar el baile: algunos aportes sobre el cuerpo y la danza a través de las ciencias sociales.....	38
2.2. Cultura somática: los salones de baile a través de las ciencias sociales.....	52
<b>3. Cuerpo y baile. Una revisión teórica sobre la práctica dancística.....</b>	<b>66</b>
3.1. Cómo estudiar el baile: entre la interacción y la disposición.....	67
3.1.1. Cuerpo e interacción.....	69
3.1.2. Cuerpo y estructura: disposiciones prácticas.....	74
3.1.3. Las técnicas corporales.....	80
3.2. Bailar: una conciliación teórica sobre la reflexión de la danza.....	87
<b>4. Actantes: Los No-humanos. Una revisión del Salón Los Ángeles desde la Teoría del Actor-Red.....</b>	<b>92</b>
4.1. De lo social a la asociación. ¿Por qué es necesario hablar de la TAR para la descripción de un fenómeno interactivo?.....	93
4.1.1. Reflexiones analíticas para leer a la TAR.....	94
4.1.2. Usos y propiedades de las entidades No-humanas.....	103
4.2. Actancia: el baile como red de asociación.....	113
4.2.1. El baile y la espacialidad: una revisión del Salón Los Ángeles desde los imaginarios urbanos y la TAR: el sentido de lugar.....	119
4.3. Hacia una lectura reensamblada del Salón Los Ángeles: una posible configuración del Actor-Red.....	131
<b>5. Una revisión desde el giro sensorial: el sentido de reminiscencias materiales. Una mirada relacional del baile en el Salón Los Ángeles.....</b>	<b>137</b>
5.1. El sentido de reminiscencia material: una visión teórica sobre la red del baile.....	138
5.1.1. “Si las cosas hablaran”. Reminiscencias materiales como constructos de añoranza y reproducción significativa en el confinamiento físico.....	151
5.2. Las reminiscencias del baile y el salón: de la práctica dancística a la configuración resignificante en el confinamiento físico.....	175

<b>Tejiendo reminiscencias: La configuración del “Actor-Red” como modelo teórico- metodológico para el estudio del baile situado .....</b>	<b>182</b>
<b>Referencias bibliográficas.....</b>	<b>190</b>
<b>Hemerografía .....</b>	<b>197</b>
<b>Anexo metodológico.....</b>	<b>200</b>

## Introducción

(...) desde un día antes yo estoy pensando qué me voy a poner. (...) yo me paro (...) y después de desayunar ya no estoy para ustedes [sus hijos]. Me voy a bañar, obviamente le pregunto a mi pareja “¿qué te vas a poner?”, para combinar, porque siempre combinamos y ya pienso en cómo peinarme: me despeino, me pongo un vestido, me pongo otro y me emociona mucho porque digo: “¡hoy voy a bailar!”.  
(Paola Tiburcio<sup>1</sup>, 58 años, 20 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020)

El Salón Los Ángeles (SLA), se ubica en la calle Lerdo #246, colonia Guerrero, en el centro de la Ciudad de México. Este espacio es descrito, por algunos de sus asistentes, como uno de los lugares más democráticos de la capital. Danzón, Mambo, Huaracha, Cha-cha-chá, cumbia, la denominada “Salsa” y hasta algunos géneros no vinculados directamente a la vena musical afrolatinoamericana, como el Rock, son parte del ambiente festivo y sonoro que brinda el salón desde hace más de ochenta años.<sup>2</sup> Desde entonces *Jainas*, *rumberas*, *pachucos* y *tarzanes*, por ejemplo, hacen del SLA un espacio para la reproducción de sus identidades al compás de la fiesta, el disfrute colectivo, la sonoridad y el baile.

La acción de bailar es inherente al desarrollo de la vida humana desde sus orígenes. Sin embargo, bailar no sólo implica el movimiento corpóreo al compás de alguna pieza musical. Su significado es tan complejo y vasto que resumirlo a los saberes motrices sería quitarle parte de su explicación nuclear. Bailar es mover el cuerpo, solo o acompañado, al compás de algún género musical. Bailar en compañía conlleva mezclar y percibir aromas de los cuerpos entre quienes bailan, mirar a la pareja, tocarla, saberla, sentirla, consolidar un cuerpo compartido que se dibuja en torno a la temporalidad de segmentos de tiempos cortos que asumen las piezas musicales. Al mismo tiempo, el estudio sociológico del baile reconoce una dimensión material compleja como el uso de la ropa, los zapatos o el material del piso sobre el que se está postrado. De la misma forma, el estudio dancístico implica una especificidad espacial y temporal: dónde y cuándo se ejecuta el baile. Y, por consecuencia,

---

<sup>1</sup> A lo largo de este trabajo se respetará el nombre propio de las personas entrevistadas puesto que ellas fueron quienes aceptaron que se colocara el mismo y no un alias, salvo el caso de “Paty”.

<sup>2</sup> Este salón está plagado de leyendas propias sobre quién o quiénes han pisado su duela. Por ejemplo, se dice que, en su refugio en México, Fidel y Raúl Castro, así como Ernesto “El Che” Guevara, bailaron en el salón antes de partir a Cuba para iniciar la Revolución del 59



una dimensión sensorial: lo que se siente bailar, la experiencia del cuerpo propio en movimiento y de moverse al compás sonoro de la música, con el cuerpo y con otros cuerpos.

Este trabajo tenía como propósito estudiar el baile en pareja del SLA. Sobre todo, aquellas expresiones dancísticas que se reproducen en torno de algunos géneros musicales arraigados de la tradición rumbera afroantillana; musicalidades arribadas de las Antillas y el Caribe, las cuales, en México tienen más de un siglo de reproducción (Figuroa, 2017; Quintero, 2020; 2009; Sevilla, 1998) y que dibujan, dentro del imaginario social, una parte fundamental de la reproducción de la vida cultural urbana de la capital. La espacialidad de nuestro objeto de estudio estuvo situada en el SLA. La propuesta de una sociología interactiva, desde los aportes de Randall Collins (2009), configuró un canal de análisis para el baile, gracias a su Teoría de los Rituales de Interacción (TRI), en particular, con la propuesta de la producción de Cadenas de Rituales de Interacción (CRI). Nuestro argumento teórico suponía el estudio del baile como un Ritual de Interacción (RI), el cual partía de la reproducción de CRI derivado de la Energía Emocional (EE) procedente de la constante efervescencia social que se reproduce en los días de baile dentro del SLA.

El enfoque contemplaba que dicha EE perduraba gracias a la asistencia asidua de la clientela recurrente al SLA, lo cual permitiría la construcción de socioexpectativas de la acción motivadas en la reproducción del baile como un RI que necesita de la reproducción de significados simbólico-culturales los cuales tienen su demarcación principal en las fronteras del cuerpo, ubicado en un momento específico de la interacción. En esta visión, la propuesta fue desplazar al individuo a un subcampo explicativo y fijar la mirada sociológica en las situaciones, los rituales interactivos, que se reproducen gracias a la ubicación de focos de interacción energéticos comunes que no pueden prescindir del cuerpo ni de la conjunción de los cuerpos en movimiento, los cuales tienen consigo marcas específicas como la identidad de género, clases sociales, edades, pertenencias étnico-raciales. El tratamiento propuesto consideró la fórmula ambivalente de Erving Goffman (1991) y Collins (2009): los momentos y sus interactuantes y los interactuantes y sus momentos.

Ergo, hemos señalado – someramente – de forma copretérita las pautas por las que la investigación hubiese navegado a merced de la posibilidad investigativa continua, es decir, con la posibilidad de acercarse al hecho social de manera presencial. Sin embargo, esto no

fue así. En la provincia china de Wuhan, en diciembre de 2019, apareció la enfermedad denominada: Covid-19, la cual, el 11 de marzo de 2020 fue catalogada por la Organización Mundial de la Salud (OMS) como pandemia, por su potencial de rápida infección y propagación. Entre grandes tasas de enfermos y muertos por dicha enfermedad,<sup>3</sup> el mundo ha cambiado en el primer año de convivencia entre los seres humanos y el virus. Al inicio de la pandemia el miedo colectivo se hizo presente y se hicieron compras de pánico, al tiempo que en diversas partes del mundo emergió también la resistencia a creer en la existencia del virus y en su potencial mortal. El consumo y uso descomunal de productos que vaticinan una gran cobertura contra el patógeno, como desinfectantes, gel antibacterial, multivitamínicos, ropa y hasta pintura para casas, se han convertido en intermediarios y mediadores fehacientes de la vida humana, para lo que se ha denominado la *nueva normalidad*.

Gracias al avance científico, hoy se sabe mucho sobre el nuevo inquilino del mundo que lo que se conocía a su llegada. Por tal motivo, se reconoce que los aerosoles que se exhalan por medio de la boca y la nariz son el verdadero problema para el control de la propagación de la nueva enfermedad. El contacto físico, cara a cara, se convierte en el nuevo espacio de “cero tolerancia” para la lucha colectiva contra la enfermedad. Así, para el caso mexicano, por ejemplo, la campaña de la *Sana Distancia* y la prescripción del confinamiento en casa que promovió el gobierno desde inicios de la pandemia, trató de generar conciencia entre las personas sobre el riesgo de hacer reuniones o permanecer en espacios cerrados con poca ventilación, lo cual repercutió en la lógica y las actividades de la vida cotidiana. La figura protagonista de esta afrenta sanitaria ha sido *Susana Distancia*, una heroína que sentencia las recomendaciones para evitar la enfermedad y para la atención pronta si es que se ha caído en ella.

Desde la llegada de la Covid.19, la vida cotidiana se ha reconfigurado a través de nuevas prácticas comunes como el incesante lavado de manos y el empleo del tapabocas para

---

<sup>3</sup> Para el mes de noviembre de 2021, la OMS registró un total de 93, 625, 971 casos acumulados y 2, 295, 221 muertes en el continente americano. El ranking oficial de la universidad de Baltimore, Marylan, John Hopkins, para la misma fecha contabilizaba un total de 246, 987, 538 casos acumulados en el mundo y 5, 004, 113 defunciones, con Estados Unidos a la cabeza en ambas cifras. Consultado en: <https://who.maps.arcgis.com/apps/webappviewer/index.html?id=2203b04c3a5f486685a15482a0d97a87&extent=-17277700.8881%2C-1043174.5225%2C1770156.5897%2C6979655.9663%2C102100> y <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>

toda actividad que implique salir del hogar. Las fiestas, reuniones, conciertos y todo tipo de actividades que impliquen la convivencia y cercanía entre humanos en espacios cerrados, sugieren un potencial infeccioso relevante. En este nuevo contexto, la Covid-19 no es un mero intermediario de la acción social, por el contrario, éste ha resignificado la vida en el mundo en su vasta complejidad.

La vida en la Ciudad de México no es ni será la misma, si es que se supera al virus en algún momento. Esta ciudad, con sus desatinos y bellezas, que adornan su esplendor como la ciudad más grande de América Latina, ha entrado en la vorágine del peregrinar entre el olvido y el destierro por la *nueva normalidad*. Los teatros, cines, mercados, museos, entre otros espacios, hoy se juegan la existencia al grito desesperado del auxilio; su probable desaparición acarrearía problemas mayúsculos como el aumento en la brecha de desigualdad a través del desempleo, de las familias que dependen de él.

Las casualidades, dice Howard Becker (2010), son parte integral del análisis social y, paradójicamente, la Covid-19 se ha ensañado con las personas de la tercera edad, mostrando una gran tasa de letalidad para la población senil y es que no sólo los adultos mayores son quienes más adolecen este proceso, sino, también los espacios más viejos de la ciudad se han convertido en blanco fácil para el virus actual.<sup>4</sup> Los salones de baile, con su mística tradicional (grandes bodegones viejos que datan de fines del siglo XIX, los cuales albergaron a miles de familias por una gran cantidad de tiempo a lo largo del siglo XX y que fueron el centro del espectáculo, de la vida nocturna, del disfrute de la CDMX), hoy presentan sus posibles últimos pasos sobre la duela de esta caótica ciudad. Así, el SLA aparece como uno de los espacios de mayor conflicto respecto al sentido que implica una *nueva normalidad*, a la postre del cuidado personal y colectivo frente a la pandemia.

El SLA, quizá el salón de baile vivo más representativo de la capital mexicana, ha visto sus puertas cerradas por más de un año. Esto ha implicado que decenas de trabajadores del establecimiento y otros varios que aprovechaban las verbenas para obtener ingresos, hayan visto interrumpidas sus formas y estilos de vida; lo mismo con la clientela asidua, las

---

<sup>4</sup> Baños públicos, balnearios, cantinas, pulquerías, peluquerías y mercados de barrio, espacios que retrataron por mucho tiempo el imaginario urbano de la cultura popular de la Ciudad de México, hoy padecen los estragos económicos de la pandemia de Covid-19. <https://www.excelcelsior.com.mx/comunidad/establecimientos-centenarios-padecen-la-pandemia/1416942>

orquestas de música y demás actores que conforman la fiesta recurrente del *templo del buen bailar* (Sevilla,1998), son testigos de la encrucijada pandémica que atraviesa el recinto. El recorrido expuesto aquí presenta las dificultades identificadas a raíz del encierro prolongado y la imposibilidad de acceder al campo para producir los datos empíricos de la experiencia del baile *in situ*.

La llegada de la Covid-19, y las implicaciones que trajo para la vida cotidiana en general, y en particular para el SLA, nos planteó algunos retos y desafíos metodológicos para la investigación. El escenario de confinamiento y luego el encierro prolongado, representaron la imposibilidad de acceder al campo para producir los datos empíricos de la experiencia del baile *in situ*. En este contexto, el reto consistió en encontrar nuevos caminos y enfoques para la comprensión del objeto de estudio en cuestión. Ante el cierre “parcial” del SLA, nos preguntamos ¿cómo estudiar al baile en el SLA en un contexto que prescribió la *sana distancia*, es decir, de distanciamiento físico? ¿Sobrevive la sensorialidad del baile a su recuerdo y narrativa a expensas de la práctica corpórea? Durante la contingencia sanitaria y el futuro incierto de su duración ¿cómo hacer un trabajo de campo que implica la observación *in situ* del escenario? Así, la propuesta nuclear es estudiar las reminiscencias eclipsadas de la práctica del baile a través de sus registros en el cuerpo y los sentidos.

Los objetivos de investigación se reorientaron con la intención de: 1) Explorar y analizar la memoria sensorial del baile en las parejas de baile asiduas al SLA en un contexto de distanciamiento físico causado por la pandemia de Covid-19. 2) Describir al SLA a partir de la Teoría del Actor-Red. 3) Ensamblar una narrativa en torno al SLA como *lugar* de la CDMX a partir de las experiencias y relatos de los participantes del estudio.

Gracias al aporte de Jason Seawriht y John Gerring (2008), así como los de Charles Ragin y Becker (2009) sobre la construcción de los estudios de caso, se reordenó la estructura del trabajo teniendo en cuenta que la construcción de los objetos de investigación difícilmente obedecen a un proceso de elaboración lineal. Por tal motivo, se entendió que hablar del baile implicaba una mirada relacional más amplia, que podría referirse a las formas de significación sensorial de lo que implicaba el hecho: estudiar el baile en el SLA podría partir de la exploración del espacio y la memoria corporal/sensorial que forma parte de la construcción del significado práctico aludido. Como se ha dicho, el baile forma parte de una

vasta red de significados sociales objetivos y subjetivos entrelazados que se reproducen en las relaciones de la interacción social que implican las formas no sólo de hacer (el baile), sino de ser (baile). El estudio de las técnicas corporales, así como los componentes materiales e inmateriales del baile quedan expuestos cuando el ejercicio dancístico no se puede ejecutar por razones extraordinarias. De suerte que, la necesidad se ubicó en saber qué ocurría con los cuerpos danzantes del salón, con las sensaciones y significados relacionales que evocaban al baile situado, a través de un trabajo de campo exploratorio que implicó ir tras la búsqueda de parejas de baile asiduas al SLA. Al mismo tiempo que las reflexiones de la investigación se modificaban por el contexto pandémico, se supo que el salón lanzaba a través de internet un grito de auxilio para no perecer ante el cierre de sus puertas. Su director, Miguel Nieto, solicitaba a la comunidad dancística y allegados su cooperación para hacer frente a la crisis económica. De igual forma, a través de diversos medios (televisión, la radio, prensa impresa e internet) se difundió la noticia sobre la organización de bazares para ayudar a algunos trabajadores de la comunicación que hasta entonces habían perdido sus empleos por la pandemia y, también, para recaudar fondos para el salón. Por lo anterior, con las recomendaciones sanitarias expuestas por el gobierno mexicano, se emprendió un viaje a observar las nuevas formas de existencia del SLA.

El trabajo de campo consistió en la elaboración de 11 entrevistas telefónicas y cuatro visitas al salón. Hubo dos fases de este trabajo: 1) el exploratorio, que consistió en la aplicación de tres entrevistas por teléfono: al director del SLA, a un trabajador y un músico, con la intención de medir el alcance de las guías de entrevistas y su reordenamiento; y 2) la vuelta al campo con la afinación de los instrumentos metodológicos: que implicó la asistencia al salón en dos ocasiones y la aplicación de las entrevistas telefónicas restantes. Es a partir del análisis de las entrevistas que el problema de investigación se reconfiguró para hacer de la Teoría del Actor-Red la parte sustancial de las explicaciones aquí vertidas.<sup>5</sup>

La hipótesis central de este trabajo se configuró a partir de la sistematización del campo, así como la propuesta analítica aquí expuesta, para el tratamiento del baile en el salón. Por tal razón, se propone: a) el Salón Los Ángeles no es sólo un espacio de oferta cultural del baile en la CDMX, sino también se consolida como actante que articula redes de

---

<sup>5</sup> El “Anexo metodológico” contiene la descripción detallada del trabajo de campo.

asociación colectiva que permiten rastrear el desarrollo de la práctica del baile en el marco de las sensaciones ancladas en la memoria en un sentir(se) en la ciudad y b) el baile puede analizarse como una acción continua (perdurable y ostentosa) aún con la imposibilidad de bailar bajo los estándares performativos que la constituyen, pensando en la reconfiguración significativa de la memoria de las parejas de baile, es decir, analizando las marcas o registros relacionales de la memoria sensorial como elementos asociativos de una acción significante del pasado.

La intención del trabajo es dar una visión teórica y práctica actualizada sobre el estudio de los salones y la práctica del baile dentro del contexto de distanciamiento físico que implica la pandemia de Covid-19. Las olas de contagio voraces en distintos periodos de tiempo en los años 2020 y 2021 en la CDMX, han constituido un escenario lúgubre para el recinto y la casi imposible reapertura en el mediano plazo. Estudiar al baile en el SLA, entonces, sugiere fijar una mirada reflexiva en la ausencia de la copresencia física y la imposibilidad de acceso al campo.

Así, el trabajo se estructura de la siguiente manera: en el capítulo uno se exponen algunos rasgos históricos para la comprensión de los salones de baile y sus implicaciones en el desarrollo urbano de la CDMX. Asimismo, la narración se centra en dar un recorrido breve de la historia del SLA como emblema cultural de la capital y su aporte en la configuración del sentido de urbanidad, así como su vínculo con la promoción de ciertos movimientos sociales y políticos de México. De igual forma, se inscriben algunas anécdotas sobresalientes del espacio, como su participación en la difusión de productos culturales como películas o series televisivas, lo mismo, como escenario referente en la difusión de ciertas músicas reproducidas en México.

El segundo capítulo hace hincapié en el reconocimiento de algunos puntos centrales por los cuales se problematiza al baile, como objeto de análisis para las ciencias sociales. Este apartado refiere al “estado del arte”, donde se recorren los aportes de investigaciones que han hecho de la práctica dancística un centro de reflexión, los cuales proponen distintos cortes metódicos y teóricos para el fenómeno en cuestión, como las visiones estructurales, disposicionales e interactivas, así como la problematización del cuerpo y su desempeño en la práctica del baile. Para la conformación de este apartado, destacan los aportes de la

investigadora Amparo Sevilla (2009, 2005, 2001, 2000, 1998, 1996, 1990), quien contribuido al campo una vasta producción de trabajos científicos que reflexionan el papel de los salones de baile en México, a través del pensamiento historiográfico y de la antropología urbana.

En el capítulo tres se problematiza al baile en el derrotero del estudio del cuerpo. La propuesta estriba en reconocer cómo mirar al cuerpo y al baile vinculados, como posibilidad analítica propia de la interpretación y problematización del baile *in situ*. Se desarrolla una discusión sumergida en lo denominado como la *sociología perceptiva*, así como una visión estructural, a partir del giro práctico y el aporte de Pierre Bourdieu (2015, 2001, 1993, 1986), para el reconocimiento del baile a través de la herramienta conceptual de *habitus* y la *hexis* corporal y la sociología práctica y disposicional. De igual forma, se propone reconocer al baile como técnica corporal culturalmente reproducida cuyo sustento teórico se encuentra en el proyecto teórico de Marcel Mauss (1979).

Para el capítulo cuatro, la propuesta puede leerse como el punto de reflexión crítico para analizar al baile en el contexto pandémico: el fenómeno dancístico como red asociativa. A saber, el recorrido analítico anterior (el estudio del cuerpo) más la revisión de los antecedentes, marcan un camino lógico para el estudio del baile, sin embargo, la imposibilidad de acceder al campo pone en tela de juicio el empleo de dicho esquema heurístico, proporcionando incertidumbres y falsaciones teóricas que tienen la intención de reensamblar al baile a través de sus elementos “menos sociales”. Así, sale a flote el punto nuclear de este trabajo: la descripción del SLA a través de los lentes de la Teoría del Actor-Red. El aporte de Bruno Latour (2008, 2007, 1998, 1998a, 1995, 1994, 1992) sobre la actancia y las entidades No-humanas brindan una posibilidad analítica para superar las limitaciones contextuales del distanciamiento físico. Por último, se propone que, para el caso del baile en el SLA, hace falta incorporar al *corpus* de esta visión teórica preceptos devenidos de la Geografía Humana: el concepto de *lugar*. Éste, proponemos, permite una lectura amplia y abarcadora sobre el SLA y el baile en tiempos pandémicos. Con la articulación teórica previa, se propone mirar al SLA como Actor-Red, es decir, como un lugar donde se puede observar que el baile, práctica esencial del salón, tiene una manifestación ramificada que forma parte de su significado relacional y que, por tanto, constriñe la posibilidad de hablar del fenómeno dancístico en el contexto pandémico.

En el capítulo cinco se propone entretrejer dos dimensiones circundantes que sobresalen cuando la práctica *in situ* no puede ejecutarse y cuando se rastrea a partir de la Teoría del Actor-Red: lo material y lo sensorial. A saber, en este apartado se operacionaliza el trabajo de campo con el fin de señalar y (re)ensamblar algunos elementos explicativos, dispersos, sobre el baile en el SLA, que brotan a través de las narrativas reconstruidas y constituyen el marco interpretativo por donde habita el sentido sensorial del baile en el salón, para quienes la práctica misma resulta sumamente significativa en el desarrollo de sus biografías: ropa (vestidos, zapatos, trajes), música, fotografías, películas, etcétera: entidades No-humanas que generan experiencias sensoriales referentes al recuerdo del baile, vistos como mediadores de la acción. En este apartado se reconoce que, para hablar del baile en el SLA, a través del contexto pandémico, es necesario identificar y ensamblar la red de elementos explicativos que hacen del baile una actividad relacional, mirada a través del recuerdo y la experiencia sensorial. La categoría de *reminiscencia material* tiene el propósito de identificar y categorizar los elementos que circundan y configuran la experiencia afectiva del baile en el contexto de distanciamiento físico, cuando se *cajanegriza* la acción misma. Así, destacan algunas propuestas del *giro sensorial* para la construcción de nuestra categoría empleada.

Por último, se propone que para comprender al baile y el SLA ensamblados es necesario entretrejer los elementos antes señalados, puesto que por sí solos éstos no constituyen una guía metódica para el rastreo del baile analizado en red. Por ello, en el capítulo seis se plantea una ruta analítica para el estudio de la danza, a partir de la Teoría del Actor-Red, cuando ésta se ve confrontada por el distanciamiento físico, contemplando la propuesta teórica como una visión complementaria para los estudios del cuerpo y el baile. De suerte que, lejos de dejar al cuerpo como frontera analítica práctica, éste se relocaliza en otras dimensiones analíticas que no son solamente las interactivas.

El resultado de la labor de investigación tiene el propósito de reconocer que lo interactivo, la dimensión presencial (copresencia física), se relaciona al estudio de lo material y lo sensorial, cuando hablamos sobre fenómenos prácticos. De esta manera, bailar situadamente implica una acción reflexiva: saberse consagrado en la efervescencia emocional que involucra mover el cuerpo al compás de alguna pieza musical en compañía o en solitario.

¡A bailar!



**1. “Quien no conoce los Ángeles, no conoce México”. Una breve semblanza sobre el Salón Los Ángeles**

*Pero qué bonito y sabroso  
Bailan el mambo los mexicanos  
Mueven la cintura y los hombros  
Igualito que los cubanos  
Con un sentido del ritmo  
Para bailar y gozar  
Que hasta parece que estoy en La Habana  
Cuando bailando veo una mexicana  
No hay que olvidar que México y La Habana  
Son dos ciudades que son como hermanas  
Para reír y cantar  
Pero qué bonito y sabroso  
Bailan el mambo las mexicanas  
Mueven la cintura y los hombros  
Igualito que las cubanas*

*Bonito y sabroso: Benny Moré*

El propósito de este capítulo es poner en sintonía al lector al respecto del espacio analizado en este trabajo. En las siguientes páginas se encuentra un breve recorrido sobre el proceso histórico del Salón Los Ángeles y su contribución hacia la vida cultural mexicana. Su relevancia como espacio de recreación y cohesión social, que a lo largo de más de ochenta años ha sembrado a través de la oferta musical que ahí se ofrece y aunado las expresiones dancísticas que emanan de las sonoridades compartidas, un sentido de habitar la ciudad, su papel participativo para con la ciudadanía mexicana, la capital y la industria musical del país y de América Latina.

Asimismo, se dan elementos necesarios para la descripción procesual que implica el momento histórico de la pandemia de Covid-19 y el impacto que ésta ha tenido para con el salón y, además, las personas que han hecho de este espacio una extensión de sus vidas, una extensión de su hogar; el cual se encuentra en vilo a la expectativa futura incierta de reapertura. La Covid-19 sugiere la materialización de una posibilidad latente en los últimos treinta años que mantiene el Salón Los Ángeles: el cierre definitivo.

### 1.1. El devenir del salón, ochenta años de (re)construcción

Llegar una hora antes del evento, quizá más, reunirse con las amistades, con la familia, en la fila para comprar boleto. Entrar por el camino en “ele” para encontrarse con el deslumbramiento de las dos pistas. Ver el aparador de compra de recuerdos, al fondo a la derecha los pachucos ya se juntan a “cotorrear” sobre cómo estuvo la semana. Pasando, aún por la derecha, las escalinatas de caracol, de piedra, llevan a los baños. Debajo, la cocina: los meseros se preparan para atender a los asistentes. Al otro extremo, la icónica luz neón del letrero “Dulcería”; para algún baile o evento especial, las parejas se forman allí para tomarse una foto del recuerdo. Al lado, la tarima de duela que mantiene las mesas y sillas para quien quiera sentarse en el transcurso de la tarde y la noche. En frente, la pista; la pista de madera que contiene los pasos guardados de generaciones completas que se han deleitado con un extenso número de géneros musicales a lo largo de ochenta años. Frente a ella, la banca roja y larga de madera que ocupan aquellos que se toman un descanso entre pieza y pieza o bien para quienes andan en busca de pareja que le saque a bailar. Encima de ella, el escenario: las orquestas se preparan para amenizar el baile en cuestión.

El estudio de los salones de baile en la CDMX es relativamente nuevo en el campo de las ciencias sociales. Habría que señalar que, antes de que éstas reflexionaran sobre el papel de los espacios donde se baila, además del estudio de la música, la intelectualidad mexicana habría esbozado referentes ensayísticos en torno a estos tópicos en la vida moderna en México. Los escritores de la generación del realismo y el naturalismo,<sup>6</sup> sobre todo, narrarán los lugares por donde se configura la vida diaria, y no cejan de sus narraciones el papel del baile en pareja y los salones de baile, pero no de manera analítica, sino bajo el sello ensayístico, novelístico, de la literatura mexicana.

En el albor de la construcción sociohistórica de la nación y, sobre todo, de la capital del país, destaca la aparición de espacios donde se acostumbra bailar danzas cortesanías. Como señala Amparo Sevilla (1998) los salones de baile, como lugares donde la gente se

---

<sup>6</sup> Generación que comprende a los escritores mexicanos de fines del siglo XIX y XX, de los que destacan: Federico Gamboa (con su célebre obra *Santa*), Ángel del Campo Valle (destaca su novela *La Rumba*), Luis Gonzaga Urbina y el célebre poeta Salvador Novo. El modernismo literario, que comprende de 1850 a 1920, será caracterizado por las narrativas sobre el tránsito positivista de México y cómo es que los imaginarios y las estructuras sociales se transforman en su sentido práctico a través de la vida cotidiana.

reúne a bailar, datan desde la inserción de los ideales modernistas en México; esto quiere decir, la *República Restaurada*, mitades del siglo XIX. Éstos serán traídos gracias al influjo cultural que imperaba en Europa, sobre todo en España y Francia. Al mismo tiempo, lejos de que estos fuesen los centros populares que hoy conocemos, los salones se instauraron en la capital como espacios de recreación para la burguesía. Para el periodo de la *República Restaurada* (1865) el desarrollo de la capital fue un parteaguas para que las clases adineradas y una muy incipiente clase media comenzarán a ubicarse en el centro del país.

Los palacios albergaban amplios salones de baile en los cuales se organizaban fastuosas fiestas que eran accesibles únicamente para la aristocracia. Los bailes que ahí se practicaban eran muy solemnes y cada vez más estereotipados. Sus evoluciones coreográficas fueron registradas por distinguidos maestros de danza, a través de una serie de tratados (XV) que surgieron con la implantación de la enseñanza de los bailes de salón como una profesión reconocida en las cortes (Sevilla, 1998: 223).

Entrado el porfiriato y hasta 1920, las zonas aledañas a la CDMX se comenzaron a poblar de los sectores populares quienes viajaban desde los poblados rurales hacia la capital en busca de un mejor estatus de vida. Esto, precisa Sevilla (1998), coadyuvó para la aparición de salones de baile populares postrados en lo que fuese la orilla de la ciudad. Como plantea la autora, en primera instancia, el mítico salón “California Dancing Club”, ubicado actualmente en la colonia San Simón, sobre la calzada de Tlalpan, estuvo postrado por un largo periodo en lo que hoy sería la delegación Iztacalco, a un costado del Viaducto Miguel Alemán, lo cual permitía que el sector obrero encontrara en él un espacio de reproducción social, una fuga a sus vidas atadas al campo del trabajo. La conformación moderna de la CDMX se constituyó junto con los salones de baile; postrados éstos en el imaginario de la periferia, del bullicio y el “*populacho*”.

El baile como una práctica recreativa, de irrupción, se reproducía a través de fandangos que se celebraban en la calle, tepacherías y/o pulquerías. En la vieja CDMX, los canales de la viga, por ejemplo, serán el escenario donde el baile y la música conformarán el imaginario del disfrute de la capital.

Las clases populares, por su parte, realizaban sus fandangos en plena calle o en las tepacherías y en las pulquerías. En estos eventos se acostumbraba a bailar un abanico muy amplio de bailes populares de origen español, con los sones y jarabes que surgieron en México conocidos con el nombre genérico de “soncitos del país”. Dentro de este amplio repertorio resultó que varios de los jarabes más gustados entre

“el populacho”, los cuales por cierto denotaban una fuerte influencia afroantillana, fueron prohibidos por la Inquisición desde mediados del siglo XVIII hasta la segunda década del siglo XIX (Sevilla, 1998: 223 – 224).

Ángel Quintero (2020) insiste en reconocer que la práctica de las *danzas voluptuosas*<sup>7</sup> invita a reflexionar la constitución de nuestros bailes populares instaurados en América Latina, que tuvieron gran difusión gracias a la hibridación cultural<sup>8</sup> resultado del tráfico de esclavos africanos en las Antillas, que son caracterizados por el meneo de las caderas y los hombros femeninos y masculinos y que forman parte de la identidad regional del Caribe y América Latina. En México, la zona caribeña (Quintana Roo, Yucatán, Campeche, Tabasco y la zona baja de Veracruz) tuvo gran influjo de estos géneros musicales y dancísticos. Las poblaciones afromexicanas han abonado a profundidad la construcción de un sentir de la cultura popular del país en diversos campos de la vida humana.

Con el arribo del siglo XX y el empuje de la modernidad, el consumo cultural de la sociedad mexicana experimentó grandes cambios. La Revolución Mexicana lejos de aparecer como un *impasse* de la reproducción de la oferta cultural, permitió que surgieran nuevas demandas y ofertas respecto al consumo. El baile y los salones no fueron la excepción.

El período revolucionario, contrariamente a lo que pudiera suponerse, no inhibió demasiado la asistencia a los salones de baile en la capital. Durante estos años (1910 - 1920) Incluso se observa la aparición de 20 recintos para el disfrute del baile, varios

---

<sup>7</sup> Quintero (2020) sugiere el término *danzas voluptuosas* para referirse a las expresiones dancísticas que comprenden en su rastreo hermenéutico la participación del cuerpo (femenino, sobre todo) físico negro (africano, subsahariano) en la ejecución del baile. Propone, por ejemplo, que el merengue figura como una de las sonoridades y bailes categorizados como voluptuosos por su valor sensual, en contra cara a las danzas cortesanas españolas de recato, señalando que lo voluptuoso juega un papel antagónico contra el recato y las buenas costumbres decimonónicas occidentales; también reconoce esta voluptuosidad en otras expresiones bailables como los géneros del solar y los plantíos cubanos, hasta la “salsa” neoyorkina. De igual forma, propone reconocer que la voluptuosidad del baile, que en primera instancia remite a la dimensión corporal y sensual, también hace alusión al locus cultural que envuelven las cosmovisiones neoafricanas devenidas con la esclavitud en tiempos del imperio español, en América Latina: las danzas voluptuosas, dice, esconden en sí el argot simbólico de la cultura Yoruba y las tradiciones del vudú.

<sup>8</sup> Por *hibridación cultural* entiéndase el proceso sociohistórico y cultural por el cual ciertas estructuras y prácticas sociales *discretas*, que pudieran leerse como separadas, se entremezclan para dar vida a nuevas estructuras y prácticas, a través de la historia. Este proceso puede leerse a través de cíclico (*ciclos de hibridación*) que refiere a la forma en que los elementos sociales pasan de ser relativamente homogéneos a relativamente heterogéneos entre las culturas y las sociedades (García, 2016). Para nuestro caso piénsese, por ejemplo, en la música y el baile de la “salsa” neoyorquina, que deviene de las sonoridades afrocaribeñas (sobre todo de Cuba y Haití), que a su vez devienen de la hibridación de la música hispánica y yoruba y, así, sucesivamente (Rondón, 2007).

de los cuales eran frecuentados por diversos sectores de las clases populares; los más famosos entre estos sectores fueron El Trivolito, La Alhambra, Allende y El Azteca. Durante estos años se organizaron una cantidad considerable de “bailes de paga” en los más diversos lugares de la capital, como academias, casinos, frontones, carpas, (Ideal), balnearios (Atizapán), parques (Golden Park Popotla), cines (México, Azteca y Lux), circos (Víctor, Walton y Delton); además de los teatros Guillermo Prieto, Cervantes, Apolo y Arbeu (Sevilla, 1998: 226).

Los salones de baile contemporáneos se constituyeron gracias a la hibridación de los lugares festivos que dibujaron el imaginario urbano de la fiesta a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Los grandes salones de baile de los palacios y la idea de los fandangos y verbenas populares dieron pauta a la constitución de éstos. Y, así, logramos señalar que el baile y los salones de baile se introdujeron en la vena cultural con la noción de recreación social en la capital. Éstos se convirtieron por un largo tiempo en las catapultas que lanzaron al éxito a bandas, cantantes, géneros y estilos dancístico, por lo menos, cincuenta años.

La Ciudad de México es quizá una de las ciudades más afroantillanizada del país. Por años el recibimiento de géneros como la Rumba, el Son y el Danzón en la capital, han sido bien aceptados dentro de la oferta del consumo cultural urbano. Lo mismo ha pasado con respecto al influjo de otras expresiones sonoras. Con el fin de las guerras mundiales y el ascenso hegemónico de Estados Unidos como promotor de la cultura del consumo en muchas latitudes del planeta, la llegada de las expresiones *yanquis* sonoras no se hizo esperar. Así, con el cada vez menor influjo de la cultura cortesana decimonónica en México, expresiones culturales populares como el *jazz* o el *blues* se abrieron camino hacia la conformación de un público mexicano. La capital y sus salones de baile fueron la cuna del sincretismo anglosajón y afrolatinoamericano.

(...) debido al fuerte Impacto que causó el desarrollo de la joven industria cultural, aumentó considerablemente en México (y en las principales ciudades de América Latina) el consumo de aquellos géneros musicales que, de manera sucesiva, se fueron poniendo de moda en Estados Unidos: One-step, Two Step, Fox-trot, Blues, Shimmy, Charleston y Boston. Estas novedades irrumpieron vertiginosamente propiciando el surgimiento de múltiples bandas de Jazz compuestas por músicos mexicanos que interpretaban, además de la música anterior, otros géneros provenientes también del extranjero: Vals, Rumba, Tango, Paso Doble, Danzón, y Machicha (Sevilla, 1998: 227).

La actividad del baile se vio innovada constantemente. El mítico compositor Dámaso Pérez Prado, “El Cara de Foca”, impuso moda en la primera mitad del siglo XX con su maravilloso Mambo. La comunión del jazz, los danzones y sones cubanos dieron como resultado el estruendo de aquellas piezas como *Cerezo Rosa*, *Lupita*, *Mambo del Politécnico*, *Mambo N°5* y *N°8*, entre otros. La incorporación de la voz de Benny Moré, “El Bárbaro del Ritmo”, a su orquesta, hizo posible que el Mambo (en los cuarenta) y el Cha-cha-chá (en los cincuenta) formaran toda una generación de bailarines en la capital. El Colonia, el SLA y el Salón México, en mayor medida, dibujaban el escenario compartido perfecto como la red de salones que reproducían la novedad cultural en la capital.

El modelo –político-económico– modernizador en México permitió el crecimiento de la industria del entretenimiento. El denominado *Cine de Oro Mexicano* y la constante producción de arte plástico por celebridades mexicanas, abonó al desarrollo de nociones culturales compartidas, sobre todo, por la clase popular de la capital. La noción del disfrute se diversificó permitiendo la construcción de identidades culturales *ad hoc* a la búsqueda de espacios de consumo. A propósito de la construcción de los salones de baile como promotores del imaginario del disfrute urbano de la capital en el cine, Adriana Pacheco (2013) dice:

El salón de baile es, en las primeras décadas del cine mexicano, el espacio problemático que mejor revela la emergencia de una cultura urbana de masas y su relación conflictiva con el estado rector que intenta regularla. Es un lugar donde la nación se democratiza para convivir, fuera del espacio idealizado de la familia, con una sociedad alterna donde la prostituta, la fichera y la cabaretera juegan un papel ambiguo (...) el salón de baile funciona en la Época de Oro del cine mexicano como un espacio en donde se da un discurso contestatario tanto al proyecto hegemónico que busca la integración de todos los sectores del país a un México moderno, como al discurso católico encaminado a la regulación de la conducta moral de la población (31).

Estas músicas mulatas han sido un recurso constante para la reproducción de imaginarios y representaciones sociales de la fiesta y el disfrute. Así como en el caso del cine mexicano, en la industria estadounidense sobresalen distintas cintas que hacen uso de estas sonoridades como parte central del desarrollo de su guion. En los tiempos posteriores a la segunda guerra mundial, las músicas afroantillanas se consolidaban como géneros musicales que había surgido desde los estratos populares, para ambientar las vivencias de las distintas clases sociales, encausadas en un solo objetivo: gozar y bailar: en las famosas películas de los

Hermanos Marx, *Duck soup* (1933) y *A night at the opera* (1935), Groucho Marx hace alusión a la *Rumba* y a la *Conga* como géneros musicales-dancísticos para amenizar las verbenas.

A partir de la década de los cuarenta, los salones de baile comenzaron una escalada impresionante como espacios donde se oferta el consumo cultural. Indirectamente, con el auge del cine nacional, los salones de baile comenzaron a tener una difusión amplísima que, de igual forma, jugaría en su contra con el paso del tiempo, puesto que la representación audiovisual de éstos se reconstruyó en la reproducción del estereotipo de la perdición, la miseria y la vulgaridad. Para 1949 se estrenaba en la pantalla grande la película *Salón México*, dirigida por “El Indio” Fernández, donde la trama retrataba al antiguo salón de la colonia Guerrero como un centro donde imperaba la prostitución y la mala vida. Esta representación visual trajo mala fama entre el público y se acentuó con la llegada del denominado *cine de ficheras*, a mediados de la década de los setenta, donde se retrataba la imagen de los burdeles y los salones de baile como espacios exclusivos para la reproducción de la violencia, la prostitución y el alcoholismo como elementos característicos de los estratos populares. Lo cual trajo consigo la idea de que la pobreza e inmoralidad van conjuntas.

Esta reproducción del imaginario de la “mala vida” terminó por vaticinar la muerte de un gran número de salones del baile – además de otros problemas como los financieros y el cambio en los consumos culturales –. A saber, el Salón Colonia,<sup>9</sup> que apareció en la década de los 20, y fue fundado por la familia Jara, y que se destacaba porque el escenario estaba adornado con una máscara enorme que se ganó el apodo coloquial de “El negro”, pereció con el nuevo siglo. La misma suerte corrió el Salón México, que estaba ubicado en la colonia Guerrero.

El SLA abrió sus puertas el 31 de julio de 1937. Aquel primer baile fue amenizado por las orquestas de “Gonzalo Curiel” y “Totó y su orquesta tropical” (Sevilla, 1998). Hoy día, el salón es dirigido por Miguel Nieto Appelbaum, quien está al frente desde 1972. Él mismo cuenta:

---

<sup>9</sup> “El salón arrancó formalmente el 15 de julio de 1922, con una estructura de madera y un techado de lámina de cartón, que se vinieron abajo dos horas antes de la inauguración, debido a una fuerte granizada. A los Jara, se les fue, junto con el techo, el “alma al piso”, pero como ya estaba anunciada la gran fiesta, limpiaron todo antes de que la gente llegara, que se dejó venir por cientos a pesar del mal clima” (Sevilla, 1998: 247). Este salón se ubicaba en la colonia Obrera, Alcaldía Cuauhtémoc.

Mi abuelo lo abrió en 1937 y después lo manejó mi papá desde 1948 hasta 1971, cuando murió. Cuando muere mi padre, lo retoma mi abuelo del 71 al 72 y cuando él muere, me nombra albacea, en cuanto al Salón Los Ángeles, y ahí es donde empieza mi carrera como director de un salón de baile; porque la gente creó 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 en el Salón Los Ángeles (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

El SLA se ha caracterizado por ser un negocio familiar<sup>10</sup> que se mantiene por los bailes que se promueven los domingos y martes (y otros bailes especiales). Es un espacio donde convive una heterogeneidad de clientes; desde personas de la tercera edad (el grupo etario de mayor concurrencia va de los 40 años y más) hasta jóvenes curiosos en busca de baile y nuevas experiencias; un sentido de la antigüedad o anacronismo<sup>11</sup> espacial, ya que el salón tiene hoy día más de ochenta años de existencia, los que le han valido para ver la historia del país y, sobre todo, la ciudad en su constante proceso de cambio a lo largo de muchas generaciones. La euforia del baile de algunos géneros afrolatinoamericanos y el acercamiento de un público joven lo sostienen: el anhelo a no perecer por otras expresiones del consumo cultural lo mantienen como una posibilidad de espacio de recreación en la capital. El SLA se caracteriza por ser uno de los dos últimos salones de baile de la CDMX<sup>12</sup> y por mantener el principio básico de éstos: no se reproduce música grabada, mas, sólo para amenizar la entrada y salida de las orquestas de planta o invitadas (Sevilla, 1998).

Es representativo de la transición modernizadora de la ciudad, puesto que el salón ha visto el trasnochar de la capital; éste ha vivido el crecimiento urbano y la gentrificación; ha sido catalizador para otros proyectos de la misma ciudad, como el Centro Universitario Tlatelolco, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Una parte sustancial del sentido de pertenencia a la capital se le debe a él, el cual desde hace años arrastra una crisis estructural que ha puesto en jaque muchas veces su posibilidad de desaparecer –la pandemia de Covid-19 no es la excepción–. El proceso de modernización en la ciudad ha

---

<sup>10</sup> La familia “Nieto” han mantenido este recinto del baile el cual ha pasado por tres generaciones: el fundador, Miguel Balfre Nieto Alcántara, su hijo, y el actual director, Miguel Nieto Applebaum.

<sup>11</sup> Taxológicamente, lo anacrónico hace alusión a algo que no es propio de la época en la que se trata. <https://dle.rae.es/anacr%C3%B3nico?m=form>

<sup>12</sup> Para la segunda década del siglo XXI, a la ciudad le sobreviven el SLA y el California Dancing Club.



sido una afrenta no solo para el SLA sino para todos los salones de baile puesto que: “(...) los salones de baile no sólo son empresas rentables, sino que tampoco resultan lugares atractivos para los buscadores de emociones fuertes o para los adictos a nuevas tecnologías; ni de aquellos que prefieren desenvolverse en el pleno anonimato para descargar las múltiples tensiones que le ocasiona una vida cada vez más individualista y competitiva” (Sevilla: 1998: 265). Estos espacios para la reproducción del baile se constituyen como lugares de familiaridad; una construcción familiar que se sostiene en las historias de vida contenidas allí, en la recurrencia constante y el amor por el baile. Miguel Nieto, director actual del SLA afirma:

(...) el Salón Los Ángeles es necesario que no desaparezca porque es un ícono de la identidad mexicana en los últimos ochenta años, en la Ciudad de México. También es un promotor de los ritmos... es un promotor de otras cosas; hemos hecho arte contemporáneo conceptual, hemos hecho cine de moda... la misma instauración del Centro Cultural Tlatelolco, el Centro Universitario Tlatelolco, allá a un par de cuadras, de alguna manera fue fruto de una plática que tuve con autoridades universitarias. Afortunadamente, al principio fuimos el epicentro, el fruto de unacreción de una cultura de museos, del Palacio de Bellas Artes, de muchas palas que fueron conformando la cultura y la identidad del ciudadano de la Ciudad de México (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).



Foto 1, “Dulcería”. Fotografía tomada el 23 de octubre de 2020, en el Salón Los Ángeles.

Este salón ha prestado sus instalaciones para series televisivas y la filmación de películas del cine nacional e internacional, donde destacan: *¡Esquina bajan!*, de 1948, dirigida por Alejandro Galindo; *Una gallega baila mambo*, de 1951, de Emilio Gómez Muriel, recordada por la participación en el reparto y la construcción del guion de Joaquín Pardavé; *Tívoli*, de 1974, de Alberto Issac; *Danzón*, de 1991, afamada película ganadora del Premio “Ariel” al mejor argumento original y que se destaca por la participación de María Rojo en el reparto y la musicalización compuesta de obras de Agustín Lara, Consuelo Vázquez y “Pepe” Luis; *Paradas continuas*, de 2009. También, destacan eventos importantes como la sede para el congreso que consolidó el *Frente Zapatista de Liberación Nacional* o la celebración de los 40 años de *La Región más transparente*, de Carlos Fuentes, en 1998. De igual forma, fue sede para la serie de festivales *La Rumba es Cultura*, dirigidos por Froylán M. López Narváez y Miguel Nieto. Ha sido un espacio que se ha ganado a pulso un sentido de referencia ciudadana. A lo largo de más de 80 años, el SLA ha promovido la práctica del baile y la reproducción de las sonoridades afrolatinoamericanas como baluarte de la cultura popular de la capital y del país, lo mismo, ha sumado a la construcción de un sentir identitario ciudadano para un gran sector de la población capitalina (aunque es preciso decir que a este espacio también llegan muchos extranjeros que visitan la capital y clientes del interior del país). También, el SLA ha sido parte de escenografías para producciones teatrales y televisivas como la icónica *Aventurera*, adaptación de la película homónima o la serie *Son... Eros* dirigida y conducida por López Narváez, para la televisión cultural del país.

Desde su inauguración el 31 de julio de 1937 hasta hace poco más de un año, el salón ha sido un constante promotor de la cultura popular en la capital del país. El SLA es un punto de reunión para la comunidad que goza del baile y de los sonidos afrocaribeños. Éste hace posible la estabilización de colectivos humanos (Sayes, 2013) que se reúnen para la reproducción de prácticas *ad hoc*. El SLA ha permitido que cada domingo, martes o evento especial la gente se dé cita para bailar.

El salón es promotor de otro gran número de elementos circundantes: es constructor de identidades culturales, que se afianzan a través de la interiorización de esquemas, formas y representaciones que desembocan en estructuras simbólicas de interpretación de la vida

(Giménez, 2007); el *pachuquismo*<sup>13</sup>, por ejemplo, ha sido una de las expresiones identitarias que se ha mentado de la cultura del baile en el salón. Asistir a él es llegar ensamblado. La ropa, los perfumes, los mejores pasos. El salón infiere en la posibilidad de bailar, de consumir, escuchar, sentir.

La presencia del SLA como lugar mítico dentro del imaginario del disfrute urbano abraza varias vertientes de la vida pública. Dentro del baúl de los recuerdos colectivos, destaca la mítica anécdota que la creación del famoso Mambo *Bonito y Sabroso*, la escribió Benny Moré en una servilleta estando en el SLA, al contemplar cómo se movía el público danzante al son de este género musical. Pero, también, ha sido escenario de los cambios en la vida política nacional, ya que en él se realizaban bailes para recaudar fondos con la intención de fundar partidos de oposición al oficialismo coyuntural del “*priato*” del siglo XX. Como el señor Nieto refiere:

De tal manera que desde los años noventa, cuando el movimiento zapatista decide dejar las armas y firmar los papeles del Frente Zapatista de Liberación Nacional, lo hace en el Salón Los Ángeles. Cuando un productor de teatro decide lanzar la obra de teatro musical “Aventurera”, lo hace en el Salón Los Ángeles, y logró durar ahí varios años. Y, seguramente, en los próximos años tendremos muchas de estas actividades de este tipo, porque a través del tiempo Los Ángeles ha sido un espacio en donde, cuando una organización política, digamos un partido que apenas estaba en formación como el PMT, el PMS o el PSUM, necesitaban fondos y decidían hacer un baile, acudían al Salón Los Ángeles y cuando en otros lugares, ni pagándoles les permitían hacer un baile, nosotros les dábamos la oportunidad de desarrollar su evento y de intentar reunir esos fondos (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

A lo largo de 83 años el SLA ha sido pieza clave del desarrollo de la ciudad. De él han salido otros proyectos culturales como el Salón Margó, donde se filmaron series para la televisión cultural: para el canal *Once* del Instituto Politécnico Nacional, Tv UNAM y el Canal 22 de la Secretaría de Cultura. También, el salón fue impulsor de artistas mundiales como Celia Cruz, quien de aquí saltó para Estados Unidos consagrada como una estrella nacional de la

---

<sup>13</sup> El *pachuquismo* es un movimiento cultural juvenil que data desde los años 40 y que se dio en la frontera entre Estados Unidos y México. La explosión de este movimiento tuvo como epicentro Los Ángeles, California, y Tijuana, Baja California, y surgió como respuesta a la búsqueda de una identidad cultural de los hijos de obreros y campesinos que se fueron de México para los Estados Unidos por el programa “Braceros” (Grijalba, 2018).

*Huaracha*. De igual forma, “El Rey del Mambo”, Pérez Prado y Benny Moré reafirmaron la consolidación de sus nombres como grandes artistas musicales en el SLA.

Actualmente, el salón celebra su aniversario el 2 de agosto, fecha que se conmemora a la virgen “Nuestra Señora de los Ángeles”, que tiene su iglesia justo a un costado del salón. El barrio local mantiene el mismo nombre de los Ángeles y, por supuesto, el salón está nombrado en honor a la creencia religiosa. A diferencia de otros espacios de baile, el SLA se caracteriza por ser promotor de diversas músicas y estilos de baile, en distintas épocas de la historia contemporánea de la ciudad. Nos narra el señor Nieto: “Lo hicimos en los años treinta con el danzón, en los cuarenta con el mambo, en los cincuenta, con el cha-cha-chá, en los sesenta con la Sonora Santanera y la Sonora Dinamita y después de los ochenta con Rigo Tovar” (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

Para el SLA, el camino recorrido a lo largo del siglo XX no fue fácil. De la década de los 20 a los 60, los salones de baile conformaban un circuito de consumo cultural plural para la asistencia de clientes diversos a gastarse en pasos y ganas. Los salones de baile construyeron un espacio de tolerancia entre las clases sociales, que bien podría verse como una tolerancia simulada entre los diversos públicos. Claro, la mayoría de los asistentes provenían de los sectores populares, como narra Salvador Novo en su crónica *Los paseos de la ciudad de México* (2005) sobre el Salón México, puesto que es justo ahí donde las clases obreras se dan cita para saberse entre sudores y movimientos.

La época de oro de los salones de baile en la capital se vio mermada por la política del “Regente de Hierro”, Ernesto Urruchurtu (1952 – 1966), quien redujo las horas de operación de los centros nocturnos a través de sus políticas moralizantes. Por ejemplo, esta crisis del moralismo político fue un lastre para el Salón Colonia: “Alejandro Jara, recuerda que en 1962 el regente Ernesto P. Urruchurtu, clausuró el salón argumentando que era un peligro para la gente por su construcción de madera. Un año estuvo cerrado hasta que cambiaron a mampostería la estructura del edificio, desapareciendo del techo de madera las notas de la marcha de Zacatecas, inscritas en honor del lugar de origen de la familia Jara” (Sevilla, 1998: 249).



Fotografía 2. “Pista a la izquierda, tarima de mesas a la derecha, al fondo dulcería”. Fotografía tomada el 15/11/2020

Con el devenir del tiempo, el choque con las vicisitudes culturales se hizo más constante. El cambio cultural que propuso el *Rock & Roll* se vivió con fuerza en el mundo (Rondón, 2007) y, claro está, la Ciudad de México no estuvo exenta de este cambio. Los públicos jóvenes de los tiempos de la posguerra y que para los años sesenta se consolidaban como adultos, se vieron enfrentados al cambio paradigmático en el consumo cultural musical frente a una juventud pujante a partir de nuevas sonoridades y expresiones artísticas. Estos jóvenes encontraron en este nuevo género una forma alterna de saberse identificados, sonoramente.

Este nuevo género proveniente de Europa y Estados Unidos caló fuerte en la dispersión de los salones de baile como centros de recreación social. Señala Sevilla (1998) que, para el caso mexicano, el *Rock & Roll* atrajo a los jóvenes capitalinos con mayor fuerza que los sonidos afrolatinoamericanos, los cuales suponían la idea de lo antiguo, lo viejo –la tradición contra el modernismo, puesto que todo lo tradicional era equiparable a música de “viejitos” y por el sólo hecho de ser viejos, se descartó como primera oferta cultural musical–

contra la cual pujaban los nuevos ideales juveniles, lo que provocó que los salones de baile fueran cada vez menos demandados como espacios de recreación social por públicos cautivos. Aunado a ello, la Revolución Cubana no trajo buenas nuevas para el consumo de la música afrocaribeña. Ésta cobró factura en el marco del consumo cultural; la música cubana –sobre todo– pronto se estigmatizaría como una expresión adversa a los ideales de la moral occidental hegemónica *yanqui* (Rondón, 2007).

Lo que la Revolución cubana significó para el mundo de los salones de baile y el consumo cultural de la música afrocaribeña en el país, fue un bloqueo ideológico propuesto por la hegemonía cultural estadounidense. Hasta antes del proceso revolucionario cubano, México y la nación caribeña habían jugado un papel importante para la popularización de la música antillana desde principios del siglo XX hasta la década de los sesenta. México, por sus condiciones de desarrollo después de la revolución y el cardenismo, fue una nación que sirvió de trampolín para muchos cantantes de *Bolero*, *Son*, *Rumba* y *Danzón* –este último género ya había sido bien ejecutado en Veracruz y Tabasco desde el porfiriato–. Las músicas que emanaban de la isla fueron relegadas en Estados Unidos por los tintes comunistas que pudiesen significar, mas, esta persecución cultural trajo consigo un esplendor para las décadas de los sesenta y setenta con la aparición del sello disquero *Fania Records* y el esplendor de la “Salsa” neoyorkina que pronto se importaría a lo largo del mundo (Rondón, 2007). La Revolución cubana, la política moralista de la capital, el empuje contestatario del *Rock & Roll* y las afrentas políticas internacionales, coadyuvaron para que los salones de baile empezaran la debacle:

La desaparición de la mayor parte de los salones que operaban en la Ciudad de México se dio entre 1957 y 1963, debido a la intervención de varios factores: la inseguridad que desde entonces empezó a reinar en las calles, la aparición de varios lugares para el Rock y con ello la cooptación de la clientela joven, el impasse en la producción de la música cubana dado por la revolución de 1959 en ese país, la obligación de los salones de baile de tener únicamente música en vivo, la irrupción de la televisión en la vida cotidiana de los capitalinos y, por último el constante asedio que las autoridades encargadas de “mantener el orden” de la ciudad tuvieron sobre todos los salones de baile (Sevilla, 1998: 263).

Sin embargo, de manera dialógica, los salones que sobrevivieron a estas afrentas de los consumos musicales, vieron pronto una luz que les permitió seguir en el andamiaje del baile: la oleada *yanqui* de la “Salsa” volvía a poner en órbita a los clásicos de la Sonora Matancera,

Arsenio Rodríguez, Bienvenido Granda, Trío Matamoros, Orquesta Aragón, etcétera.<sup>14</sup> La moda estadounidense repercutió en México y sobre todo en la capital, abriendo segundas oportunidades para los salones de baile, que pronto perderían fuerzas y financiamientos.

El boom de la “Salsa” significó un respiro y también un aliciente para la búsqueda de una identidad colectiva para muchas poblaciones en América (Rondón, 2007). Por otro lado, el movimiento cultural de *La Rumba es Cultura* apareció en la década de los setenta como una reapertura al debate de las sonoridades afrolatinoamericanas frente a la nueva “Salsa”. Propuso que las expresiones sonoras devenidas de la tercera raíz, la africana, merecían una reivindicación en el imaginario social, teniendo como principal reconocimiento que la “Salsa” no era más que un *slogan* comercial que usaba como trasfondo las sonoridades clásicas del caribe. Este movimiento encabezado por Froylán López Narváez y Miguel Nieto atrajeron la mirada de la intelectualidad nacional e internacional. En entrevista con Ernesto Márquez, Froylán López Narváez señala cómo nace su programa televisivo *La Rumba es Cultura*:

Eran finales de los sesenta. Por ese tiempo frecuentaba mucho los bares donde tocaban soneros, Lobo y Melón, Pepe Arévalo, El Gallego... un día estando en el Bar León, apreciando el cultivo y observando el sentido de reunión, que se da en torno a estas músicas pensé: “la rumba es cultura”. Trabajaba en ese entonces como subdirector de Canal 11 y tenía el programa Diorama de la cultura en el que entrevistaba a los cultos locales y a los internacionales que se dejan venir. Pensé pues en hacer un programa especial al que bauticé como “La rumba es cultura”. En él participó Panchito Fellove y Pepe Arévalo, fue un solo programa pero se me quedó la idea. Luego hice la serie con ese nombre y otra visión. Aludiendo a la estética que está inscrita en esa música, ese fue realmente el origen de incorporarme a esto que es la idea fundamental en mi vida, la rumba (Márquez, 2000:9)

Grupos mexicanos como los de “Pepe Arévalo y sus Mulatos”, la avanzada sonera de Luis Ángel Silva Nava, “Melón” y Carlos Daniel Navarro, “Lobo”, hacían meya en la aportación mexicana a la expresión antillana al escenario internacional con “Lobo y Melón”, la Sonora Veracruz, entre otros, hacían del SLA (y otros bares como el antiguo Bar León ubicado en el Zócalo Capitalino) un espacio predilecto para la construcción del imaginario social de la

---

<sup>14</sup> Un ejemplo de esto puede verse en el primer disco grabado por Johnny Pacheco con su sello *Fania Records*, titulado: *Mi nuevo tumbao... Cañonazo*, el cual saltó a la fama por tener dentro de sí viejas rumbas cubanas como la pieza emblemática *Cañonazo*, de la Sonora Matancera, grabada y tocada por la sonora en la década de los cincuenta.

*Rumba* y el baile. El SLA se mantuvo a raya a las afrentas locales e internacionales que ponían en duda la existencia y relevancia de los salones a partir del fin de la década de los setenta e inicios de los ochenta. Para entonces, personajes como Carlos Monsiváis hacía una renovada crónica de la ciudad para retratar el nuevo rostro de la capital. En su ensayo *Amor perdido* (1978) dedica su reflexión hacia el estudio de la construcción de los imaginarios mexicanos en torno a la música de Agustín Lara y José Alfredo Jiménez, así como el aporte de personalidades muy relevantes de la literatura mexicana como José Revueltas o el pintor Alfaro Siqueiros y su papel en la conformación de la vida cotidiana del país. Su análisis sobre la cultura popular mexicana dio cabida a una reinterpretación literaria sobre la conformación del nuevo rostro cultural de la CDMX. Monsiváis (1997), como periodista también, narrará la importancia del SLA en la constitución de una identidad ciudadana en la capital. Este espacio, sugiere en un artículo para la revista *Proceso*, forma parte del baluarte cultural contemporáneo de México, toda vez que es una arteria principal para el habitar de la capital. A la par del empuje intelectual y periodístico que se les daba a estos lugares, vinieron otros infortunios con respecto a la construcción de la imagen de éstos. Como dijimos, el *cine de ficheras* empeoraba la situación de los salones, trayendo consigo la reproducción de estereotipos peyorativos que se esparcían en el imaginario.

Sin embargo, esto no acabó con el SLA, puesto que éste construyó su camino futuro en la promoción del consumo cultural alrededor de muchas otras necesidades conjuntas. No solo se forjó como un espacio de baile, sino también para que centenares de personas encontraran un sentido en el desarrollo de estilos de vida. El salón y el baile aparecieron como salva vidas de personas viudas, enfermas, divorciadas, adictas, etcétera. Lo mismo, ayudó a construir un sentido propio del sentirse en la ciudad. El SLA ha dibujado el imaginario urbano del disfrute de la CDMX como pieza fundamental de ésta, cobró su propia vida, no exclusivamente a través de una persona, que pudiese ser su director, sino como espacio de consolidación de la vida social; su actancia ha dibujado un sentido identitario para quienes ahí se dan cita. Como narra Miguel Nieto:

Ha habido otras iniciativas que hemos apoyado desde el Salón Los Ángeles, pero no ha sido Miguel Nieto el que las hace, el que las inventa, sino, yo lo único que hago es observar la ciudad; [el salón] es un gran observador de la ciudad y lo platicaba muchas veces con Carlos Monsiváis, que también nos visitaba fuera del programa. Nos visitaba cuando no era aniversario ni era un baile importante, sino cuando era un baile



de domingo, común y corriente. Le encantaba formarse en la fila y comprar su boleto; y se enojaba cuando lo detectaba yo en la fila y lo hacía pasar sin pagar boleto. Y comentamos muchas cosas sobre la importancia de estos lugares. En el imaginario colectivo, en la formación de ciudadanía, en la formación de los barrios, en la vida interna de la ciudad. En efecto, Los Ángeles ha sido importante, por muchas razones. Porque no solo es un lugar de baile, sino es un lugar que ha ido colaborando para ir creando esta identidad del chilango (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

Para los años noventa, estos espacios de consagración del baile habrían ya tenido dificultades para adaptarse a las nuevas exigencias del consumo cultural en el camino de la modernización mexicana. Sin embargo, cobraron otra reconstrucción en su haber identitario: el SLA se consagró como un espacio para la población de la tercera edad (Sevilla, 1998). Este espacio ha sido reconvertido en un lugar de interacción intergeneracional. Las personas grandes enseñan a las nuevas generaciones a bailar Danzón, Mambo, Huaracha y los jóvenes se han acercado a él en busca de identificación.

La familia de “Suly” y Gerardo, “El Huehuechuco”, representan la continuidad de la efervescencia del baile. Sus dos hijos han hecho del SLA un espacio de concurrencia constante, un brazo esencial en la construcción de sus estilos de vida. El *pachuquismo*, el baile y el salón los han unido y convertido en una de las familias que han crecido ahí. Así cuenta el joven José de Jesús, uno de los hijos de la pareja mencionada:

... la primera ocasión que pude ir yo... fue por insistencia de mis papás, ellos ya habían asistido un par de ocasiones. Me comentaron cómo era el ambiente en el salón, pues nos dio curiosidad a mi hermana y a mí y los acompañamos... fue transportarnos a otra época totalmente, en la que, pues la gente se ve, se siente de otra manera fuera de la actualidad en la que ahora vivimos (José de Jesús, 23 años de edad, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

Este salón se ha puesto al día con las nuevas demandas culturales, tecnológicas y mediáticas que le exigen los tiempos contemporáneos. Como es costumbre, se ha abierto a las juventudes desde siempre; cada género en su época. El SLA se ha dado la oportunidad de salirse del circuito afrolatinoamericano.



Cartel 1. “La Rumba es Cultura”

Por ejemplo, las tocaditas de Mike Laure con su cumbia y *Rock* sesentero. También, el salón se ha prestado como set de grabación para diversas bandas de *Rock*, como, por ejemplo, el videoclip de la canción “El microbitito”, de la banda de Fobia, en los noventa; también, Café Tacvba, banda de *Rock*, ocupó al salón como escenario para presentaciones. Otros géneros como el ska han sonado allí a cargo de bandas como Maldita Vecindad o Panteón Rococo. “El Gigante del acordeón”, Celso Piña, también hizo del SLA parte de sus escenarios. El SLA ha aparecido en series como *Sense8* de plataformas de *streaming* (Amazon Prime o Netflix)

La pista del salón tiene contenida los pasajes de Frida Kahlo y Diego Rivera bailando en ella, los pasos de baile de María Félix, José Saramago, García Márquez, Pedro Armendáris, María Rojo, Carlos Monsiváis, Froylán López Narváez. Este salón es la sentencia de Carlos Fuentes: “Los Ángeles estaba aquí hace 40 años y seguirá aquí mientras el tiempo dure y el alma baile”. El SLA ha visto ejecutar en su escenario a magnánimas estrellas de la música como Agustín Lara, Dámaso Pérez Prado, Benny More, Enrique Jorrín,

Celia Cruz, la siempre homenajeadada pero nunca igualada Sonora Matancera, Toña la Negra, Felipe Urbán, la orquesta de “Pepe” Luis; así como las estrellas del furor salsero: Héctor Lavoe, Willie Colón, Rubén Blades, Eddie Palmieri, Oscar D’León, El Gran Combo de Puerto Rico, etcétera.<sup>15</sup> La duela ha dejado huella en miles de familias que se reparten en generaciones de abuelos, padres e hijos con la costumbre de saltar al ruedo de la música, los sudores, las vueltas, los agarrones de cintura y las palabras; algunas de estas familias se formaron en este espacio. También actrices y actores, personas de la vida intelectual y política nacional e internacional, lo mismo que personalidades de los medios masivos de comunicación se han paseado por todo su esplendor; los pasillos, los asientos y las dos pistas recuerdan cantidades extensas de nombres.

Los salones de baile han sido pieza fundamental en la escena mexicana para reflejar el sentido festivo de la capital, para quienes el baile es pieza fundamental significante en el desarrollo de sus vidas. Cabe señalar que la fiesta, como construcción social, remite a un imaginario que tiende a materializarse a través de usos representativos como la música, el baile, el sexo, el alcohol (Sevilla y Portal, 2005). Acudir a los salones de baile remite a considerar la afluencia de las personas en el “ir de fiesta”, una fiesta colectiva en la cual convergen extraños y conocidos, los cuales conocen las normas no contractuales que se suscriben en torno al espacio mencionado, que regulan la reproducción de rituales de interacción social. La acción de bailar en el SLA se fragua con la regularidad de asistencia de sus gentes. El salón vive a través de aquellos que depositan en él una búsqueda insaciable de sentir el bienestar común, una fiesta comunitaria a la que se invita bailar en el salón.

Por todo lo que se ha edificado alrededor del salón es que éste superó la barrera de las clases sociales. Al SLA convergen todo tipo de personalidades. Se ha convertido en un espacio abierto a la gente devota al baile y la música, así como a la fraternidad y la magia que hace posible al salón a través de su duela, cuadros, dulcería y, sobre todo, las personas que ahí se da cita. Como nos cuenta Miguel Nieto:

Es diferente lo que me pueda haber platicado la embajadora de los Estados Unidos, antes del actual embajador, que iba a Los Ángeles los domingos con su marido y que yo me la encontré un día y yo no daba crédito de que ella iba los domingos al Salón

---

<sup>15</sup> Véase en: <http://salonlosangeles.mx/salon-los-angeles-77-anos-de-ser-el-discreto-cronista-del-acontecer-urbano/>

Los Ángeles. Platicamos sobre el salón y después la invité al ochenta aniversario del salón y por supuesto que fue, con una condición de ella de que iban a venir con veinte gentes y que iban a pagar boletos todos, y nosotros encantados. Es diferente esa opinión a la opinión de Monsiváis que tenía una opinión crítica, de repente, porque él era un crítico natural; era diferente a una señora que de repente ha encontrado en el salón un refugio para cuando enviudó y estaba muy triste y unas amigas la convencieron de ir a bailar al salón, entonces, ella no quería y después aceptó, y, al final, de Los Ángeles surgió su nuevo trabajo, surgió su gusto por el baile y surgió su pareja, sigue yendo a bailar los martes, no deja de bailar los martes y lo ve como parte de su entorno, lo ve como una parte muy importante de su vida. Ha habido varios cortes en el salón, donde la gente, así nos dice: “para mí, el baile es mi vida; bailar es vivir (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

La fiesta anual, el cumpleaños del salón, se ha convertido en una fecha en el calendario dentro del imaginario festivo de locales y extranjeros, de las personas que hacen de la acción de bailar una práctica significativa para sus biografías: amas de casa, taxistas, oficinistas, políticos, artistas de diversas índoles, etcétera. Fecha emblemática no sólo para el barrio que acoge al salón, sino para la ciudad en sí.<sup>16</sup> El mismo Nieto dice: “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, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

El SLA es inasible como objeto de análisis, por su vasta complejidad constitutiva como elemento cultural. No se somete a una explicación situacional contextualizada a sus paredes; todo lo contrario, verlo implica observar periféricamente y reconocer que éste ha hecho posible mucho de la historia capitalina actual. Y, quizá, ni así se lograría reconocer lo que es en su vasta y compleja existencia. Por ejemplo, Arturo Márquez, uno de los músicos más importantes de la historia sonora contemporánea del país, ha hecho del salón una fuente de inspiración para sus composiciones. Miguel Nieto relata:

Arturo Márquez ha declarado que el “Danzón No. 2” se inspiró en el Salón Los Ángeles y en el Salón Colonia. Estas cosas suceden. También, el hecho de que cada vez hay más trabajos académicos que analizan esta vertiente de los salones de baile y por qué es necesario que no desaparezcan. En este caso, el Salón Los Ángeles es necesario que no desaparezca porque es un ícono de la identidad mexicana en los últimos ochenta años, en la Ciudad de México. También es un promotor de los ritmos... es un promotor de otras cosas; hemos hecho arte contemporáneo conceptual,

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, para el cumpleaños 80 del salón asistió el entonces jefe de gobierno de la CDMX, Gabriel Mancera, y diversas personalidades de la vida política de la nación, lo mismo representantes de otras naciones (embajadores).

hemos hecho cine de moda... la misma instauración del Centro Cultural Tlatelolco, el Centro Universitario Tlatelolco, allá a un par de cuadras, de alguna manera fue fruto de una plática que tuve con autoridades universitarias y que cuando se vio el caso de que el edificio pasó al gobierno de la ciudad y el gobierno de la ciudad lo pasó a la UNAM, pues retomaron la idea de hacer ahí un centro cultural (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

Sin embargo, la crisis financiera arrastrada desde hace décadas ha puesto en riesgo la supervivencia del salón: la posibilidad de desaparecer se materializa en cuanto los problemas locales y mundiales – por ejemplo, la pandemia de Covid-19 – se acentúan. Pero, se aferra a la vida, a no perecer y ser parte de la historia y convertirse en, como dice la canción, *un periódico de ayer*. El SLA, hoy día, ha pasado cabizbajo frente al incremento de nuevas ofertas de recreación y experiencias festivas musicales, a un sector subterráneo al que podría decirse que a éste sólo acude el buen conocedor, la gente bohemia o los viejos. La adaptación a públicos juveniles ha sido una afrenta difícil de superar, aunque la presencia de éstos sea evidente. Sólo por mencionar, basta con contemplar la cantidad de públicos que acude a otros espacios del disfrute de la vida nocturna como los bares o *antros*, así como festivales de *Rock* como el “Vive Latino”.

Los salones de baile han enfrentado y, muy pocos, sobrevivido a la política de la censura, el imaginario de la mala vida y la competencia cultural; al proceso de modernización mismo. Pensar a los salones de baile remite a tener presente una de las formas por las cuales los actores reproducen sus vidas y construyen mecanismos de resistencia a lo agobiante del mundo: el trabajo, la familia, la escuela, etcétera. Los salones son bastiones de “aguante”, de resistencia simbólica frente al proceso descomunal de modernización; micromundos contruidos relacionamente como espacios de recreación de identidades culturales que buscan un sentido de reivindicación complejo que comienza y termina en la reconstrucción de la vida misma. El SLA ha sobrevivido a todas sus batallas, sus heridas supuran por todos lados. Y la Covid-19 aparece como uno de los más grandes retos en todo su haber; quizá la lápida, quizá el renacimiento.

## **1.2. La irrupción del virus para el Salón Los Ángeles: ¿Bailar con sana distancia?**

Bajo el contexto mundial de la pandemia por la Covid-19, los campos de la vida humana se han visto en una crisis e innovación constante. Los retos que sugieren las medidas de control epidémico, como la distancia física entre personas, el uso de mascarillas o el lavado constante de manos, han golpeado en la configuración del mundo, de la vida, en todos lados. Los centros de congregación de personas, desde restaurantes hasta salones de baile, han bajado, en cierta medida o completamente, sus cortinas para los consumidores en general. En el caso del SLA se han cerrado sus puertas desde marzo de 2020; derivado de dicho encierro, el salón vive su crisis económica más severa, aunada a la que venía arrastrando en las últimas décadas. La pandemia de la Covid-19 no pinta para bien sobre la duela de este salón. La oferta de la práctica dancística situada, reproductora de identidades y de símbolos cristalizados por el fervor que despliega su EE, aparece hoy en el limbo, en la incertidumbre, como muchos otros espacios destinados a la recreación social y la interacción cara a cara. El baile en pareja del SLA está en crisis.<sup>17</sup>

A lo largo de 83 años este salón se ha consolidado como baluarte simbólico de la cultura popular de la capital. Este recinto del baile, que ha destinado sus instalaciones a la reproducción de la cultura popular y a la difusión de los géneros musicales afrolatinoamericanos no ve concretada la posibilidad de reabrir en el mediano plazo sus instalaciones. Hoy, la encrucijada le pasa una mala jugada; un posible final.

El 24 de febrero de 2020 se confirmó el primer caso de Covid-19 en la Ciudad de México y desde entonces, la capital no ha visto tregua entre lo que algunos consideran tres olas de contagio o una constante con escaladas exponenciales. De mayo a julio de 2020 la CDMX tuvo su primer pico de contagios, ensañándose con las localidades populares del país: la zona oriente y sur de la ciudad. Con un saldo de 627 mil, 326 casos acumulados – al corte del 16 de abril de 2021 –, según cifras reportadas en el “Reporte diario sobre Covid-19”<sup>18</sup>, la CDMX hace afrenta a una supuesta nueva normalidad.

---

<sup>17</sup> Véase en: <https://elpais.com/mexico/2020-08-02/ultimos-pasos-de-baile-en-el-salon-los-angeles.html>

<sup>18</sup> Véase en: [http://covid19.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Reportes%20CSP/CS\\_16\\_ABRIL\\_Nocturnocompressed.pdf](http://covid19.cdmx.gob.mx/storage/app/media/Reportes%20CSP/CS_16_ABRIL_Nocturnocompressed.pdf)



Cartel 2. “Concurso de Pachucos y Jainas del SLA”.

El baile en el salón y el salón mismo quizá no vuelvan a ser lo que fueron. El contacto corpóreo, la interacción cara a cara, sugieren una gran posibilidad de riesgo ante el virus actual: la Covid-19 se ensaña con este y muchos otros rituales de interacción. Las personas que han hecho del baile un acto significativo en sus vidas, se someten a la incertidumbre de una pandemia que les ha arrebatado una parte nuclear de sus biografías. Personas de todos los oficios; un espacio donde los taxistas y las costureras se sentaban al lado de políticos y estrellas de la televisión... hoy no saben si se volverán a bailar en el SLA.

Aferrarse al pasado, como dice Miguel Nieto, ya no es menester. Vivir del recuerdo no mejorará la situación del recinto. El SLA necesita de la innovación; rejuvenecerse a través de nuevas formas de congregación social, espectáculos, inversionistas y, sobre todo, que el gobierno de la Ciudad de México comprenda el valor cultural que sugiere el salón para con

la sociedad mexicana. Cerrado el espacio, Miguel Nieto ha lanzado la campaña *Rescatando el Salón los Ángeles*, como principal programa motor para su conservación, con base en donaciones voluntarias al recinto que tienen la intención de: pagar las deudas del espacio y a más de treinta trabajadores que se han quedado sin empleo o han disminuido sus salarios; todos ellos dependen de los esfuerzos que se logren con esta y otras actividades asociadas a la conservación del lugar. Sin embargo, el SLA está en vilo: el salón no es rentable y, quizá, su defunción esté próxima. Uno de sus más grandes espectáculos y que genera ganancias aceptables para la reproducción del salón no pudo celebrarse debido a la pandemia: el baile de aniversario correspondiente al año 2020. En su página oficial de *Facebook*, el salón mantiene el promocional de su campaña para recaudar fondos; con Miguel Nieto a cámara, se le oye decir: “El salón... se encuentra, como el resto del mundo, en una crisis, en problemas. Al Salón Los Ángeles, por lo pronto, lo pone en un brete porque no tenemos ni siquiera fecha de apertura”. En el mismo sitio web se encuentran otro tipo de mensajes solidarios para la gente aficionada a la danza, como el que graban la Orquesta de Pérez Prado, La Bruja de Texcoco y Rubén Albarrán invitando al público espectador a quedarse en casa y en cuanto se reabra, asistir a él. En su año más aciago, el salón nada a contracorriente frente a toda la mala perspectiva. A pesar de que no se puede bailar por las condiciones de salud, el SLA ha incursionado en presentaciones por *streaming*, con las bandas: Conjunto África y Son Rompe Pera.

De igual forma, se han organizado tres bazares colocados al interior del recinto, iniciados a partir del 6 de septiembre del 2020. La esperanza se deposita en las donaciones que ha hecho la comunidad afín y con la compra de entradas para los bazares. Si la pandemia no lo permite, entonces, aquel lema que dibuja el imaginario de la Ciudad de México y que permea a miles de personas amantes del baile, *Quien no conoce Los Ángeles, no conoce México*, pasará a la memoria colectiva como página del recuerdo de una ciudad que agonizó con los cambios sociales y culturales de la pandemia

El SLA ha atraído receptores mediáticos nacionales e internacionales para el reconocimiento de la crisis. Se contempla alrededor de una decena de notas periodísticas televisivas y en prensa escrita, sobre el asunto. Al mismo tiempo, la cadena televisiva Canal Once, del Politécnico Nacional, ha mantenido en su haber la serie *Desde el Salón Los*



*Ángeles*, que estaba a cargo del director del recinto y la comentarista musical Deborah Holtz, programa que tiene como principal argumento, dar a conocer la cartelera cultural del salón e invitar a la gente a bailar desde casa. Como cuenta Miguel Nieto:

El baile, finalmente, creo que puede ayudar a resolver mucho de esto. Cuando nosotros hemos recomendado, a través de un programa que tenemos en el canal Once que se llama ‘Desde el Salón Los Ángeles’... entonces ahí podemos recomendar a la gente que quite la mesa que está frente al televisor y se pongan a bailar con la música que nosotros proponemos... Porque el baile es una actividad que promueve la salud. La salud en la expresión más amplia que nos da la Organización Mundial de la Salud que es un estado de bienestar completo, en términos físicos, mentales y sociales (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

A pesar de que esta producción se realizó en 2019, se sigue transmitiendo por la televisora en solidaridad con el recinto y, sobre todo, con la comunidad bailadora que ahí reside. En efecto, la crisis impide que la gente asidua a este espacio tenga la posibilidad de asistir como estaba acostumbrada. Pero esto no ha hecho meya en el sentir de su comunidad con respecto a la posibilidad de regresar en algún momento.

Las narraciones reconstruidas a través del trabajo de campo dejan ver la interacción de las personas asiduas con el salón en tiempos pandémicos. Así, por ejemplo, las personas acuden a las afueras de sus instalaciones a bailar en la calle, a tomarse fotos e, incluso, dentro de sus posibilidades económicas aportan con la causa de recaudación de fondos. Como nos cuenta Gerardo “El Huehuechuco”:

Actualmente se han hecho algunos eventos ahí, pero tipo kermes, para recaudar fondos, para que pueda sobrevivir el Salón Los Ángeles y la verdad sí da tristeza, porque muchas familias dependen de ese trabajo: los meseros, los músicos, los del bar; entonces, hemos tratado, de la manera que se puede, aportar vía bancaria un pequeño apoyo, cada quince días, cada mes (“El Huehuechuco”, 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Uno de los aprendizajes más pronto que ha dejado la pandemia en su primer año de vida ha sido el del cambio. Claro está que los sentimientos reacios respecto al dolor emocional que deja renunciar a todo (estilo de vida) se vuelven afrentas y penas constantes. Por ello, el reto es aún mayor para con el salón. Empero, éste, a pesar de que ya tiene un gran lastre por las condiciones de sanidad impuestas a los espacios cerrados y lo que esto implica en la dimensión económica, el SLA enfrenta otra crisis más: es un espacio de gran socialización

para las personas de la tercera edad, la población más afectada por la pandemia, de donde se nutre el mayor porcentaje de defunciones actuales. Sin embargo, y a pesar de todo, Miguel Nieto se mantiene esperanzado a la posibilidad de reanudar actividades en el mediano plazo:

Los Ángeles de hoy, del 2020, es totalmente diferente al de 1937 y será diferente, inclusive, al del 2021. Y Los Ángeles, cada vez más, va a ser un lugar cambiante, que conserve ciertas cuestiones, ciertas tradiciones, pero será un motor de desarrollo que se adaptará rápidamente a las circunstancias; esa es nuestra visión, de mis hermanos y mía (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).



Cartel 3. "Presentación Son Rompepera".

Lo cierto es que con la pandemia en curso y sin pronóstico certero sobre su durabilidad y, por tanto, vencimiento, el SLA se mantiene en la incertidumbre de reabrir sus puertas para el deleite dancístico y musical que oferta. Bajo este contexto es que se escribe este trabajo y es aquí donde los esfuerzos del análisis se orientan para reconocer qué queda, hoy día, de la experiencia corporal del baile en el SLA que ha dibujado la escena del disfrute y el desarrollo

de identidades y estilos de vida. De un salón octogenario, al cual la pandemia por Covid-19 le ha pasado por encima, poniendo sobre la mesa la discusión sobre la posibilidad certera de desaparición, por tanto, del fin de la acción “bailar en el SLA”.



Fotografía 3. “Concurso de Pachucos y Rumberas del SLA”. Fotografía tomada el 15/11/2020

## 2. Una aproximación al estudio de los salones y la práctica del baile como objeto de investigación

*Óyeme Cachita, tengo una rumbita  
Pa' que tú la bailes como bailo yo  
Muchacha bonita, mi linda Cachita  
La rumba caliente es mejor que el son  
Mira que se rompen ya de gusto las maracas  
El de los timbales ya se quiere alborotar*

*Se divierte así el francés  
Y también el alemán  
Y se alegra el irlandés  
Hasta el musulmán*

*Pa' la rumba no hay frontera  
Pues se baila hasta en el polo  
Ay, yo ya he visto bailar solo  
Hasta un esquimal*

*Cachita: Orquesta Aragón*

En este capítulo se reflexionará sobre algunos estudios de los salones y el baile, como punto de análisis para las ciencias sociales. El primer apartado tiene la intención de discutir sobre la primera frontera analítica del baile: el cuerpo. Esto con la intención de describir los componentes técnico-cognitivo-corporales que envuelven al baile y su estudio desde diversos derroteros teóricos. *Memoria cinestésica, automovimiento, movimiento colectivo, reposo, estilo y técnica*, son algunos de los conceptos que conducen la discusión. Por otro lado, se habla sobre la postura metódica al respecto del estudio del baile: lo *emic* y *etic*, como dimensiones comprensivas para quien investiga la práctica dancística. En otro apartado, se revisan los trabajos que hacen de los salones de baile en México un punto de discusión al respecto de los espacios del disfrute y de contrapunto cultural frente a la modernidad y la globalización. De esta forma, se pretende reconocer que el estudio de los salones y el baile son vastos y diversos. La gran heterogeneidad de éstos nos permite ubicar una ruta analítica para nuestro caso. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que los contextos en los que se escriben los trabajos revisados se comparten significativamente: acceso al campo *in situ*. Es decir, el estudio del baile desde su practicidad contemplable.

## **2.1. Pensar el baile: algunos aportes sobre el cuerpo y la danza a través de las ciencias sociales**

¿Bailamos? Esta temeraria pregunta que algún aventurero avienta intencionalmente para invitar a otra persona a devolverse al compás de una síncopa melodiosa, refiere a un ejercicio vital de nuestra especie humana: sentirse vivo a través del movimiento del cuerpo. Para hablar de los símbolos rituales en la cultura Ndembu, Victor Turner (2013) se hace de una explicación taxológica sencilla: escudriñar en el diccionario qué se entiende por el término símbolo. A partir de dicha explicación es capaz de construir toda una visión teórica sobre los usos simbólicos en los rituales Ndembu africanos, a través de un riguroso trabajo de campo.

A partir del ejemplo de Turner, ¿qué entendemos por bailar? Según el Diccionario de la Real Academia Española, bailar remite a ejecutar movimientos con el cuerpo, brazos y pies; también nos dice que este movimiento se hace dentro de un espacio determinado.<sup>19</sup> Bailar desencadena en la práctica del baile, que bien, no es lo mismo que danzar. A propósito de la danza, ésta se entiende como: forma o manera de bailar específica. Un danzante es aquel que danza en posiciones específicas y/o ritmos específicos: danzar un vals. Aunque bien, para un grueso de estudios de la índole aquí expuesta, los términos se emplean cual símiles con la intención de reconocer que tanto baile como danza implican un lugar común en la observación del objeto de investigación: el cuerpo en movimiento al compás de alguna sonoridad.

Retomando nuestro ejercicio taxológico, nuestra explicación más próxima se describe tautológicamente y no nos dice nada sobre la naturaleza del fenómeno. Esta definición nos posiciona dentro de un esquema comprensivo básico y sencillo. No obstante, debemos entender que la práctica de bailar implica una serie de elementos casi tan complejos como los de escribir una tesis. Es cierto, por ejemplo, que para bailar sobre todo se necesita experimentar sensaciones y emociones que inviten a nuestros cuerpos a moverse de alguna manera y no de otra: ya sease de forma libre o coreografiada, el baile se ejecuta con el cuerpo e implica una serie de significados simbólicos-culturales y, también, fisionómicos. Más allá de lo que pudiéramos denominar como “nociones y sensaciones primarias del baile”, para empezar a bailar se necesita un sentido del ritmo; de igual manera, tenemos la responsabilidad

---

<sup>19</sup> Consultado en: <https://dle.rae.es/bailar>

de decir que del baile se desprenden otra serie de elementos circundantes que reconstruyen esta práctica: la ropa, los perfumes, las edades, los géneros, los sexos, etcétera. Si seguimos nuestra analogía, para la elaboración de una tesis se necesita de un protocolo previo el cual cuenta ya con diferentes instrumentaciones metodológicas y teóricas que brindan a los investigadores una ruta analítica para, entonces, desarrollar sus respectivos trabajos de investigación. De manera similar, en el baile, las personas interesadas experimentan ciertas emociones que los incitan a moverse acorde a las pulsiones rítmicas que bombardean el ambiente sonoro. Ritmos que se reconocen de manera previa gracias a diversas experiencias musicales a través del consumo. Para el fin de esta investigación damos cuenta que existe una diferencia comprensiva entre ambos modelos interpretativos (danza y baile), sin embargo, también reconocemos que el locus interpretativo de ambas categorías radica en un objeto común: el cuerpo. De suerte que a partir de aquí hablaremos del baile y la danza como categorías explicativas interconectadas para referir el tratamiento que se le da a través de las ciencias sociales.

Podemos hablar así de un extenso número de ejecuciones dancísticas que han acompañado a la humanidad a lo largo de su historia como las que competen, por ejemplo, a las del *Yangge*, *Zhuan*, *Polinesia*, *Rumba*, *Slam*, *Skanking*, *Dancehall*, *Jarabe tapatío*, *Habanera*, *Cha-cha-chá*, *Mambo*, entre otras. Si intentáramos abordarlas todas, no acabaríamos siquiera por intentar construir un estado del arte dancístico general. Sin embargo, en las ciencias sociales, un elemento compartido al respecto de los estudios del baile se encuentra depositado dentro de las reflexiones fenomenológicas, estructurales e interactivas en su haber: el cuerpo. El baile es ecuánime a nuestras experiencias y expresiones emocionales y la sonoridad que acompaña al baile no pueden separarse de la acción, se trata de un principio básico de esta actividad: bailar al son de una pieza musical. Bajo esta noción habría entonces que preguntarnos, ¿qué sabemos sobre el baile?

Mónica Alarcón (2015), quien se ocupa de la danza y el baile como modelos de reflexión similares, señala que la primera dificultad de la reflexión de la danza en el pensamiento societal estriba en que esta práctica es más amplia en cuanto a las reflexiones filosóficas y sociológicas, puesto que el punto de análisis está en constante movimiento: “(...) la danza lo hace con el movimiento del cuerpo humano, el cual mientras aparece, desaparece

sin dejar objeto alguno tras de sí” (113). De esta manera, el estudio de la danza implica una serie de aristas relacionales que van desde la estética, el estudio de la cinestesia, el lenguaje, los estilos, etcétera.

La autora propone que para hablar de la danza es necesario observarla bajo la influencia del pensamiento fenomenológico –del hecho en sí–. Sin embargo, este paradigma por sí mismo aún remite a problemas más amplios que oscilan, sobre todo, en mirar la performatividad corporal, la problematización de las actividades y la materialización de la cultura a través de la danza misma. Empero, la autora señala que el punto de partida más oportuno es a través de su principal frontera: el cuerpo. Hablar de la danza es reconocer un estado de actividad corporal constante: los cuerpos que bailan. Por ejemplo, Alarcón señala que en el reposo de los cuerpos aún hay movimiento que conduce al estudio de formas de automovimiento y movimiento colectivo, que reflejan la construcción transversal de la práctica del baile a través de sus ejecutantes. Esto, implica reconocer la heterogeneidad de cuerpos y expresiones dancísticas que construyen el *corpus* y *ethos* de la danza.

Hablar de cuerpo y baile implica, entonces, dificultades comprensivas multifocales. Aunque la recomendación de Alarcón es loable puesto que su propuesta es preguntarnos cuál es el cuerpo en la danza: “El cuerpo en la danza es uno en movimiento, en acción” (Alarcón, 2014: 114). El aporte de la autora, estriba en señalar interrogantes a desarrollar para los trabajos de la danza. Su labor consiste en orientar la discusión a lo largo de diversas posiciones e invitar a los interesados a considerar los diferentes niveles de discusión que amerita el tema. Danza y cuerpo son indisolubles. Por tanto, el análisis de las danzas implica partir de su energía. Energía que se entiende, según la autora, bajo los estándares efervescentes de la acción, a través del movimiento que componen los estilos y expresiones, vistas en las experiencias carnales “no-cosificadoras” de cuerpos físicos, sensuales: “Esta reflexión sensible en términos husserlianos es consciente, aunque con conciencia implícita, pasiva, no activa y ocurre en todo momento, incluso cuando el cuerpo está quieto” (Alarcón, 2015: 115).

La danza convoca una serie de elementos interconectados: tiempo y espacio, situaciones. El cuerpo en movimiento construye su propia temporalidad. A través de algunos enfoques interactivos, fenoménicos y disposicionales, Alarcón (2015) señala que estas

temporalidades corporales propias constituyen los elementos necesarios para hablar sobre una *memoria cinestésica*, la cual estructura el sentido de la danza puesto que ahí habita el acervo de conocimientos físicos y sensoriales que permiten experimentar el baile. Los cuerpos se componen, entonces, de sus vertientes táctiles-cinestésicas-afectivas. Esta triada de elementos constituye la base de los *sentimientos cinestésicos* y, por tanto, la base de la *memoria cinestésica*.

La propuesta de *memoria cinestésica* comparte vínculos explicativos con los estudios que hacen de las *disposiciones* (*habitus* en términos bourdieuanos) la brecha analítica sobre la danza. Dicha memoria, con carácter ambivalente (individual y colectiva), tiene su uso a través de las situaciones sociales que evocan su empleo. A partir de esta propuesta se señala que la danza se configura en lenguaje corporal (kinestésico). Éste no se constituye a través de una relación unilateral sino de manera polivalente: la danza reconstruye su lenguaje corpóreo y los bailarines, ejecutantes de dicho lenguaje, abonan a la danza para su autoreproducción. Esta visión comparte un vínculo importante con las reflexiones interactivas. La *reflexividad* en el campo de análisis interactivo, por ejemplo en Harold Garfinkel (2006) o Goffman (1997, 1991), dista de la propuesta disposicional al señalar que, más que un acto de múltiples consideraciones escénicas de reflexión (lo que la propuesta del juego, *enjeu*, de Bourdieu (2001) propone sobre la *hexis* corpórea y las formas de interacción) la *reflexividad* aparece como la capacidad creadora de situaciones constantes donde se reconfiguran órdenes morales en el albor de la reproducción de la vida cotidiana y los rituales de interacción.

La proposición de la *memoria cinestésica* puede encontrarse en otras propuestas como las de Adrienne Kaeppler (2003) y su antropología de la danza. La autora desarrolla su investigación en torno al desarrollo del concepto de *estilo* y *estructura* dancística. Al respecto, dice: “El uso del término ‘estilo’ se examina con respecto a la danza y se explora su relación con la estructura, la forma y el contenido social. La mayor dimensión conceptual considerada es la forma (es decir, la entidad de contenido), que consiste en la estructura más el estilo” (Kaeppler, 2003: 93).

La autora se pregunta: ¿qué entendemos por estilo cuando nos referimos a las danzas? ¿Cuáles son las diferencias estilísticas que nos permiten ver expresiones o estilos diversos en



la práctica del baile?: “¿Será que cada tipo de baile difiere en estructura, o quizá, en estilo? ¿El tap y los bailes de salón son dos diferentes estilos de bailar? No lo creo. Pero si la diferencia no radica en el estilo, ¿en qué consiste? ¿Estas diferencias radican en la estructura, el estilo, la forma, o en algo distinto?” (Kaepler, 2003: 94).

Su propuesta comprende que la estructuración de los movimientos cinestésicos acorde a las ofertas dancísticas, tiene que ver con entender a la danza como un sistema de comunicación: como lenguaje. Pero bien, este lenguaje más que hablado es kinestésico, motriz. La danza, que bien se mueve entre la pasividad y la actividad continua de los cuerpos, se constituye de sistemas estructurados de conocimiento; dicho lenguaje sólo es entendido por aquellos que están imbricados en el mismo campo activo. A esta visión suma la observación de que el lenguaje se inscribe dentro de los parámetros simbólicos-culturales. Kaepler sostiene que la danza puede considerarse como un *artefacto cultural*, es decir, una *estructura cognitiva* mimetizada. La danza no es ajena al proceso de desarrollo social; al contrario, es tan cambiante 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” (Kaepler, 2003: 95).

Al estilo se le puede definir como una forma de expresión que permite ver los entramados y significaciones sociales e individuales. El baile, según la autora, da señales de la composición sociocultural de sus grupos ejecutantes. Sin embargo, éste, por más que nos refiera a la dimensión sociocultural por la cual se compone, no nos diría nada sin la segunda categoría que propone la autora: la forma. “(...) la dimensión conceptual más importante que debemos manejar en la danza es la forma (es decir, la entidad del contexto) y esto consiste en sumar a la estructura el estilo” (Kaepler, 2003: 95).

Dicho lo anterior, tenemos la siguiente operación para estudiar las formas dancísticas: *Estructura + Estilo = Forma*. A saber, la estructura es de carácter *émica*, es decir, el cúmulo de significados nativos por los cuales se ejecuta la danza y dan cuenta de los conceptos empleados en el movimiento cinestésico corpóreo. Este nivel explicativo, en tanto es émico, ceja de la interpretación externa del grupo danzante. Es decir, la estructura funge como el

lenguaje estabilizador interno de la acción, que permite la construcción de un sentido de performatividad propia; esto podría entenderse como una forma de propiocepción<sup>20</sup> colectiva:

Dentro de la danza, la estructura consiste en un sistema específico de conocimientos de cómo las unidades mínimas de movimiento o kinemas se combinan para formar unidades mínimas de movimiento con significado o morfokinemas, las cuales a su vez se combinan para formar motivos, que al combinarse forman unidades coreográficas o coremas, las cuales se combinan en danzas —conforme a conceptos de un grupo particular de personas dentro de un periodo de tiempo específico (Kaepler, 2003: 96).

Así, a la operación inicial (*Estructura + Estilo = Forma*) habría que agregarle lo siguiente: la estructura se apoya en el sistema conjunto de *kinemas* (conocimientos específicos de unidades mínimas de movimiento), las cuales al adquirir significado conjunto conforman *morfokinemas* (unidades mínimas de movimiento significante conjunto). Éstos, al interactuar en un primer momento, construyen *motivos* que, al volver a interactuar, construyen *coremas* (unidades coreográficas) que se reproducen de manera contextual e histórica. Entonces, al hablar de Estructuras hay que reconocer la composición: *Kinemas + Morfokinemas = Motivos = Coremas = Estructura dancística*.

Los motivos son secuencias de movimiento culturalmente gramaticales conformadas por kinemas y morfokinemas que producen entidades cortas en sí mismas (...) Los motivos son piezas de movimiento culturalmente estructuradas, vinculadas con una tradición dancística o género (...) Los motivos se almacenan en la memoria como modelos de reproducción para ser usados de manera espontánea o en una coreografía predeterminada (...) adquieren significado y se convierten en imágenes caracterizadas por un estatus cognitivo (Kaepler, 2003: 96).

A lo largo del trabajo de Kaepler, la variable “improvisación” no aparece como posibilidad dentro de la ejecución dancística. La ampliación de la mirada interactiva, permite ubicarnos dentro de un sistema de proyecciones de la acción; en este sentido, proyección de la acción corpórea dentro de la estructura dancística. Para Kaepler (2003), el regulamiento estructural es la base del estudio dancístico, hecho que, a no ser que se analicen danzas que contengan

---

<sup>20</sup> Vannini, P., Gottschalk, S. y Waskul, D. (2012) consideran que los sentidos humanos pueden dividirse en dos: los *externos* y los *internos*. La *propiocepción*, puede decirse, es el sentido que le permite al cuerpo saberse en su integridad fisionómica: órganos y/o masa muscular. Para una lectura más detallada sobre la descripción teórica de los sentidos y su aplicabilidad en la investigación sociológica consúltese: Sabido, O. (2017). Georg Simmel y los sentidos: una sociología relacional de la percepción. En: Revista Mexicana de Sociología, 79, 2, 373 – 400.

en sí marcos estructurales inamovibles predeterminados, como lo hace la autora, se edificarían problemas dentro de la reflexión de los bailes que, a pesar de contener una estructura performativa propia, permiten también las variables improvisadas que se construyen en al albor de la situación.

Kaeppler señala que la relación interpretativa entre *emic* y *etic*<sup>21</sup> es lo que constituye la ruta analítica de la danza. Es decir, la autora como expectante de las representaciones dancísticas, reconstruye dentro de su acervo del conocimiento las expresiones corpóreas de las que dan cuenta la danza misma. Es por ello que todo el desarrollo que hace al respecto de la conformación Estructura y Forma no se separa de la división *emic/etic*: “Es la estructura sumada al estilo lo que constituye la forma (o entidad contextual) de la danza según sea el caso. Lo que la audiencia, o el espectador, observa es la forma. El bailarín interpreta la estructura de cierta manera y esto es lo que puede considerarse como su estilo” (Kaeppler, 2003: 97).

La Forma es la asimilación expectante de la danza, que a su vez es la representación carnal de la Estructura cognitiva y cultural de la misma. De suerte que el Estilo, su concepto central, se define como la forma en que los cuerpos representan la Estructura (dimensión *emic*) y es transmitida a través de la Forma (dimensión *etic*). El estilo, por tanto, es una red de significados, estructuralmente ordenados, que permiten comunicar los valores culturales del grupo que representan la danza en cuestión:

Además del significado del movimiento, el significado en un sentido más amplio (tal como simbólico, narrativo, etc.) no es inherente al movimiento en sí. El significado es atribuido al movimiento por las personas que pertenecen a una actividad más amplia y depende del conocimiento que se tenga del sistema cultural, tal como los papeles femeninos y masculinos dentro del movimiento, el estatus social, la estructura social y el acceso a la política y el poder (Kaeppler, 2003: 98).

Más adelante, señala:

El estilo parece referirse a patrones persistentes que se presentan en forma de estructuras de representación —que van desde sutiles cantidades de energía al uso de diferentes partes del cuerpo— acto reconocido por las personas que pertenecen a una tradición dancística específica. Estos patrones de diferenciación hacen posible

---

<sup>21</sup> Entiendo lo primero como la visión que se tiene de un hecho por parte de sus actores o agentes y lo segundo como la visión que surge de la observación ajena de la práctica analizada (la de quien investiga).

distinguir escuelas de danza individuales, viejas o nuevas, ‘ritual’ o ‘festival’, género, edad, y otras diferencias consideradas como relevantes para los ejecutantes y espectadores con conocimientos de causa tanto de piezas de danza como de sistemas de movimiento (Kaepler, 2003: 103)

El Estilo es la expresión representativa, con base en la interacción, donde intervienen la presentación de los valores simbólicos a través de los usos corpóreos de los bailarines y la asimilación de éstos por parte de los expectantes; dicha representación necesita del reconocimiento expresivo o lingüístico que evoca la danza:

El estilo es el modo de representar y dar forma a la estructura. La forma que resulta puede ser entendida por un observador a través de la competencia comunicativa dentro de un sistema específico de conocimientos sobre el movimiento. Esto es cada vez más importante hoy día con el énfasis puesto en la identidad cultural y étnica. La competencia deriva de conocer los principios y conceptos que diferencian o distancian los sistemas de movimiento a lo largo del espacio y del tiempo, lo que permite navegar en la resbalosa vertiente que es el estilo (Kaepler, 2003: 104).

La composición de la estructura en la danza es lo que nos permitirá construir la red de significados culturales que esconden los movimientos realizados en ella. Sin embargo, hay que hacer una aclaración antes de continuar. La visión estructuralista que adopta la autora, respecto a las danzas, le impiden ver algo que ya nos abonaba Alarcón (2015) al respecto de su análisis dancístico: la dimensión fenomenológica e interactiva de esta actividad, que permite vislumbrar las formas “reguladoras” –por llamarlas de alguna forma– por las cuales la danza se reconstruye al mismo tiempo que es ejecutada.

Otra propuesta relevante sobre los usos corpóreos en la danza es la que hace Adriana Guzmán (2019) al proponer que el cuerpo es estructura, una construcción cultural que se enmarca alrededor de las biografías de quienes hacen del baile parte de sus vidas. Para la autora, el estudio de la danza no se desapega de dos componentes sustanciales: las estructuras sociales (incorporadas) y la disposición dancística. Al respecto, dice:

Todo cuerpo es una totalidad, un universo de relaciones que unen a los elementos que la componen y que puede ser comprendido y analizado a partir de un modelo, realizado con economía de explicación y unidad de solución, que señala lo mínimo indispensable que debe tenerse presente al observar al cuerpo. Los elementos del modelo son: esquema, imagen y postura corporales, vivencia, percepción, interpretación, real, imaginario y simbólico que mantienen relaciones de complementariedad (Guzmán, 2019: 48)

La apuesta estructural comprende reflexionar sobre los elementos simbólico-culturales que se reproducen dentro y para la danza. Sin embargo, el recurso epistemológico implica hacer alusión a un contexto o a una situación dancística en específico: aquellas expresiones que, sobre todo, implican modelos performativos preestablecidos de danzas estructuradas. Es decir, diseños corporales en el espacio, que pueden ser estructurados bajo patrones corporales preestablecidos: piezas clásicas de ballet del siglo XIX, por ejemplo, el Cascanueces o el Lago de los Cisnes; por otro lado, están las libres, como algunas de las propuestas dancísticas de Isadora Duncan, donde, a pesar de que existe una estructura del movimiento, la elocuencia corporal, más bien, obedece a la expresividad cinestésica de quien ejecuta la danza (Sánchez, 2014). Siguiendo con la línea de las coreografías libres, es preciso señalar que éstas tienen la intención de hacer notar la creatividad de los ejecutantes, señalando, principalmente que la norma que guía la espontaneidad es el tiempo marcado en la danza ejecutada (Torrents y Castañer, 2010).

La mirada estructural sugiere niveles de comprensión establecidos e interiorizados a través de la práctica. Entonces, la cuestión exhorta a considerar la reproducción de esquemas, patrones, de la acción corpórea enmarcadas en las danzas preestablecidas. Por lo anterior, la propuesta de Alarcón (2015) sugiere una arista complementaria cuando no estudiamos, solamente, coreografías que contienen un diseño del espacio preestablecido: la interacción y la disposición; esto, puesto que al hacer hincapié en expresiones dancísticas que escapan a lo estructural-coreográfico, como el baile en pareja de ritmos musicales que así lo evoquen (las danzas afrocaribeñas), la variable espontaneidad o improvisación sale a flote como indicador esencial.

Como se ha dicho, el estudio de la danza y el cuerpo comprenden vastas aristas reflexivas. Alarcón (2015) señala que la danza, como lenguaje, se somete al análisis de las formas de dominación y el ejercicio del poder. Insiste en señalar que al ubicarnos sólo en la reproducción de la memoria y de la reproducción de saberes-lenguajes que se almacenan para dar cabida a la danza, se excluye la variable *estructuras de poder* que, sobre todo, se esconden en las relaciones de género.<sup>22</sup> El papel de la mujer dentro de diversas expresiones dancísticas,

---

<sup>22</sup> En esta investigación no se retomará el reto de estudiar la reproducción de las formas de dominación y poder en las danzas afrolatinoamericanas. Para mayor comprensión consúltese: Quintero, A. (2020).

sobre todo aquellas que dibujan el sentido cultural de la modernidad,<sup>23</sup> está relegado en virtud a la categorización occidental de razón y naturaleza; lo mismo que el sentido de subordinación femenina para con el dominio masculino. Al respecto, Alarcón señala que:

Esta propuesta olvida que el cuerpo en la danza está sujeto siempre a estructuras de poder y a la influencia de determinados discursos. En este caso es evidente que con la identificación de cuerpo y naturaleza (mujer), este estilo reafirma una vez más la conocida dicotomía entre racionalidad y corporalidad, así como entre masculinidad y feminidad (2015: 117).

Sin embargo, la autora no se propone identificar una sola línea argumentativa sobre el estudio de las expresiones dancísticas, sino aperturar ventanas de reflexión. Por ello, la observación sobre las estructuras del poder encarnado sólo aparece como necesidad de reflexión más profunda. Lo cierto es que, a partir de esta aclaración, la autora propone identificar que cuando nos referimos a los cuerpos danzantes, hacemos alusión a cuerpos contruidos de manera táctil-cinestésica-afectiva y no sólo a la idea de cuerpos naturales, sino a cuerpos transformados a partir del proceso de socialización: a través del ejercicio diario, de la constitución de rutinas, a la estructuración cultural. De suerte que el cuerpo dentro de la danza aparece como lenguaje y ejecución; como semblanza propioceptiva en el marco de situaciones históricamente conformadas. A partir de que somos capaces de reconocer la construcción de situaciones donde la *memoria cinestésica* tiene presencia –en la danza–, podemos reconocer que quienes la emplean mantienen en su haber todo un entramado de señalamientos, conocimientos y disposiciones acordes a la demanda situacional. De tal manera, Alarcón (2015) sugiere sumar a la visión fenoménica la visión disposicional para ampliar el abanico interpretativo de la danza. El concepto de *habitus*, señala, surge como herramienta analítica al identificar que la *memoria cinestésica* necesita de una estructuración

---

Las danzas de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana: textos reunidos. Buenos Aires: CLACSO.

<sup>23</sup> Las danzas modernas, sugiere Quintero (2020), son aquellas que nacen con la cultura cortesana y que sobre todo mantienen en su haber el sentido de represión de la lúvido, y una fuerte alineación entre la división razón/afecto. El ballet o las danzas de salón de los castillos decimonónicos europeos, son representaciones de esta concepción moderna temprana. Sin embargo, el autor también señala que, con el cambio cultural, la idea de danzas modernas se irá ampliando y conglomerando a otras expresiones dancísticas, gracias a las luchas de los sectores oprimidos; por lo general, las de las sociedades colonizadas.

que sólo el proceso de socialización permite y que, por tanto, sólo la categoría *habitus* logra estructurar. Al respecto, dice:

En el aprendizaje de todo estilo de danza el bailarín no tiene que ver solamente con el entrenamiento de su propio cuerpo, sino también con un ideal de corporalidad al cual trata de asemejarse. Dependiendo del estilo que quiera aprender, se familiarizará con un cierto lenguaje de movimiento. Lo que en un inicio causaba dificultades y se podía realizar sólo con mucho esfuerzo y concentración se convertirá cada vez más en algo familiar y fácil de ejecutar. Un estilo de danza determinado se volverá una especie de “segunda naturaleza” Con base en la teoría del “*habitus* de Bourdieu, Friederike Lampert propone usar el concepto de ‘cuerpos habitualizados’ en la danza. Para Bourdieu, el cuerpo individual no puede considerarse independientemente de una cultura y una sociedad. Al contrario, éste encarna estructuras externas en la repetición de un acto una y otra vez. A pesar de su naturaleza de índole duradera, los “*habitus*” no son inmutables, sino flexibles (Alarcón, 2015: 118).

Más adelante, refiere:

La aplicación de esta teoría de Bourdieu a la danza permite pensar la individualidad del bailarín insertada en determinadas normas o ideales sociales y rompe con la dicotomía naturaleza/cuerpo versus cultura. Sin embargo, en su concepción de los “*habitus*” falta la dinámica propia del cuerpo en movimiento. Por esta razón tiene sentido complementar el concepto de “*habitus*” con el de memoria cinestésica de Maxine Sheets-Johnstone. Ambos pueden entenderse como una forma de memoria corporal (Alarcón, 2015: 118).

La propuesta de la autora está en identificar los componentes y usos del concepto *memoria cinestésica* como propuesta heurística y metodológica para el estudio de las danzas, en sus diversos campos de reflexión. Su aporte es insistir en el papel relacional del cuerpo respecto al estudio de las situaciones y las actividades. Nunca quita el dedo sobre el renglón al respecto de la dimensión sensorial por la cual los cuerpos, históricamente constituidos y situados, experimentan y reproducen la realidad social. Apuesta por identificar los parámetros causales bajo los cuales los cuerpos interactúan y ponen a prueba su reflexividad para con las dimensiones cinestésicas de la interacción social. Al mismo tiempo, no erra al evitar un esencialismo subjetivista respecto al estudio de los cuerpos. Como señala:

El cuerpo del bailarín es un cuerpo entre otros, como éstos está regido por las leyes de gravedad, inercia y roce que determinan todo movimiento de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, el bailarín no es sólo movido, a diferencia del movimiento de una hoja mecida por el viento, sino que “se deja” mover y se mueve a sí mismo. Por eso la danza es una forma de automovimiento. El bailarín baila con estas fuerzas, ha aprendido a entablar un diálogo corporal con ellas mediante la tensión, relajación y postura de su cuerpo. La doble constitución del cuerpo como material y vivencial

confronta al bailarín no sólo con el mundo de la estética, expresión y creación subjetiva sino también con la materialidad definida de los cuerpos en movimiento. La fuerza de gravedad sostiene, carga y es el punto de referencia al que siempre se vuelve. La posición del cuerpo es siempre en relación con la tierra y la fuerza de gravedad determina el abajo a partir del cual se establece todo arriba. En sus movimientos el bailarín es lanzado a un mundo al que no sólo señala y da significado, sino al cual él mismo pertenece y de cuyas leyes no se puede librar fácilmente: por más alto que salte vuelve siempre a la tierra. Sin embargo, este ser determinado no es simplemente pasivo, sino que pasa a ser parte de la experiencia del propio cuerpo, constituye más bien una prolongación del mismo (...) que se halla enraizado, sujeto y medido por estas fuerzas: ésa es la experiencia de su cuerpo, es el elemento en él y con el cual se mueve (Alarcón, 2015: 120).

Superar la disección epistémica clásica occidental entre cuerpo y mente, le permite identificar a la autora que el estudio de la danza se coloca justo en medio de ambos polos. La conciliación, como parte de su hipótesis, permite reconocer que las expresiones dancísticas merecen de un tratamiento relacional constante: “‘intermedio’ que no pertenece exclusivamente al ámbito de lo físico, pero tampoco al puramente mental o espiritual” (Alarcón, 2015: 126). Esta postura analítica es compartida tanto por Guzmán (2019, 2016, 2014) y Kaeppler (2003). Contemplar al cuerpo en movimiento implica postrarse en un campo de reflexión bifronte donde lo social no se sobrepone de lo fisiológico ni viceversa. Por el contrario, los dos campos analíticos se complementan para dar cuenta de los sentidos corporales, las emociones y las sensaciones en conjunto con lo simbólico-cultural y lo estructural.

Por otro lado, es necesario contemplar los aportes de Sevilla (2009), sobre la problematización del cuerpo, el consumo y el disfrute en actividades recreativas, vistas desde las propuestas estructurales y figuracionales, toda vez que, dentro del universo explicativo de la danza, ésta se encasilla como actividad recreativa, del disfrute. No obstante, bien se puede señalar que el baile, dentro de la heterogeneidad comprensiva, podría verse desde los parámetros de los estudios laborales (el baile como trabajo), del género, la musicología, etcétera.

Sevilla (2009) analiza los espacios simbólicos y materiales en donde se estructura el cuerpo. Establece que, en las ciencias sociales, cuando nos referimos a la dimensión corporal, tenemos la necesidad de hablar de la *construcción social el cuerpo*. Se encargará de esta dimensión situada en el campo de las actividades recreativas. Por ejemplo, la autora



argumenta que, para hablar del deporte como actividad socialmente constituida, es necesario identificar los polos de ésta, es decir, su ubicación temporal y por tanto espacial dentro de la ruta de análisis: el tiempo de trabajo y el tiempo libre:<sup>24</sup> “Las actividades desarrolladas en el tiempo libre, se estructuran en función del trabajo y se encuentran, además, impregnadas por las leyes del mercado” (Sevilla, 2009: 2). Derivado de lo anterior, apunta que el ocio, más allá de toda la carga negativa que mantiene dentro del imaginario social, este espacio de tiempo hace posible la construcción de zonas y tiempos destinados al *gozo y la recreación colectiva*. El vínculo subyacente entre tiempo libre y ocio es estrecho, toda vez que la categoría “actividades recreativas” trastoca a ambas concepciones, mas, no quiere decir con ello que todas las actividades que acontecen dentro del tiempo libre sean recreativas. Así, propone una categorización de éstas, con mayor relevancia en el desarrollo del mundo social occidental:

Actividades recreativas: a) actividades principalmente sociales: a.1) asistencia a reuniones formales (bodas, entierros, etc.).a.2) asistencia a reuniones informales (fiestas familiares y vecinales, etc.).b) actividades miméticas o de juego: b.1) participar como actor en actividades relativamente organizadas como miembro de un colectivo (obras de teatro, equipos de fútbol, etc.).b.2) espectador de esas actividades.b.3) participar como actor en actividades menos organizadas (bailar, jugar, etc.).c) actividades menos especializadas y multifuncionales (vacaciones, comer fuera de casa, ver televisión, tener relaciones amorosas fuera del matrimonio, etc.) (Sevilla, 2009: 4).

El aporte de la autora hace énfasis en mirar los lugares simbólicos donde las personalidades se vuelven reflexivas, es decir, que reconstruyen catarsis a través de elementos sensoriales como la excitación emocional:

Las actividades recreativas tienen la función de servir como antídoto contra las rutinas que se dan en el ámbito laboral y familiar. Proporcionan, dentro de ciertos límites, oportunidades para que la gente viva las experiencias emocionales que están excluidas de los otros ámbitos. Se trata de actividades que conllevan un des-control controlado de las restricciones impuestas a las emociones. Estas permiten relajarse

---

<sup>24</sup> Esta visión parte de la tradición eliasiana para categorizar las actividades recreativas, deportivas, el juego y el trabajo, a través del proceso de socialización. A saber, el ocio, el tiempo libre y el trabajo: “(...) son actividades de tiempo libre con características de ocio, participe uno en ellas como actor o como espectador, siempre que no sean ocupaciones especializadas con las que uno se gana la vida. En este caso, dejan de ser actividades recreativas y se convierten en una forma de trabajo, con todas las obligaciones y restricciones que esto entraña y que son características del trabajo en sociedades como la nuestra y aun en aquellos casos en que las actividades como tales proporcionen una alta dosis de placer” (Elias, 1992: 91).

públicamente y con el beneplácito social, además de que son actividades públicas diseñadas para el goce (Sevilla, 2009: 4).

En esta noción comparte nexos explicativos con algo que ya proponían Emile Durkheim (2009) en *Las formas elementales de la vida religiosa* y Collins (2009) en *Cadenas de rituales de interacción*, respecto al sentido de efervescencia y el ritual de interacción, Sevilla deja entrever que la función social de las actividades de recreación contiene en su haber la necesidad de autorregulación e irrupción respecto a la vida cotidiana. En los tres casos, el punto de comunión radica en la contemplación del nivel de integración que ofertan las actividades recreativas al borde de la interacción energética, la cual convoca al análisis situacional donde lo que se obtiene es una constante recreación del orden moral a raíz de la experiencia compartida. Se observa la necesidad por categorizar al baile como parte de esta organización axiológica a partir de sus elementos constitutivos que rozan el compartimento energético y la capacidad de irrupción cultural.

Dentro de las actividades recreativas, lo que tenemos es la producción de cuerpo-imagen, como resultado de la interacción mercantilista del sistema capitalista, destinado a la satisfacción de las demandas situacionales. Es decir, a manera de irrupción avasallante de la industria cultural: “Construir cuerpo-imagen es realizar un montaje de mercancías, formatos disciplinarios, estéticos, dietéticos, médicos, psicológicos, recreativos, de relación con las mercancías, los lugares y las personas. El placer es el intento y el goce efímero de atrapar aquellos indicadores, signos, que hacen del cuerpo una corporalidad deseable” (Sevilla, 2009: 7).

Como resultado de este proceso, se tiene un fenómeno de individuación hiperhedonista para la realización de estas actividades. El principio de vinculación construido a partir del intercambio energético que implican estas actividades, donde los usos del cuerpo son la primera frontera de acción, se ve difuminado por la suplantación de experiencias sensuales solitarias. Por otro lado, en el campo de la cibernética, dice la autora, se observan nuevas formas de participación colectiva en virtud de la reproducción de actividades que implican el contacto social, en ocasiones físico:

Parte sustantiva de las actividades recreativas están siendo realizadas por lo que podríamos llamar cuerpos-solitarios. Esto se facilitó primero con el consumo masivo de aparatos televisivos que generó una reclusión de amplios sectores de la población

al ámbito doméstico. Pero en la actualidad las nuevas ofertas electrónicas como el walkman, los juegos de computadora y el Internet, hacen de esos cuerpos-solitarios cuerpos-conectados a una realidad virtual (Sevilla, 2009: 8).

De todo lo anterior, se puede decir que el baile, como práctica social, se constituye de socioexpectativas de la acción y esquemas de disposición de la acción, concepciones heredadas de las tradiciones fenoménica-interactiva y disposicionales-estructurales. El sentido normado, a través de la *memoria cinestésica*, y la capacidad de improvisación a través de la expectativa, permite identificar que la danza se reproduce a partir de la toma de decisiones constantes e improvisadas, con el fin de mantener la regulación del orden situacional, lo cual marca el sentido de la experiencia corporal del acto, del baile, a través de, por ejemplo, la sorpresa reflexiva. De suerte que, el baile se compone como acción social donde los saberes sobre los lenguajes corpóreos permiten que los bailadores experimenten de manera bifronte y relacional sus experiencias sobre la situación, sobre el baile. Lo dicho por Alarcón es una *propuesta para una lectura de la danza*, que estriba en el reconocimiento de cuerpos constituidos histórica y situacionalmente, del aquí y el ahora, conformados de manera sensual para la reproducción de la práctica del baile (Alarcón, 2015: 146). La danza dentro de su mismo campo necesita constantemente de una reproducción de sus lenguajes para que, quienes intervienen y/o saben de aquella expresión dancística, reconozcan los estilos manifiestos dentro de una situación, lo cual les valdrá para tomar partida al respecto de dicha representación.

## **2.2. Cultura somática: los salones de baile a través de las ciencias sociales**

En el apartado anterior se expusieron algunas propuestas sobre la reflexión del cuerpo y la danza, con la intención de posicionarnos en un contexto de discusión sobre los elementos heurísticos comprensivos: lo interactivo-fenoménico, lo estructural-disposicional y el baile como práctica recreativa y de disfrute en tiempos de ocio. Dicho lo anterior, la necesidad estriba ahora, en reconocer qué se ha dicho al respecto de los salones de baile, y en específico del SLA, como punto de encuentro para las y los bailadores que se han dado cita allí a lo largo de ochenta años y cómo es que las ciencias sociales han abordado o problematizado este recinto de la capital mexicana.

Sevilla en *Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México* (1996) invita a ver a los salones de baile en su margen general constitutivo. Sin embargo, para problematizar a los salones de baile en lo que podríamos denominar una “antropología histórica”, primero se posiciona dentro del *impasse* cultural que representaba el devenir del siglo XXI, y con ello el proceso de secularización en la Ciudad de México frente a la globalización. Así, se pregunta: “¿Cómo explicar la existencia de lugares públicos que sólo adquieren reconocimiento social en la medida en la cual ofrecen un ambiente privado y/o familiar?” (Sevilla, 1996: 33).

La constante estructuración del modelo cultural de la globalización, trajo consigo el reto por establecer nuevas formas de asociación y recreación colectiva dentro de la capital. Por tal motivo, Sevilla considera que los espacios culturales que tienen como base de su funcionamiento el sentido de la “tradicición” se ven expuestos a su pronta desaparición; ello, derivado a la contradicción cultural que implica el proceso de modernización: la mayor diversificación traerá consigo homogenización y reducción de la oferta cultural. Las coordenadas reflexivas de la autora se posicionan en la categorización y estudio de los espacios de recreación y convivencia social que son representados como lo público y lo privado:

(...) el espacio público es la representación de la vida social que, al darse a través de los medios masivos, se transforma en espectáculo y, en consecuencia, todo lo que no aparece en tales medios no forma parte del espacio público (...) ya no es la acción social en sentido amplio lo que constituye el espacio público sino la representación mediática de la misma (Sevilla, 1996: 33).

Este análisis, por ejemplo, le permite reconocer que la discusión sobre lo público y lo privado estriba, desde sus orígenes reflexivos, en las discusiones del género, por ejemplo. En el proceso de modernización, como proyecto cultural occidental, la identificación de los roles de participación social genérica están marcados por una distribución con base en el poder y la dominación: la calle y el hogar, lo público y lo privado. Idea que no dista de los patrones conformativos del sentido del baile en pareja –como se sugirió con Alarcón (2015)–. Sevilla señala que la distribución de los espacios de recreación cultural dentro del territorio urbano, están completamente distribuidos entre los públicos y los privados

Lo público se presenta entonces como un espacio social que adquiere varias connotaciones y del cual se desprenden diversas problemáticas. Dentro de éstas nos

interesa en especial aquella que atiende a la reducción de los lugares que posibilitan el encuentro y la comunicación colectiva para la recreación y el intercambio cultural entre las clases populares (Sevilla, 1996: 34).

Asimismo, señala –y como ya lo hemos expuesto en el capítulo anterior– que los salones de baile son espacios donde se reproduce una actividad que tiene en su centro operativo la reproducción de saberes carnales, los cuales están ligados íntimamente con el ideario de la satisfacción y recreación social. No será, dice, hasta que en México se experimente la entrada del modelo modernizador, en la época de la República Restaurada (1867), que el país experimentará un gran auge de consolidación de una clase burguesa propia y, derivado, la aparición de salones de bailes como parte de la oferta pública en la Ciudad de México (Sevilla, 1996, 1998).

Estos espacios tendrán mayor empuje en la consolidación de identidades culturales a partir de las primeras décadas del siglo XX. Con la reproducción de un sentido de esnobismo, derivado de la hibridación entre patrones culturales estadounidenses y mexicanos, los salones de baile comenzarán a ser la mayor parte de la oferta cultural de la Ciudad de México, lo que le permitirá a la ciudad reproducir un nuevo modelo de urbanización “(...) el surgimiento de los salones de baile en nuestro país se da como resultado del proceso de secularización e internacionalización de la cultura, generados por un determinado tipo de urbanización” (Sevilla, 1996: 35).

Sostiene la autora que estos lugares, sobre todo, tienen la peculiaridad de reconocerse y ser reconocidos como espacios para la conformación de un ambiente colectivo armónico y de disfrute, lo mismo que un espacio exclusivo para bailar, para el goce de los cuerpos. Los salones serán la cuna para el desarrollo de una industria musical compleja y vasta gracias al constante proceso de hibridación que convergía a las sonoridades estadounidenses y afrocaribeñas.

Sevilla (1996, 1998) comenta que estos espacios comenzarán a tener problemas en la distribución de sus bienes culturales, a partir de la revolución cultural de la década de los 60. La llegada del movimiento músico-cultural del *Rock* será la primera traba de los salones de baile: los jóvenes, sobre todo de los estratos populares, encontrarán en estas sonoridades un punto de convergencia gracias a un contenido contestatario dentro de las letras. Sumado a ello, la reproducción del ideario colectivo respecto a los espacios públicos será la segunda

afrenta de los salones, puesto que, en los medios masivos de comunicación, la representación que se tenía de éstos se argumenta en describirlos como centros de perdición donde el consumo exagerado de drogas y el acceso a la prostitución son familiares.<sup>25</sup>

Con ese señalamiento sociohistórico, Sevilla (2009, 2005, 2001, 2000, 1998, 1996) infiere que los espacios privados tendrán mayores restricciones en cuanto a la posibilidad de acercarse a públicos más jóvenes y, por tanto, al mantenimiento de sus negocios. Sin embargo, hay que hacer la aclaración de que, para la autora, los salones de baile se constituyen con una doble identidad: son privados toda vez que son empresas familiares, pero también son públicos puesto que el acceso a estos recintos es general, el cobro de las entradas es asequible para la gente de escasos recursos y el ambiente social construido a su interior es de comunión grupal.

Con base en lo descrito, se señala que la posibilidad de recreación corporal para con diversas actividades será cada vez más escasa. “Vemos así que dentro del orden social se encuentra la instauración de un orden corporal; existen diversos procesos sociales a través de los cuales se instruyen y administran los cuerpos conformándolos, moldeándolos y aprisionándolos en aparatos e instituciones” (Sevilla, 1996: 37). La construcción de cuerpos a través de la refracción urbana estará consolidada por vertientes de la segregación. Los salones del baile empezarán a desaparecer, poco a poco, dentro del imaginario del disfrute. Para fines del siglo pasado, los salones de baile aparecían como anacrónicos dentro de la oferta cultural somática. Como establecimientos que no se adecuaban a las demandas del consumo masivo de productos materiales e inmateriales efímeros.

(...) las características que actualmente presentan los salones de baile no corresponden a las tendencias dictadas por el proceso vigente de modernización urbana, debido a que no resultan rentables en comparación con otros espacios que

---

<sup>25</sup> El papel que juegan los medios masivos de comunicación, sobre todo la televisión, calarán en lo hondo respecto a la reproducción de un imaginario adverso o falso, quizá, respecto a los salones de baile, respecto a la población citadina. Como ejemplo clásico tenemos la película “Salón México”, dirigida y producida por Emilio, “El Indio”, Fernández y Salvador Elizondo, que narra la vida de Mercedes, quien se gana el sustento como “cabaretera” en aquel antiguo salón, para mantener y ayudar a su hermana, Beatriz, a que continúe con sus estudios. La obra cinematográfica pinta al salón de baile como un centro nocturno alejado de su realidad interactiva -un espacio destinado a la reproducción del baile y promotor de un espacio de esparcimiento familiar-, al narrarlo como un prostíbulo donde la violencia, el sexo y el alcoholismo son partes fundamentalmente constitutivas de estos centros de recreación social.

ofrece la ciudad para la práctica del baile y que funcionan con tipos de licencias diferentes, esto es, bajo otro giro comercial (Sevilla, 1996: 37).

Sin embargo, como señala la autora, aunque la realidad nos oriente a pensar que el destino de estos establecimientos es su pronta desaparición, tenemos en su lugar una persistencia que se aferra a no dejar a la historia una parte fundamental del desarrollo de la ciudad como lo son los salones de baile: esto puede verse reflejado en la constitución de un sentido de la tradición. La connotación de *templos del buen bailar* (Sevilla, 2005) se consolida dentro del imaginario colectivo de quienes hacen de los salones de baile un espacio de recreación práctica. No sólo el sentimiento de añoranza es lo que mantiene a flote estos establecimientos anacrónicos; la construcción de un ambiente socioafectivo es lo que permite que asiduos al salón y los amantes del baile se aferren como la clientela constante de éstos. Y, como también se señala, estas personas que hacen de los salones de baile una extensión de sus vidas no pueden llamarse exclusivamente clientes, sino la *familia del baile* (Sevilla, 1996, 1998), personas que han hecho de la práctica y de estos lugares extensiones de sus vidas. Al mismo tiempo, el baile dentro de estos espacios contiene connotaciones propias para las personas asiduas como el sentido de salud:<sup>26</sup>

No obstante, y aunque ello es una tendencia probable, no se puede dejar de lado el hecho de que tienen una cualidad que puede funcionar como un medio para su continuidad: la tradición. A pesar de que esto suene un tanto paradójico, resulta que la conservación de una tradición se ha producido como efecto ante la modernización. La permanencia de estos lugares podrá darse en la medida en la que no sólo sean reductos para la práctica de una manifestación cultural que cuenta ya con una larga historia, sino que también sean espacios de reproducción de dicha práctica (Sevilla, 1996: 38).

Más adelante, señala:

El efecto terapéutico que tiene la práctica de los bailes dentro del salón consiste, desde nuestro punto de vista, en que en tales manifestaciones se conjuga no sólo la posibilidad de realizar un ejercicio físico a través del cual se saca la tensión nerviosa generada por los múltiples problemas cotidianos, sino que para las clases populares

---

<sup>26</sup> Sevilla propone ver que los salones de baile han sido puntos clave para la consideración de una población saludable que logra superar los vicios y las enfermedades gracias al baile, pero también a las condiciones asociativas que convergen en el salón. Mover el cuerpo, reunirse con los amigos, la familia, son puntos esenciales de un sentido complejo de salud (1998). Al mismo tiempo, Ochoa (2006) señala que el baile se convierte como una práctica saludable o que, más bien, permite la reproducción de un sentido de bienestar para sus ejecutantes en el significado ampliado de la palabra: estética, fisionómica y socialmente más saludables.

es, además, una de las pocas oportunidades de disfrute corporal que ofrece esta ciudad, disfrute que es compartido colectivamente. El hecho de que se pueda disfrutar del propio cuerpo, a través de la sincronía con el movimiento de otros cuerpos, genera una fuerte sensación de pertenencia social” (Sevilla, 1996: 38).

Los salones de baile de la CDMX se consolidan como espacios oportunos para la recreación del sentido de bienestar corpóreo. También, son espacios que permiten la reproducción de identidades culturales urbanas. Una relación bifronte entre lo que oferta el salón y la comunidad que la reconstruye. Se posicionan contradictoriamente frente a los nuevos espacios de reproducción cultural, lugares que, como hemos señalado anteriormente, se identifican por la posibilidad de anonimato.

Resulta entonces que el anonimato que esta gran ciudad impone a la mayor parte de sus habitantes es superado dentro del salón, dado el reconocimiento que al interior del mismo adquieren cada uno de los asiduos asistentes. El ambiente familiar que se establece en su interior, hace que se dé una vinculación muy particular entre el espacio público y el privado, que se traduce en una conjunción entre el anonimato y el reconocimiento (Sevilla, 1996: 39).

Estos pocos salones de baile representan la posibilidad de encuentro social; espacios de catarsis colectiva e individual. Sevilla (1998) explora la construcción y reproducción de los salones de baile frente a la cultura global y los nuevos espacios de disfrute social. La autora nos habla de éstos a través de su paso por la modernidad y el arribo de la posmodernidad o hipermodernidad que se esperaba con el fin de la guerra fría y el comienzo del siglo XXI. Para los años noventa, señala, estos espacios de consagración del baile habrían ya tenido dificultades para adaptarse a las nuevas exigencias del consumo cultural en el camino de la modernización mexicana.

Al respecto del baile y bajo el contexto de la globalización, la autora señala la necesidad de comprender los estudios del baile entre dos variantes: cuerpo y espacio: La autora parte de las interrogantes “¿cuál es la mutua construcción entre el espacio urbano y los cuerpos que lo habitan? ¿cuáles son los nuevos escenarios que ofrecen las grandes ciudades contemporáneas para moldear y normar una forma singular de la expresión corporal: el baile?” (Sevilla, 2000: 90). Para la autora, la espacialidad en términos dancísticos que le ocupan (el de las músicas populares y ejecutadas en los salones de baile) son los que corresponden a una oferta cultural somática de la ciudad. Así, llega a argumentar que el cuerpo dentro de la ciudad está moldeado a partir de la noción de urbanidad, la cual, mantiene



una adecuación ideológica que, sobre todo, deja entrever las marcas de disciplina y control corpóreo.

Señala que es necesario partir de dos enfoques que se conjugan entre sí: el cuerpo visto en sus categorías fisionómicas y el cuerpo como producto cultural –como hemos dicho anteriormente–. A través de Luc Boltanski, Sevilla propone que la construcción social del cuerpo oscila en el reconocimiento de que éste requiere de constantes incentivos como la cobertura de necesidades, las cuales estriban entre el gozo placentero y la adecuación económica que delimita el sistema en el cual están insertos los cuerpos. A partir de esta propuesta, se reconoce que el cuerpo se mueve entre la oferta y el consumo de bienes y satisfacciones materiales e inmateriales (Sevilla, 2000). Sin embargo, dice, la visualización de la satisfacción de las necesidades está estrechamente marcada bajo la variable clase social, la identidad de género y la edad. Ergo, esta extensión de las condiciones estructurales no repercute de inmediato en el cuerpo; será la cultura somática la que traducirá la imposibilidad de acceder a dichas satisfacciones a través del sentido social del gusto. Al respecto de la cultura somática, dice:

(...) la cultura somática (...) [son] normas que rigen o determinan las conductas físicas de los sujetos sociales. Normas que son el resultado de las condiciones objetivas en las que se encuentran los sujetos sociales que dependen del grado en que éstos obtienen sus medios materiales de existencia, de la respectiva actividad física, de la venta de mercancías producidas de esta actividad o del aprovechamiento de la fuerza física y de su venta en el mercado de trabajo (Sevilla, 2000: 91).

Dicho lo anterior, la autora se propone exponer la oferta cultural existente en la Ciudad de México que tiene como principio satisfacer las demandas corpóreas. Así, señala que para el inicio del siglo XXI los *table dance* y los *dark room* se multiplican en la capital, con la intención de ofertar un nuevo concepto de disfrute corpóreo basado en el contenido de la sexualidad, acorde al imaginario social que dibujan las grandes metrópolis de manera global. Esto se debe, sobre todo, a los cambios de estructuración dentro de la cultura somática. Asimismo, estos nuevos espacios para el disfrute del sexo explícito y el deleite del cuerpo aparecen marcados por la delimitación de la variable clase social; al respecto señala:

Son espacios diseñados, en principio, para aquellos que están vinculados con empresas transnacionales, cuyo trabajo les exige movilidad constante que les impide establecer relaciones familiares estables. La oferta consiste entonces en la posibilidad de tener contactos corporales efímeros, dentro de un ambiente sonoro y visual basado

en una sofisticada tecnología que, al resultar más o menos similar en todas las grandes ciudades, genera en sus usuarios una familiaridad que les hace sentir como si estuvieran en casa, con la paradoja de que ahí se percibe mucho calor físico, pero escaso calor humano (Sevilla, 2000: 91).

Esta oferta somática permite identificar los modos de distinción respecto al consumo cultural y la satisfacción de las necesidades corporales. Sin embargo, estos espacios cumplen la función del hiperconsumo carnal, toda vez que el anonimato constituido por la penumbra visual (la falta de luz en estos establecimientos) les permite a sus consumidores pasar desapercibidos, sin la mayor intención de construir relaciones sociales estables y proyectadas a futuro.

El consumo cultural de estas ofertas deja asomar la posibilidad de estudiar estos espacios de la distracción como puntos donde el cuerpo se cosifica, se mercantiliza. El núcleo cultural que sienta las bases de esta nueva cultura somática descansa, sobre todo, en el sentido de globalidad, lo que implica la reproducción de un ideal de libertad, con base en un hiperhedonismo, que permite identificar las nuevas formas de configuración de individuación.

Paradójicamente, y bajo la línea argumentativa de la crítica al posmodernismo, Sevilla (2009, 2005, 2001, 2000, 1998, 1996) señala que la aparición de estos espacios se consolida bajo el sentido de homogenización. Bajo el criterio de la ampliación del consumo cultural y la hibridación que permite la globalidad, el criterio se somete a la concepción de crear imaginarios sociales del disfrute unívocos; ante esto, la oferta cultural corpórea no cesa. De tal forma se señala que estos espacios noctámbulos del disfrute se articulan, constantemente, en la repetición de uniformidades culturales. La globalización ha permitido ver la construcción sistemática de espacios destinados a la velocidad del consumo, la maquila del placer, frente a los lugares que permiten cohesión y reproducción de un sentido de solidaridad.

Derivado de lo anterior, la autora propone identificar que, a partir del proceso de modernización como modelo cultural-filosófico avasallante de occidente, la instauración de espacios de oferta cultural, donde reside el cuerpo, reposa sobremanera en la reproducción del modelo urbanizador cosmopolita. La aparición de los espacios anteriormente señalados, también, obedece a este proceso. Sin embargo, se pregunta ¿a partir de cuándo y en dónde se

instauran estos espacios del disfrute corpóreo en occidente? Y, al respecto de su materia, cuestiona “¿desde cuándo y en dónde aparecieron por primera vez en la historia de Occidente los espacios cerrados, específicamente diseñados para la práctica de los bailes de pareja?” (Sevilla, 2000: 93).

Lo que apunta sobre el tema es que estos espacios, en América Latina, tienen presencia a partir de la importación de los grandes salones de baile europeos modernos. Sin embargo, éstos tendrán una reconfiguración sustancial en su concepción y estructuración a partir de la Primera Guerra Mundial, toda vez que el rompimiento con el ideal decimonónico de la cultura victoriana incidió en la búsqueda de nuevos ideales culturales que implicarán estilos de vida más modernos, *ad hoc* a la cultura estadounidense. El anglicismo cultural que vino después del periodo entre guerras, permitió la búsqueda de la libertad femenina, por ejemplo, lo que implicó la posibilidad de que las piernas femeninas fueran descubiertas en el espacio público, lo mismo que el consumo de tabaco. La consolidación de estereotipos fundados en la moda reconstruyó el significado del disfrute en México.

De la herencia francesa, arribó la adopción de estándares estadounidenses más acordes a la exigencia cultural global. Esto repercutió en la oferta de expresiones dancísticas. De los bailes coloniales de etiqueta del siglo XIX, donde había una marcada distinción racial y clasista respecto a la ejecución y participación de éstos, se establecieron nuevos conceptos del espacio del baile, de la reproducción de cuerpos a principios del siglo XX. Así, musicalidades como el *shimmy* o el *charleston* se introdujeron como nuevos géneros musicales bailables. La aparición de grandes orquestas de *big band* en la ciudad, las cuales tenían marcadas influencias de las orquestas de jazz estadounidense comenzaron a amenizar los bailes de las reuniones en establecimientos de la nueva capital. Estas sonoridades permitieron la experimentación de nuevos saberes corporales; la posibilidad de bailar sueltos, pero en pareja, implicó una revolución cultural con un acento en el movimiento de las caderas y las piernas.

Sin embargo, como señala Sevilla (1998, 1996), estas expresiones no serán de una tradición exclusiva anglosajona. Dentro de estas nuevas ofertas dancísticas, el sentido del baile africano se asomaba en la configuración del imaginario del baile y el consumo musical.

A saber, en Cuba y Puerto Rico, como señala Ángel Quintero (2020; 2002)<sup>27</sup>, las sonoridades del caribe dibujaban el imaginario dancístico de la clase obrera y los campesinos, lo mismo que de la población migrante caribeña en Nueva York. De igual forma, habría que sumar que para el caso mexicano en Veracruz y Yucatán la oferta del Danzón y el Son cubano comenzarían a introducirse en lo hondo de la vena cultural en un sentido de mexicanidad (Figueroa, 2017), llegando a la capital con mucho empuje, sobre todo por la sensualidad y el

---

<sup>27</sup> Sobre las experiencias dancísticas que nos ocupan, aquellas que evocan las sonoridades afrolatinoamericanas, Quintero (2020, 2009) reconstruye hermenéuticamente la composición significativa del baile en pareja en el albor del caribe. A través de una sociología histórica, Quintero (2020) entreteje el significado de la danza a lo que podríamos señalar “encarnación histórica”, respecto a los usos y significados del baile dentro del modelo cultural de la modernidad y el imaginario que la permea en el sentido europeo occidental. Así, señala: “Podría bien argumentarse que el análisis de clase es inseparable de la historia, pero cuando la historia se hace presente no sólo en la cultura, sino también en la piel, su presencia continua es más claramente avasallante” (340). El rastreo que hace el autor parte de la tradición eliasiana, donde ubica a lo largo del proceso de civilización en América Latina la consolidación de elementos figuracionales que dan cuenta de dicho proceso en, por supuesto, los usos del cuerpo en el baile. El autor sostiene que el estudio del baile implica una relacionalidad que estriba en conjuntar la clase, el género, la raza, lo público, lo privado y la moral que reproduce la cultura como sistema civilizador. Así, comienza con una premisa que es característica de la mayoría de sus obras: el baile de las sonoridades neoafricanas evoca un sentido de insurrección cultural, por su devenir histórico al arribo de los esclavos africanos en las colonias españolas y su carácter antimoral frente a los usos culturales del cuerpo adversos a la decencia y el recato occidental: el baile voluptuoso. Bajo este tenor, Quintero (2020) dice que el proceso de civilización visto a lo largo de la instauración de la modernidad como proyecto cultural en la Europa occidental, no distará de los intentos de asimilación en América Latina y el Caribe. Propone analizar, por ejemplo, los materiales escritos que a fines del siglo XIX y comienzos del XX, pretendían moldear el imaginario social respecto al recato y las buenas costumbres repercutidas en el quehacer del cuerpo en la vida cotidiana y los rituales de interacción. *El Manual de Carreño* es su principal fuente para dar cuenta de este proceso. Sin embargo, bajo este discurso, Quintero sostiene que una de las diferencias respecto al proceso de civilización en Europa y América será la constante administración ruralista que imperaba en la región americana; característica que influirá en la acepción respecto a la administración de los impulsos libidinales y el estado natural, frente al progreso y la razón: “El campo –identificado con la naturaleza– se asociaba a los impulsos físicos, mientras que la ciudad lo hacía al control sobre ellos, requisito supuestamente necesario para el intercambio social” (Quintero, 2020: 343). Derivado de lo anterior, señala que el baile tradicional, el cual se constriñe bajo un sincretismo de sonoridades vastas que implican las europeas y las africanas, será la pauta para reconocer, por ejemplo, que éste evoca al estado de naturalidad en la población negra, la cual aspiraba a pertenecer dentro del sentido de etiqueta que imperaba bajo la influencia europea. Será el acento en el cuerpo femenino y en la construcción de la feminidad lo que dotará del sentido de vulgaridad a las danzas voluptuosas que imperaban. El autor describe a la danza de comienzos del siglo XX como voluptuosa, por la intervención del baile entre abrazos y el meneo cadencioso del “culo” femenino, el cual refería a la incitación de los instintos y el estadio libidinoso de los hombres: “El ‘culo’, en el Caribe resulta una imperdonable vulgaridad. Un rasgo físico que vendría a identificarse con el atractivo sexual de la mujer de color se estigmatizaba como vulgar y era prohibida cualquier referencia directa a ese rasgo corporal” (Quintero, 2020: 354 – 355).

recato de sus ejecuciones combinados, a principios del siglo XX. Las influencias estadounidenses y caribeñas se introdujeron en la Ciudad de México bajo el ideario de novedad; por tanto, las nuevas expresiones dancísticas que se importaban comenzaron a ser aceptadas por las clases trabajadoras, pero también rechazadas por los sectores más conservadores de la capital. Esta nueva oferta cultural tuvo su propio hogar. Como señala la autora, comenzará el auge de los salones de baile, espacios distinguidos por la ejecución de música en vivo. Dichos espacios construyeron el “circuito comercial constituido por las empresas disqueras y cinematográficas” (Sevilla, 2000: 97).

Estos espacios de reproducción sociocultural se consolidaron en la primera mitad del siglo XX como lugares que ofertaban algo más que el baile: la posibilidad de construir relaciones colectivas a través de los usos corpóreos. Para el tiempo en que escribe Sevilla (1998) sobre los salones de baile, la capital conservaba tres salones de baile: el Colonia, Los Ángeles, y el California Dancing Club y se caracterizaban por ser negocios familiares, de herencia familiar, por ser contrastes del proceso modernizador de la ciudad: espacios con el mínimo de tecnología para la reproducción de espectáculos y por ofertar música “vieja” respecto a la concurrencia contemporánea.

Dentro de la oferta cultural somática contemporánea, los salones de baile se posicionan en desventaja. La globalización y el proceso constante de modernización acorde a la avasallante urbanización y lo que esto implica (gentrificación, desplazamiento de la población hacia las zonas conurbadas, encarecimiento del espacio, segregación, incremento de violencia, etcétera.) han vulnerado a los salones de baile: “La inminente desaparición de los salones de baile o su posible transformación en discotecas, table dances o estacionamientos, podría ser entendida por amplios sectores sociales como el resultado ‘natural’ de la modernización del país” (Sevilla, 2000: 103).

Por otro lado, los salones de baile tanto han sobrevivido a la afrenta contextual de la aparición de nuevos espacios de cultura somática, que pueden señalarse mecanismos de resistencia extralocales a la posibilidad de desaparición, por parte de las personas que hacen del baile una práctica sumamente significativa para sus vidas. Es decir, para el caso del SLA las personas asiduas a él se han apropiado otros espacios públicos como extensiones espaciales del propio salón para la práctica de la danza, en específico el Danzón. Así,

Verónica Carpio (2019) revisa lo que denomina *extensiones del salón* vistas a través de la práctica del baile en las plazas públicas, actividad promovida por la *familia del baile* y las autoridades gubernamentales de la Ciudad de México. Al respecto señala:

En la última década del siglo pasado, las políticas culturales en Ciudad de México dieron otro giro y empezaron a promover la reapropiación de plazas públicas con fines recreativos, en particular con actividades dirigidas a personas de la tercera edad. En ese contexto se incentivó el uso de la plaza de la Ciudadela para bailar danzón y otros bailes propios de los antiguos salones (Carpio, 2019: 50).

Bajo el ideario de la tradición, el Danzón como género musical y más aún su expresión dancística, se han colocado dentro del imaginario urbano como actividad “tradicional”, es decir, que evocan una compleja conformación sociocultural y sociohistórica reproducida de generación en generación para su conservación práctica. Aunado a ello, la reproducción de estas escuchas y bailes se ha distribuido con franqueza entre la población adulta de la ciudad.

La práctica del Danzón en la Plaza de la Ciudadela,<sup>28</sup> no representa una competencia comercial para la oferta cultural de los salones de baile, sino que, al contrario, son una extensión simbólica y cultural de estos. El bailar Danzón en las plazas públicas, dice, traslada las paredes de los salones de baile al espacio público. La extrapolación de los salones respecto a la práctica del Danzón en las plazas públicas refiere a tres vertientes: 1-un sentido de comunión que permite el desarrollo de identidades; 2- la reproducción de la atmósfera colectiva que se configura gracias al contacto social en los salones de baile y; 3- un sentido de bienestar y vigencia para con las personas adultas que gozan de dicha actividad: “(...) que el salón salga del salón (...) más allá del espacio físico de los extintos salones de baile se mantenga y actualice la tradición del baile popular en la apropiación de diversas plazas públicas” (Carpio, 2019: 50).

Estos espacios, que han ganado terreno dentro de la oferta recreativa y somática de la ciudad, se mantienen, sobre todo y símil a los salones de baile, gracias a la comunidad que la reconstruye de manera constante. “(...) aquellos que dan vida a la Plaza del danzón son las personas que asisten cada sábado y que han adoptado este espacio como algo más que un lugar de baile, como un centro de reunión que les resulta familiar y propio” (Carpio, 2019:

---

<sup>28</sup> La Plaza de la Ciudadela o mejor conocido como La Ciudadela, es un espacio público de la CDMX, ubicada al centro de la misma; se caracteriza por ser un lugar de recreación social, teniendo como parte de su cartelera cultural la práctica del danzón y la venta de artesanías los fines de semana.

52). Sumado a las tres características que ofertan estos espacios de la danza pública, hay que añadirle lo que la autora considera como la reproducción de una *pedagogía corporal*. Ésta tiene gran similitud con los distintos enfoques prácticos del cuerpo y la danza, revisados aquí: a saber, por ejemplo, con el sentido del adiestramiento físico y la conformación de la *memoria cinestésica* en Alarcón (2015) o el sentido de *Estructura* en Kaeppler (2003). La conjunción de los salones de baile y la práctica del Danzón en las plazas públicas tienen como referente la reproducción de la cultura popular: “(...) no existe un desplazamiento de las plazas respecto a los salones ni viceversa, ambos forman parte del subcampo del baile popular” (Carpio, 2019: 53). Más allá de contraponerse ambos campos espaciales, los salones y las plazas públicas convergen bajo el ímpetu festivo y recreativo que evoca la práctica dancística y, sobre todo, la experiencia somática de la que es garante el salón de baile:

Lejos de existir una disputa entre los salones y las plazas, existe una relación recíproca, se implican los unos a los otros y se retroalimentan entre sí. En efecto, los nuevos espacios públicos donde se mantiene la práctica del baile reproducen, resignifican y recrean los códigos, jerarquías y rituales de los salones casi extintos, pero están muy lejos de ser copias de los antiguos salones, por el contrario, se nutren de ellos para dar forma a un espacio nuevo, más abierto, informal y diverso. Los elementos que incorporan las plazas tienen en común la flexibilidad que facilita que nuevas generaciones se acerquen a los antiguos bailes de salón (Carpio, 2019: 54).

Al mismo tiempo, Sevilla (1996, 1998) propone que en la globalidad –bajo este mismo argumento donde la teoría señala que en este proceso continuo de reinención cultural, lo local perecerá frente a lo global– los salones de baile han hecho frente a la posibilidad de desaparecer. Hecho que hoy y quizá más que nunca se hace presente derivado de la crisis financiera, social, política y cultural que ha dejado el proceso de pandemia de Covid-19. La supervivencia de estos recintos sostiene la autora, deriva sobre todo de la lucha que encarnan las personas aficionadas al baile frente al advenimiento y difusión de nuevos espacios de consumo cultural más rentables en términos del consumo y, por tanto, económicos. En efecto, los salones de baile son lugares no rentables en términos financieros. Cada vez son menos los públicos que acceden a estas ofertas culturales. De suerte que la población dancística de estos espacios oscila en promedio de los 45 a 50 años. La lucha entre establecimientos o espacios de recreación cultural es desigual. Los salones de baile no son competencia contra la oferta contemporánea de la cultura somática. Sin embargo, la danza en estos recintos sigue

siendo la actividad principal en la reproducción del cuerpo; es el canal fundamental de su reproducción y de supervivencia frente a otro tipo de establecimientos.

Bailar con una orquesta en vivo permite una comunicación entre músicos y bailarines que desaparece cuando la música proviene de una cinta magnética. El nivel de sonido emitido por las orquestas que operan en los salones de baile permite que las personas puedan platicar, además de bailar, acción que resulta imposible lograr en las discotecas. El alto nivel de sonido que alcanza la música en estos lugares hace que la misma se convierta en un enervante. El tipo de luz existente en los salones de baile facilita la observación de todos los presentes, sean o no candidatos a bailar. En los otros lugares reina, por lo general, la penumbra necesaria para garantizar el pleno anonimato o todo tipo de intensidad de caricias (Sevilla, 2000: 105).

La autora reconoce que las contradicciones culturales de la posmodernidad –donde la pretensión es la ampliación del abanico de posibilidades de consumo como bandera democratizadora del mercado– lejos de servir como elementos virtuosos para la solvencia de los salones, revelan que lo que acontece es la reducción de la oferta y la homogenización de la misma: “En el contexto de la notable diversidad cultural que presentan las metrópolis, se podría afirmar que la globalización amplía el abanico de ofertas recreativas. Esto es un hecho innegable, pero también es muy importante advertir que lo que ahora aparece como ampliación, poco a poco puede transformarse en reducción. Este movimiento puede observarse en la ciudad de México, donde, en los últimos diez años, un elevado número de bares, cabarets y centros nocturnos se han transformado en table dance” (Sevilla, 2000: 106).

Por todo lo anterior, proponemos que el estudio de los salones de baile se puede hacer a partir de tres campos analíticos relevantes que constituyen el corpus explicativo del fenómeno: a) los salones de baile pueden ser definidos como espacios público-privados del disfrute corporal y sensorial, siendo parte de la oferta cultural somática de la capital, focalizados, sobre todo, a una población que hace del baile una acción significativa en el desarrollo de sus biografías, es decir: conformación de identidades y estilos de vida; b) los salones de baile se inscriben, en los últimos treinta años, bajo un contexto de vulnerabilidad respecto a las nuevas formas del consumo cultural somático, con la latencia de desaparecer puesto que los públicos que se interesan en ellos son cada vez menos y; c) los públicos asiduos a los salones de baile construyen mecanismos colectivos de resistencia ante la posibilidad de extinción de los primeros, como la adopción de espacios públicos como extensiones del salón, para la práctica del baile.



### 3. Cuerpo y baile. Una revisión teórica sobre la práctica dancística

*La trigueña encarnación  
Cuando se pone a bailar  
No hace más que tararear  
Lo que el conjunto interpreta  
Su compañero Tomás  
Como la conoce bien  
Le dice con gran desdén  
Fíjate que va a llover  
Y que no puedes correr  
Por lo estrecho del vestido*

*Cambia el paso  
Que se te rompe, el vestido  
Cambia el paso  
Que se te rompe, el vestido*

*El paso de encarnación: Antonio Machín*

En este apartado se inscriben algunos aportes que han hecho de la reflexión corpórea un campo de investigación para las ciencias sociales. Así, se toman como referencia dos concepciones analíticas sobre el cuerpo y el quehacer sociológico: la vertiente interactiva y la sociología disposicional (*hexis*) y analítica de las técnicas corpóreas. De suerte que, lo propuesto aquí invita a repensar las formas por las cuales el cuerpo se problematiza como fuente de incertidumbre reflexiva para la construcción de objetos de investigación.

Al mismo tiempo, la exposición sobre los modelos heurísticos expuestos tiene la intención de construir un marco explicativo para el estudio de la práctica dancística que se problematiza a partir de los saberes y sentires corporales: el baile es cuerpo y sin cuerpo, evidentemente, no hay baile. O, al menos, esta es la construcción propositiva sobre el estudio de la práctica y los salones de baile. Por lo tanto, la construcción de un modelo teórico comprensivo sobre el cuerpo y la corporeización, para la danza, se hace manifiesta cuando se estudia un fenómeno que se reconstituye en constante movimiento. La reflexividad y la capacidad perceptiva situacional del lenguaje corpóreo son las pautas claves de la reflexión dancística, así como la construcción de esquemas disposicionales sobre el baile y la capacidad de innovación sorpresiva sobre el movimiento propio y colectivo.

### **3.1. Cómo estudiar el baile: entre la interacción y la disposición**

David Le Breton (2002) sugiere que para la reflexión del estudio del cuerpo hace falta entender una explicación fundamental: los cuerpos son en tanto están corporeizados. Esto quiere decir que el cuerpo no sólo figura como concepto fisionómico, sino que hace falta reconocer toda la gama de elementos circundantes que constituyen a eso que se denomina cuerpo. De tal forma, la corporeización es, por decirlo de alguna manera, el marco constitutivo por donde se explica al cuerpo: lo cultural y lo fisiológico. Norbert Elias (2009, 2008, 1994) por ejemplo, señala que las figuraciones culturales corpóreas son las que dan cabida al reconocimiento del fenómeno del tiempo y la historia, de la humanidad; el dinamismo social se mira a través de los cambios en los usos y costumbres del cuerpo a través de prácticas, modales, modos, técnicas, etcétera.

Así, para los usos reflexivos de la danza, hace falta reconocer que la primera y última frontera de esta actividad es el cuerpo. Pero, no visto bajo la lupa orgánica o fisionómica, sino como delimitación principal de la misma acción: “El cuerpo. Estimable y permanente presencia, condición de posibilidad del ser. Cotidiano, medible, inteligible, pero incomprensible a veces. Estadía, concreción, vínculo, modo de ser. Laberinto de creaciones. Irresistible” (Guzmán, 2016: 47). Superar la brecha comprensiva entre mente y cuerpo, heredera de la filosofía cartesiana, es lo que permite comprender las delimitaciones relacionales del cuerpo (Sabido, 2016). El cuerpo, entonces, es la reflexión primaria sobre el quehacer dancístico, pero, en sus entrañas explicativas habitan diversas posibilidades interpretativas que orientan una reflexión virtuosa sobre el sentido relacional de las explicaciones. Guzmán (2016) sugiere que, para reconocer al cuerpo como fuente del conocimiento, no hay que partir, dividir, su pensamiento; lo biológico y lo social-cultural se vinculan a través de la construcción y reinención de la realidad social:

Todo cuerpo es una construcción en la que (...) ni siquiera la estructura anatomofisiológica es un dato inalterable, puesto que incluso ella y todo lo que el cuerpo involucra, es decir, el sujeto en su totalidad, son maleables y se construyen cotidianamente a partir de la experiencia personal que, invariablemente, está inmersa en el caleidoscopio de determinantes culturales (47).

De lo anterior, se desprende una noción importante: los cuerpos se ven, se siente, se saben, a través de sus dimensiones, las cuales, como se dijo, estriban en una constante

retroalimentación biológica y cultural. La autora sugiere que la dimensión social de lo corporal implica: *cultura, experiencia y sujeto* (2016: 48). Esta proposición permite ubicar una ruta discursiva por la cual el cuerpo y lo corpóreo habitan: la frontera estructural. A saber, el empleo del término *sujeto* tiene un principio de estructuración: los sujetos están sujetos. El orden en el que se sujeta responde, en primera instancia, a los elementos macrosociales que convergen en la estructura de lo social: la cultura, la política y lo económico.

En el marco del baile, el cuerpo tiene el papel fundamental de las explicaciones sociales. Dentro del contexto *in situ*, de la práctica del baile, lo que se tiene entonces son cuerpos en constante movimiento, cargados de historia, de valores, de disposiciones, de tipificaciones reflexivas: de biografías. Lo cultural y lo fisonómico, más que mezclarse, no se dividen. Ambas dimensiones componen la realidad social: “Nosotros, nuestro cuerpo, somos el vínculo de lo natural y lo cultural” (Guzmán, 2016: 54).

En este punto, es necesario reconocer los campos analíticos por donde se contempla al cuerpo. Con ello no queremos decir que estos modelos sean los únicos que permitan la reflexión corpórea, sino que, para las exigencias del baile, los modelos de la interacción y la sociología dispositiva suman una posibilidad comprensiva para el baile. Así, una sociología perceptiva es, quizá, el modelo más adecuado para la comprensión del baile; percepciones que se traducen en el campo *in situ* que no cejan del marco social de la acción. A saber, el baile como acto sensible<sup>29</sup> remite a la consideración bifronte de las formas por las cuales la realidad social interactiva se configura a través de una dimensión sensual y otra disposicional, que implican aquellos elementos que se estructuran a través del proceso de socialización acorde a los usos corporales (técnicas) y las formas de aprendizaje y aprehensión de las categorías culturales como: saber bailar.

(...) una sociología de la percepción puede identificar dos niveles analíticos del proceso mediante el cual las personas perciben, aprecian (es decir, valoran) y actúan, desde y frente a cuerpos diferenciados genéricamente. Es decir, cómo es que existe una mutua percepción de los cuerpos, basada y sostenida por expectativas genéricas (nivel interaccional), entre otras, y cómo es que aprendemos los

---

<sup>29</sup> Bajo los parámetros de la sociología perceptiva, las formas como se constituye la realidad tienen que ver con la interacción del entorno y los actores y entre actores, a través de la participación de los sentidos y las emociones, las cuales, permiten reconocer filtros socioafectivos y socioperceptivos que orientan, guían, la acción social (Friedman, 2013; Vannini, Gottschalk y Waskul, 2012)

‘esquemas’ que median la percepción de los cuerpos masculinos y femeninos (nivel individual disposicional) (Sabido, 2016: 65).

La propuesta refiere a la comprensión de que el cuerpo más allá de ser un instrumento para la acción, figura como la marca coyuntural de la experiencia misma: “no solo se tiene un cuerpo, sino que este siente a través de los sentidos corporales” (Sabido, 2016: 65). Los actores –para la dimensión interactiva– y los cuerpos no están separados como dos dimensiones inconexas. Por el contrario, ser actor, sujeto, implica reconocer que éstos son en todo momento, cuerpo. Cuerpos con conocimientos, sensibilidades, estructurados y reflexivos en los sentidos interactivos, es decir, bajo la constante reproducción de la realidad: “el cuerpo tiene modos de conocer que trascienden las formas de conocer de la mente” (Sabido, 2016: 66).

### **3.1.1. Cuerpo e interacción**

En el marco interactivo, los aportes de Goffman (1997, 1991) y Garfinkel (2006) permiten consolidar un marco explicativo sobre el cuerpo y la interacción cara a cara. Dentro de la percepción espacial, los cuerpos interactuantes se saben y sienten; son percibidos sensiblemente. Los sentidos interactúan –los internos y los externos (Vannini, Gottschalk y Waskul, 2012)– para la reproducción constante de la realidad interactiva misma: éstos permiten la constitución de tipificaciones genéricas, morales, simbólicas, etcétera. Esta dimensión sensorial interactiva-perceptiva es, en todo momento, social:

... el nivel interactivo ofrece posibilidades analíticas para plantear las condiciones sociales que posibilitan la mutua percepción de una manera y no de otra (...) se aprecia cómo la mutua percepción establece formas de relación que vinculan a las personas y que suponen tanto una categorización cognitiva como un tipo de atribución afectiva (...) la mutua percepción implica expectativas perceptivas de muchos tipos (Sabido, 2016: 78).

A la interacción se le debe de entender como: “(...) la influencia recíproca de un individuo sobre las acciones del otro cuando se encuentran ambos en presencia física inmediata” (Goffman, 1997: 30). Las interacciones sociales se reproducen en el marco de focos situacionales energéticos donde convergen actores en el entorno o *medio* que acondiciona las pautas reguladoras de la interacción misma. Estos focos de atención figuran momentos de percepción sensual que construyen las bases y las formas de la percepción a través de

lenguajes que, no necesariamente, son los verbales: las miradas, por ejemplo, cumplen un papel importante dentro de la interacción como lenguaje somático que devela estados anímicos: disgusto, atención, dispersión, etcétera. Dentro del marco de la interacción nunca se deja de comunicar. Dos actores pueden estar hablando y, al mismo tiempo, la gesticulación corpórea devela otro nivel comunicativo que, bien, puede o no asociarse al plano lingüístico de la interacción. Esta mutua percepción constituye, entonces, vínculos sensoriales entre los actores (Sabido, 2016).

La idea primaria de la interacción sucumbe a la noción de que: todo lo que se define como real, es real en sus consecuencias (Goffman, 1997). La interacción de tipo propio es lo que hace posible el marco de la interacción, que no necesariamente tiene que estar ligado a nociones estructurales. Aunque, esto no quiere decir que el nivel estructural no mantenga su propia estructura constitutiva, pero, lo cierto es que la sociología interactiva reconoce un nivel demasiado pequeño para el mundo social que bien puede denominarse: microsocio. Este marco estructural *sui géneris* de la interacción reconoce un mundo articulado de situaciones que contienen: una temporalidad en el presente continuo. Así, por ejemplo, dentro del marco explicativo microsocio, la consolidación de *micromundos* es lo que nutre la relevancia dinámica de la reproducción del orden. En este tenor, las representaciones sociales son, de cierta manera, un punto central de explicación. Todas y todos representamos un rol cuando estamos en presencia de otros. En la vida cotidiana, la estructura de la acción se consolida en el escenario y las bambalinas. A cada papel desempeñado hay un *Self* y un rol (un yo). A diferencia de la tradición fenomenológica, que no dista mucho de la visión interactiva, no hay un *Self* general, sino que éste va cambiando y se va a acoplado conforme a la situación que se encuentre. La noción de máscaras o roles sociales son lo que permite avizorar los diferentes tipos de representaciones sociales y colectivas, así como los papeles o roles que cumplen los actores dentro del marco situacional.

Las interacciones son autorreguladas bajo nociones de pequeños órdenes morales, simbólicos y culturales, que se reproducen al albor del foco situacional; los mismos actores y la lógica de lo que Goffman (1997) denomina medio, son las marcas normativas del orden interactivo. Por tanto, lo que se reconoce es que existen diversos recursos de mantenimiento de pautas, órdenes, que regulan la interacción misma, regulados bajo el medio o entorno

constituido por quienes actúan. Orden entendido bajo la noción reflexiva interaccional, es decir, que no implica una reflexión en el sentido de hacer un seguimiento de los pensamientos en la acción, sino, una reflexividad, vista por Garfinkel (2006), que propone que en la medida en que interactuamos, construimos el orden mismo. Las descripciones de lo social se forman en parte de lo constitutivo situacional, en el momento. En este mismo tenor, las expectativas *de trasfondo* (Garfinkel, 2006), formas no contractuales del orden interactivo que operan dentro de la microestructura situacional, son las bases socioculturales y situacionales operativas en la lógica del trasfondo interactivo. Es decir, las *expectativas de trasfondo*, sugieren las delimitaciones compartidas entre actores como conocimientos socializados que motivan a los interactuantes a vincularse y, al mismo tiempo, a mantener el microorden.

Así, se puede decir que, dentro del margen interactivo, la conducción de la acción tiene como base: expectativas de percepción compartidas como conocimientos comunes de acuerdo a las exigencias situacionales: tomar una clase, tener una conversación en una cafetería, asistir a un bar, retirarse de una reunión, bailar, etcétera. Estas delimitaciones o coordinadas comprensivas del microuniverso situacional son las que permiten rastrear una sociología perceptiva a través de pequeños momentos y los actores que los componen:

Los alcances del nivel analítico interaccional radican en que permiten observar cómo las personas se perciben mutuamente en la interacción y se orientan a partir de ciertas expectativas construidas socialmente (...) El nivel interaccional visibiliza cómo dicha percepción contribuye a establecer formas sociales de relación y experiencias afectivas mutuamente condicionadas (Sabido, 2016: 75).

Aunado a lo anterior, lo que deja ver la propuesta interactiva en este sentido, es que la dimensión sensorial también forma parte de esta construcción del orden social: el género y el sexo, por ejemplo, son convenciones socioculturales y biológicas compartidas que sirven en la interacción como filtros comprensivos de los interactuantes. Asia Friedman (2013) considera que las sexoexpectativas fungen en este plano microsituacional como filtros receptivos de información apriorísticamente constituida por las bases culturales y biológicas de la sociedad y, en este caso, del marco o entorno donde se consolida el momento interactivo: “la percepción siempre es selectiva y filtra a partir de ciertos esquemas que son sociales y se aprenden” (Sabido, 2016: 75).

Revisado lo anterior, proponemos que el baile en el SLA, visto bajo el lente interactivo y a su vez como rama de la sociología perceptiva, aparece como el momento en el cual se cristalizan convenciones compartidas como: ritmo, coreografía, distribución espacial, género, cortejo, moda, etcétera, que oscilan bajo el foco interactivo –la acción de bailar– reproductor de la interacción que posibilita la cristalización de símbolos (normativos) para la reproducción del ritual, reconociendo que la EE que se desprende de la interacción es lo que la hace perdurable y reproducible. Al mismo tiempo, y como sugiere Collins (2009),<sup>30</sup> esta cristalización de símbolos y reproducción de EE, dan cabida a la consolidación procesual de CRI. Éstas son tan fuertes –gracias a la recurrencia, al sentido simbólico que refiere el mismo salón y a la capacidad de agencia de este– que lo que se obtiene, entonces, es una reproducción interactiva a través del tiempo, cosechando formas recurrentes de interacción, estructuradas gracias a las normas y convenciones no contractuales que delimitan la misma situación. Así, la visión comprende que el baile, asistir a bailar al SLA, conforma una CRI, bajo los términos del autor: “encuentros temporales entre cuerpos humanos cargados de emociones y conciencia por efecto de las cadenas de encuentros vividas anteriormente” (Collins, 2009: 18). Sugerimos, por tanto, que el baile en el SLA tiene esta característica como reproductor de CRI y de modelos comprensivos del orden situacional que inscribe el baile en el salón bajo un orden simbólico propio de su interacción. Como señala Miguel Nieto:

Es una construcción que se ha ido [haciendo] a través del tiempo. Los bailarines de bailes tradicionales, de martes o domingo, son los que se colocan hasta al frente, cercanos a la orquesta y los que van por primera vez se colocan en las mesas que están un poco más alejadas de la orquesta y a lo mejor cercanos a la pista, pero no cercanos a la orquesta. Entonces, se va construyendo a través del tiempo. Hay ciertos códigos que mantienen estas diferencias geográficas, estas geolocalizaciones dentro del salón. De hecho, hay ciertos grupos que les gusta ir a cierta área y se sienten más cómodos ahí, no todos les gusta estar al frente porque la música les parece muy fuerte, entonces, se sientan siempre en unos lugares un poco más lejos. Eso, también, se ha ido construyendo a través del tiempo. Si uno va al salón con tiempo, con regularidad, entonces uno va escogiendo a qué grupo quiere acercarse o si quiere crear el propio o si quiere mantenerse alejado. Por eso se van construyendo estos rituales (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

---

<sup>30</sup> A propósito, Collins sugiere que: “La teoría de los rituales de interacción (TRI) es la llave de la microsociología y ésta, a su vez, la llave de buena parte de lo que tiene mayor escala. La interacción a pequeña escala, aquí y ahora y cara-a-cara, es el lugar donde se desarrolla la acción y el escenario de los actores sociales” (2009: 17).

Al mismo tiempo, el baile como RI es la conjunción de elementos predispuestos a la acción de entrar y salir de la escena. La pista: el escenario. Las sillas y las mesas: las bambalinas. La EE que brota en cada baile del salón trasciende y transcribe significados que se estructuran en la misma lógica del RI. Llegar, comprar boleto, entrar, saludar a las y los conocidos, geoubicarse, bailar, sentarse, tomar un refresco o comer un pastel, volver a bailar, retirarse. La lógica práctica del baile en el SLA es comunicación constante. Como cuenta Lionel Vega:

Fíjate que desde que uno llega, antes de que se levante la cortina ya hay gente. Pocas parejas ya esperando a que se levante la cortina para ya comprar el boleto. Y se sientan en la banca donde están las taquillas. Ya cuando llega la persona que vende los boletos y los dejan entrar ya hay una persona esperando... desde que toca la primera pieza Pepe Luis, que viene siendo los martes, se levantan todos a bailar. Y son pocas las personas que se sientan. Y desde que inicia hasta que termina el evento a las 10, 11 de la noche, se sientan... pocas personas se sientan (Lionel Vega, 41 años, 12 años como trabajador del SLA, entrevista: 8 de octubre de 2020).

Bajo los términos de la reflexión interactiva que señalan que: “[la] Interacción y percepción [es] corpórea: mutua percepción que se lleva a cabo en las interacciones” (Sabido, 2016: 65)”, proponemos, de la siguiente manera, comprender que el baile como RI es mutua percepción sensual corpórea. Saberes compartidos que oscilan entre quienes hacen del baile una práctica constante en sus biografías. El baile es lenguaje: trasfondo sensitivo socialmente reproducido en torno a la reproducción de un ser corpóreo. Es técnica práctica, es decir, percepción interactiva constata con base en conocimientos aprehendidos y aprendidos socialmente. El baile en estas coordenadas analíticas corresponde a la interacción sensible de cuerpos que saben, que se comunican no necesariamente en términos verbales. El baile es expresión motriz, kinestésica; tipificación y acción reflexiva.

En este contexto, la visión interactiva plantea una sugerencia analítica que estriba en reconocer los niveles perceptivos del cuerpo. La realidad que se reproduce en el marco de las interacciones corresponde a una que tiene como base los recursos culturales y fisionómicos que reescriben la realidad objetiva y subjetiva misma del hecho dancístico. El baile, como interacción, responde a la experiencia sensorial de las y los involucrados, quienes la dotan de sentido a través de sus percepciones sensoriales. La experiencia sensual del baile reconoce la configuración del saberse dentro de una situación, una cultura, a través de la interacción y percepción corpórea. Este sentir con el cuerpo remite a considerar: a) marcos situacionales perceptivos; b) clasificación experiencial-sensorial; c) construcción de tipificaciones-



expectativas sensitivas, compartidas por el orden interactivo y; e) motivaciones colectivas a la construcción y reproducción del RI como autopresentación de los actores a través de los saberes y el lenguaje corpóreo. Evidentemente, el recurso metodológico de observar y ser partícipe de esta lógica, es lo que de alguna manera da relevancia a la verificación de hipótesis del corte interactivo.

### **3.1.2. Cuerpo y estructura: disposiciones prácticas**

La segunda dimensión analizada en torno al estudio del cuerpo y el baile es la que compete al campo de las disposiciones. Es decir, de la marca corpórea estructurada que se encuadra en las formas por las cuales el cuerpo se educa, aprende y aprehende de significados socioculturales que repercuten en la consolidación de la *hexis* corporal<sup>31</sup>. De la aplicación de guías, brújulas, de la acción social que remiten a la significación de los modos de sentir, de moverse, de usar el cuerpo: “Estructuras sensitivas de percepción: cómo se construyen y aprenden formas de percepción” (Sabido, 2016: 65).

El concepto de *habitus* es el que delimita esta dimensión analítica. Bourdieu (2015, 2002, 1993) sugiere que el *habitus* es la estructura estructurante que posibilita la comprensión del accionar social. Los campos de la vida son los espacios de juego (*enjeux*) por los cuales el *habitus* se configura y se pone a prueba en los diferentes escenarios sociales. Al mismo tiempo, esta estructura estructurante se consolida como una posibilidad bifronte de los sujetos: como mecanismo dispositivo de distinción y como mecanismo de orientación práctica. Así, el sentido práctico (Bourdieu, 2001) es, en esta medida, la puesta en escena del *habitus* radicada en las formas de interacción compuesta. A propósito del concepto:

La teoría del *habitus* está dirigida a fundamentar la posibilidad de una ciencia de las prácticas que escape a la alternativa del finalismo o el mecanicismo (...) El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores, sin haber sido concebidas expresamente con este fin. (...) Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su *habitus* para obedecer a la necesidad

---

<sup>31</sup> A propósito de: “La *hexis* corporal es la mitología política realizada, incorporada, convertida en disposición permanente, manera duradera de mantenerse, de hablar, de caminar, y, por ello, de sentir y de pensarse” (Bourdieu, 2001: 109).

inmanente del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él (...), en ningún momento siente que está cumpliendo con un deber y aún menos que busca la maximización del provecho (específico). Así tiene la ganancia suplementaria de verse y ser vista como persona perfectamente desinteresada (Bourdieu, 1990: 141).

Este esquema de disposiciones desinteresadas es, de alguna manera, capacidad práctica y reflexiva que permite a los actores vincularse, actuar, en los campos sociales. Éstos se consolidan a través del proceso de socialización y más que aprenderse, como un proceso cognitivo consciente, se mimetizan en el albor de la vida diaria: se aprehende y aprende a percibir, actuar, decir, señalar, etcétera. El *habitus* es una guía de la acción estructurada a través de los saberes culturales compartidos de una sociedad. Difícilmente cambian; la *hexis* como parte corpórea constitutiva del *habitus* es el mecanismo inconsciente de encarnación de saberes y quehaceres sociales culturales: el género, por ejemplo, se vive, se experimenta, a través de los usos corporales. Se es hombre o mujer a través de las clasificaciones culturales de una sociedad: lo material, simbólico y lo perceptivo, son saberes socializados que se comparten y heredan en una cultura. Y eso, no sólo en un plano subjetivo racionalista, sino que ocurre, sobre todo, con las prácticas y, por supuesto, las técnicas corpóreas (Bourdieu y Wacquant, 1995). La dimensión sociohistórica es la que permite la consolidación y categorización de los saberes prácticos. También, estos conocimientos desinteresados son vinculantes al acervo de los capitales (económicos, sociales, culturales, simbólicos, etcétera) que los sujetos poseen y que surgen en el juego práctico de la vida en diversos campos sociales.

En contraparte a la dimensión interactiva, el giro práctico (Reckwitz, 2002, 2002a) sugiere que los esquemas de disposición no son reflexivamente contruidos en el *continuum* interactivo. La situación no es la que configura el orden moral y práctico de la percepción corpórea, sino, la dimensión cultural, la estructura social, es la que demarca los estándares prácticos de la acción social. De suerte que, las tendencias interactivas son refracciones culturales disposicionalmente vinculadas a la orientación del orden de los campos y la vida social: “(...) es la sociedad en la que vivimos, y particularmente la posición que ocupamos en esta, la que inculca “esquemas clasificatorios” que ordenan el mundo (...) los ‘esquemas de percepción’ se aplican al mundo, espacios, cosas, objetos y fundamentalmente al cuerpo” (Sabido, 2016: 76).

Esta dimensión estructural es la que permite reconocer las formas comprensivas y clasificatorias de la acción social. Los sujetos están sujetos a la estructura. No en un plano determinista, sino en el sentido disposicional, es decir, la otra cara reflexiva: comprensión de procesos socialmente contrapone a la noción desinteresada; pero la proposición comprende que, más bien, es la estructura comprensiva, la cultura encarnada, la que considera la posibilidad interactiva ordenada de los sujetos: “la estructura corporal está presente incluso en la comprensión, el significado y la razón (...) la estructura inconsciente del espíritu humano es el cuerpo” (Guzmán, 2019: 48).

Poner en juego los saberes encarnados da pie a la consideración de diferencia, de distinción, de acuerdo con los parámetros aprehendidos. En nuestro caso, proponemos, se aprende y aprehende a bailar de cierta manera y de otra no. Los usos materiales se distinguen, son marcas dispositivas distintivas. Los esquemas de percepción son lenguaje clasificatorio. De tal medida que actuamos y percibimos bajo los estándares simbólico-culturales heredados socialmente: se aprehende a comer, vestir, caminar, hablar, fumar, hacer el amor, bailar; a través de categorías compartidas socialmente como el sexo, el género, la religión, clase social, vinculación política, etcétera: “(...) aplicamos ‘esquemas de percepción’ a todo el ámbito sensible del cuerpo, es decir, a cómo debe ser el tono de la voz, la textura de la piel, el olor y el movimiento (i.e., bailar, caminar, sentarse, es decir, eso que Marcel Mauss identifica como diversas ‘técnicas corporales’) de los cuerpos diferenciados” (Sabido, 2016: 77).

En este terreno cultural, los sujetos son el resultado de las experiencias, del proceso de socialización: los contextos sociohistóricos consideran la producción de saberes y quehaceres y, de igual forma, se aprende a ser lo mimetizado. Es decir, se es la práctica, con sus sostenidos y bemoles. Se es la forma de andar, de comer, de hablar, de escribir. En el marco de la interacción, las disposiciones forman parte de la ruta experiencial, un camino práctico que ha sido moldeado y conduce a los sujetos bajo los parámetros constitutivos mismos de la acción. El cuerpo y el sujeto están constituidos. Razón y mente, entonces, no tienen una disección *apriorística*, sino que puede decirse que se es en tanto la forma de hacer y se hace en tanto se es, de acuerdo con los marcos referenciales o patrones culturales. Las biografías son la materialización de lo aquí descrito:

(...) toda comprensión del cuerpo debe, a su vez, ser una comprensión del sujeto, que se conforma a partir de sus vivencias; la experiencia o percepción de lo propio y de lo otro y la cultura, el caleidoscopio de imponderables de todo sujeto (...) la cultura llega al cuerpo a partir de la experiencia, o bien, que la cultura es experiencia que moldea al sujeto con todo y su cuerpo (Guzmán, 2016: 56).

La cultura, lejos de aparecer como la macroestructura que dista del terreno empírico, aparece en el marco práctico: una cultura práctica que regula y hace la acción misma. Así, la cultura brota bajo un sentido bifronte aplicativo: como marco regulador de la acción social (visión estructural de la cultura) y como práctica misma a través del *habitus* (visión estructurante). La cultura es praxis y la acción regresa a la cultura en forma de conocimiento. El cuerpo recibe información que es aprehendida y al mismo tiempo se pone en juego la cultura práctica. Las normas se corporeizan a través de los usos corporales; es decir, por ejemplo, la moral se encarna en formas de conducción de la práctica interactiva: “El sentido práctico orienta unas ‘elecciones’ que no son menos sistemáticas por no ser deliberadas, Y que, sin estar ordenadas y organizadas en relación con un fin, no dejan por ello de poseer una especie de finalidad retrospectiva” (Bourdieu, 2001: 103).

Esta noción permite identificar que, en la lógica de los campos sociales, el *habitus*, la *hexis* corporal, se vive y es la práctica misma. Los conocimientos se ponen en juego, se apuestan las formas de ser y de hacer. Las ideas de *fe práctica* y *creencia práctica* consolidan la posibilidad de derecho de admisión a los campos, así como estados del cuerpo. La *doxa* se institucionaliza como práctica legítima del cuerpo. Sugerimos que, a propósito del baile como práctica corpórea legítima en el SLA, se tienen: el buen o mal bailarín y la buena o mal bailarina, el o la elegante, etcétera.

La fe práctica es el derecho de entrada que todos los campos imponen tácitamente, no sólo al sancionar y excluir a quienes destruyen el juego, sino al actuar de modo que prácticamente las operaciones de selección y de formación de los nuevos miembros (ritos de pasó, exámenes, etcétera) sean tales que consigan de estos la adhesión indiscutida, prereflexiva, ingenua, nativa, que define la *doxa* cómo creencia originaria, a los presupuestos fundamentales del campo (...) La creencia práctica no es un “estado del alma” ni, menos aún, una especie de adhesión decisoria a un cuerpo de dogmas y doctrinas instituidas (“la creencia”), sino, si se me permite la expresión, un estado del cuerpo. La *doxa* originaria es esta relación de adhesión inmediata que se establece en la práctica entre un *habitus* y el campo con el que éste concuerda, esta experiencia muda del mundo como si fuera por sí solo que procura el sentido práctico. La creencia en actos, inculcada mediante los aprendizajes primarios que, según una lógica típicamente pascaliana, tratan el

cuerpo como un recordatorio, como un autómata “que porta el espíritu sin pensar” al mismo tiempo que como un depósito donde se conservan los valores más preciados, es la forma por excelencia de la especie de “pensamiento ciego o, también, simbólico” (Bourdieu, 2001: 106 – 107).

El sentido práctico es una necesidad social, un estado de “naturaleza” *in situ*, que alimenta la práctica social, que la hace recurrente. Los productores de la práctica reconocen que el lenguaje empleado es *doxa* legitimada socialmente. Como sugiere Bourdieu (2001), es donde la práctica es y está habitada por la construcción y reproducción del sentido común: “Lo que hacen los agentes tiene más sentido del que saben, porque nunca saben por completo lo que hacen” (108). El orden social está regido por la motricidad implícita misma del acto, de la práctica, de la toma de decisiones. Los giros en el accionar dependen del capital con el que se cuente al respecto del campo sugerido.

Las formas de ser y quehacer delimitan estructuras y convenciones adquiridas. El cuerpo es más que carne, que órganos, que terminales nerviosas. Sus significados prácticos subyacen en los usos de los brazos, de las piernas. Las extensiones materiales corpóreas, como la ropa, las fragancias, el peinado, constituyen marcas prácticas del *habitus*. El cuerpo perceptivo reproduce impresiones culturales, que más que controlables, son imperativas a la estructuración. Se dan a notar; a veces no. Pasan desapercibidas. Configuran un orden somático: gordo, flaco, alto, chaparro, bello, feo. Los usos de su lenguaje, también, conforman significados compartidos como categorizaciones culturales: veloz, fuerte, lento, débil. Y en este nivel de categorizaciones se inscriben órdenes morales y estados anímicos de la vida: bien visto, mal visto, enamorado, triste, alegre, apabullado.

(...) las piernas, los brazos, están llenos de imperativos adormecido. Y no acabaríamos nunca de enumerar los valores hechos cuerpo, mediante la transustanciación que efectúa la persuasión clandestina de una pedagogía implícita, capas de inculcar toda una cosmología, una ética, una metafísica, una política, a través de exhortaciones tan insignificantes como “mantente derecho” o “no cojas el cuchillo con la mano izquierda”, y de inscribir en los detalles en apariencia más anodinos de la porte, del mantenimiento o de las maneras corporales y verbales los principios fundamentales del arbitrario cultural, situados así fuera de las tomas de conciencia y de la explicación (Bourdieu, 2001: 109).

Las propiedades corporales se clasifican. Las formas de moverse, vistas naturales, fundamentan las formas por las cuales se instauran modelos prácticos analógicos: las clases sociales se contemplan a través de la *hexis*. Prácticas de pobres, de ricos; aromas de pobres,

de ricos; comidas y formas de comer, también. El cuerpo es recurso clasificatorio: produce valores; distingue a los sexos, a los géneros; prácticas de hombres, de mujeres: división sexual del trabajo; vida pública, privada.

Así, este orden corporal expuesto sugiere una posibilidad analítica práctica. Hasta en la ausencia de movimiento hay multiplicidad de significados. El lenguaje corporal reproduce imágenes compartidas sobre saberes asociados a contextos, a campos; pero no sólo como representación del cuerpo, sino como forma de existencia, como modelo del ser en compañía. Así, elementos como el tiempo y el espacio se entienden en medida de la percepción corpórea: “(...) sobre cargar de significaciones y de valores sociales los actos elementales de la gimnasia corporal (ir hacia arriba o hacia abajo, hacia adelante o hacia atrás, etcétera), es inculcar el sentido de las equivalencias entre el espacio físico y el espacio social y entre los desplazamientos” (Bourdieu, 2001: 112).

El conocimiento corpóreo, tanto inconsciente y disposicional, deviene mimetizado: “No se miman ‘modelos’, sino las acciones de los otros. La hexis corporal habla directamente a la motricidad, en tanto que esquema postural que es a la vez singular y sistemático, porque es solidario con todo un sistema de objetos y está cargado de un cúmulo de significaciones y de valores sociales” (Bourdieu, 2001: 116). Es en la observación donde se aprende y aprehende a ser más que hacer. Mas, no como reproducción específica, como copia práctica, sino, como esfuerzo inteligible para el reconocimiento colectivo, para la legitimación corpórea. No se revive lo aprendido, se vive lo adquirido en un constante quehacer práctico que procura los modos de existencia social; convicción corpórea, interactiva, práctica. La puesta en juego de los conocimientos, de las formas de percibir, de ser y hacer, configuran las formas de vivir. No son mecanicismos simples. El *habitus* se reconfigura a través de la práctica y la regulación cultural. No sólo a través del ensayo y error, sino, como red cognitiva inconsciente que se articula a través de historias de vida. Son los rituales, los procesos, los que enmarcan este constante acervo de conocimientos que alimentan al *habitus* como esquema de disposiciones prácticas:

(...) de adquisición, mimesis (o mimetismo) práctica que implicando, en tanto que simulación, una relación global de representación, en nada se asemeja a una imitación que suponga el esfuerzo consciente por reproducir un acto, una palabra o un objeto explícitamente constituido como modelo, y el proceso de

reproducción que, en cuanto reactivación práctica, se opone tanto a un recuerdo como a un saber, tiende a desarrollarse más acá de la conciencia y de la expresión y, por consiguiente, de la distancia reflexiva que implican. El cuerpo cree en lo que juega: llora cuando mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, actúa el pasado, anulado así en tanto que tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es (...) el saber heredado solo puede vivir incorporado. Nunca separado del cuerpo que lo porta, sólo puede ser restituido al precio de una especie de gimnasia destinada a evocarlo (...) el cuerpo se encuentra así continuamente mezclado con todos los conocimientos que produce y que nunca tiene la objetividad que proporciona la objetivación en lo escrito y la libertad con respecto al cuerpo que asegura (Bourdieu, 2001: 115).

Como se señalaba al inicio, el cuerpo visto aparte, en solitario, no devela la dimensión corpórea implicada: lo encarnado. La sociedad, la cultura y el arsenal constitutivo de ésta corre por las arterias del cuerpo: somos en cuanto hacemos y hacemos en cuanto somos. Lo social se encarna y esto da sentido a la misma práctica: el sentido práctico. Lo subjetivo se objetiva y lo objetivo se mantiene objetivo en cuanto practicidad, en un mundo plagado de elementos materiales y simbólicos. El sujeto estructurado mantiene las pautas prácticas, los símbolos, los valores y la moral, tatuada. La objetivación práctica estructura las formas de hacer la vida, de construir historias de vida, en el constante proceso de socialización; en la construcción del *habitus*: “El *habitus* es una metáfora del mundo de los objetos que no es él mismo, sino un círculo infinito de metáforas que se responden mutuamente” (Bourdieu, 2001: 122). Todo esto antes señalado tiene sentido cuando se comprende que los actos, el sentido práctico, radica en las formas de hacer a través del cuerpo: en las técnicas corporales.

### **3.1.3. Las técnicas corporales**

Revisado el sentido disposicional, como modelo analítico de los usos corpóreos para la reflexión sociológica y para el estudio del baile, es necesario señalar que ésta, la danza, se inscribe como modelo técnico corpóreo. La constitución del *habitus* y de la *hexis*, como estructura socializada y encarnada, implica reconocer que el baile en pareja, el baile que se reproduce en el albor de la tradición práctica del SLA, es uno que obedece a los mecanismos de aprendizaje y aprehensión del cuerpo hecho práctica. Al respecto: “(...) las técnicas corporales (...) [son la] forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional” (Mauss, 1977: 337).

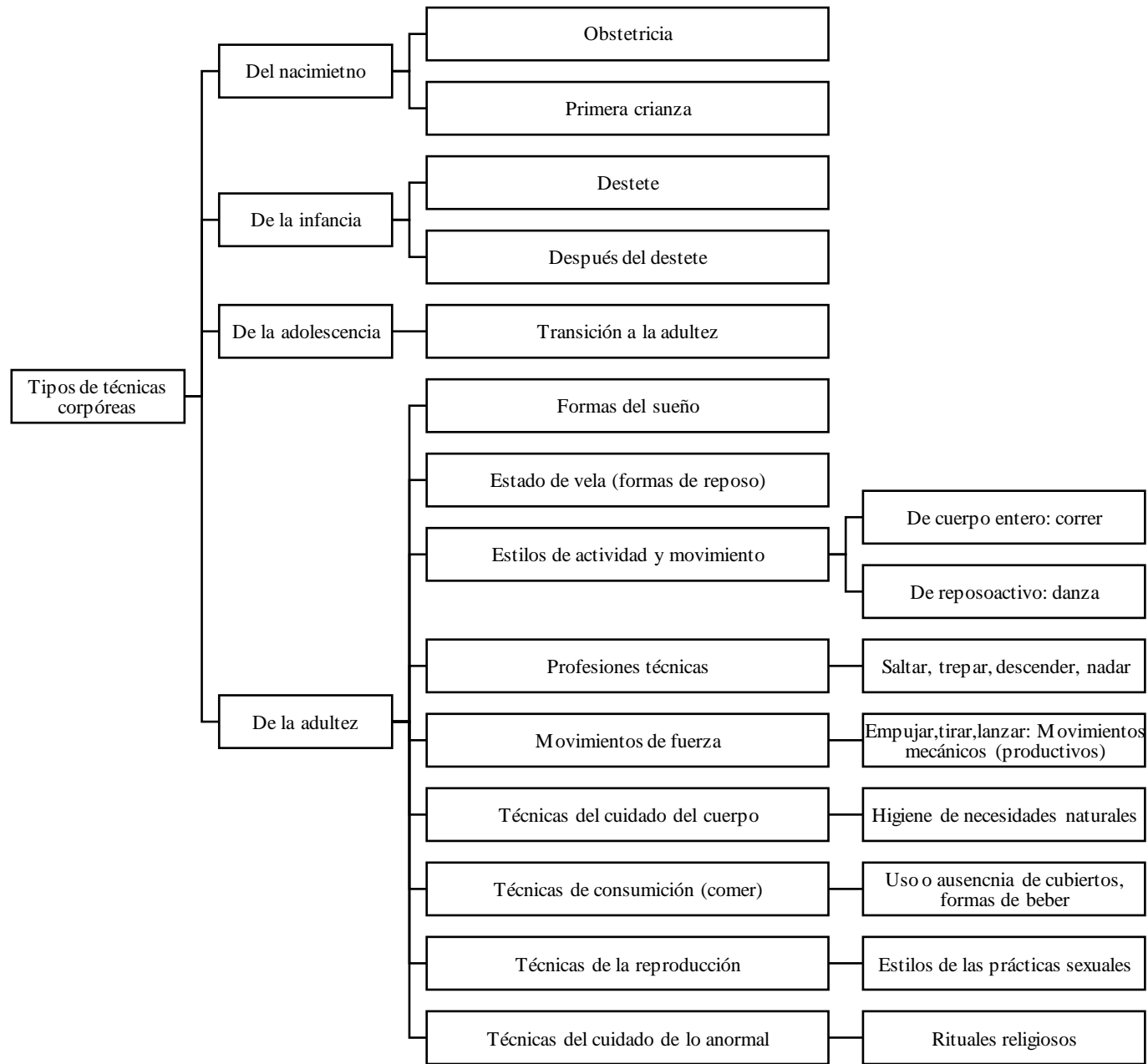
El concepto de técnicas corporales permite reconocer el proceso por el cual se agrupan los conocimientos específicos de acuerdo con el contexto: una espacialidad, una cultura, una postura (económica, cultural, política) o una edad: “Es decir, todo ese conjunto de usos que en toda cultura hacen del cuerpo humano ‘el primer objeto técnico’” (Volli, 2001: 76). Las técnicas del cuerpo develan los usos y formas por las cuales los actores emplean su cuerpo en virtud del hecho social. No sólo en virtud de los RI, como espacios de tiempo que rompen con la lógica de la vida cotidiana, sino, inscritos en la vida diaria.

Las técnicas corporales se inscriben dentro del entramado cultural de las sociedades, en virtud del hacer y quehacer de la cultura que configura la vida misma. Así, las culturas delimitan formas o *estilos* de caminar, comer, hablar, bailar, correr. Las prácticas corporales se institucionalizan, se clasifican en torno a los contextos donde se emplean. Mauss (1977) insiste, por ejemplo, en que las marchas marciales de distintas naciones se diferencian en virtud de los usos logísticos propios culturales; así, el estudio de las lógicas corpóreas remite a comprender distinciones, comparaciones, sobre la reproducción social. Esta categorización corpórea es lo que permite la construcción de sentidos de distinción y tipificación morales sobre las mismas prácticas: mal andar, mal bailar, mal correr, etcétera. Evidentemente, las técnicas corporales no distan de la comprensión material en los usos del cuerpo: mal vestir. Y, a su vez, esta construcción moral tipificante implica reconocer los modos y formas perceptivas por las cuales se sienten estos usos. Las técnicas corporales se saben, hacen y sienten a través del marco disposicional cultural:

Cotidianas son todas las técnicas del cuerpo (...) aunque no sean utilizadas constantemente por toda la población: saltar y llevar pesos, comer y hacer el amor, partir marchar, dormir y trepar... Todas estas técnicas son consideradas “naturales”, “simples”, “normales” por cualquier cultura (por supuesto, en la variante que le corresponde, de lo contrario los procedimientos son “equivocados”, “torpes”, “rígidos”, “artificiosos”, “extraños”, incluso “ridículos” (Volli, 2001: 83).

Quien acuña para la sociología y la antropología la noción de técnicas corporales es Mauss (1977) y, al respecto, considera importante clasificar las técnicas corporales a través de cuatro categorías generales: a) sexo, b) edad, c) rendimiento y d) transmisión; a su vez, éstas se inscriben en tipos y subtipos o especificidades que son las que permiten verificar la clasificación primaria sobre las técnicas. Esta clasificación implica, sobre todo, una reflexión cultural como puede observarse en el esquema 1.





Esquema 1: “Tipos de técnicas corporales”. Elaboración propia con base en: Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.

Las técnicas corporales se aprenden y aprehenden, sobre todo, en el albor de una noción de tradicionalidad cultural compartida, es decir, que se han reproducido dentro del proceso de socialización mismo y que marcan las pautas de estructuración cultural en las *hexis* corporales, consolidándose como legítimas a través de la práctica misma. Sin embargo, esto no quiere decir que el proceso de aprendizaje y aprehensión sea lineal. Hoy día, no dormimos de la misma forma que hace cien años. A propósito, señala Mauss (1977) que el dormir de lado, sobre un costado del cuerpo, se ha difundido como una práctica moderna normalizada en occidente a diferencia del recostado plano del cuerpo (cara arriba) que implicaba una tradición del estado en vela anteriormente. De igual forma, los deportes individualizados o colectivos han cambiado con el paso del tiempo. Así, este constatare reconstruir de la noción de técnica se modifica a través de la historia. La transmisión de las técnicas no es para nada fija, normal; se modifica procesualmente y obedece a tiempos y espacios. No se puede decir que las formas de amamantar contemporáneas son las mismas que hace cien años, lo mismo que ciertas prácticas clasificadas sexual y genéricamente.

Por ejemplo, las luchas feministas, la reivindicación de los géneros en los últimos cincuenta años, han hecho que la tipificación moral y técnica del cuerpo se vayan transformando. Por otro lado, el aprendizaje de las técnicas corporales implica, también, la contemplación de biografías, la movilización de recursos, de capitales. Como sugiere Ugo Volli (2001): “Para estas técnicas se requiere un aprendizaje más o menos formal, a menudo prolongado o realizado durante un periodo determinado; influyen el estatus de quien las practica, generalmente proporcionándoles un poder social, que puede ser imaginario o real” (83 – 84).

Las técnicas corporales, sobre todo, se valen en el albor de la interacción-práctica. Como modelos categorizables de preceptos morales, evaluados por la percepción en la co-presencia física, éstos requieren de testigos que reconozcan el nivel técnico de quien ejecuta con el cuerpo. Es una acción de comunicación implícita, aunque los reflectores de quien ejecuta la práctica no estén postrados en ella. Así, las técnicas, a pesar de que el empleo de éstas se dé con mayor relevancia por actores, es decir, en un plano individual, no dejan de ser sociales puesto que su puesta en práctica siempre reside en el valor colectivo que la misma

técnica evoca: “No se trata en efecto de iniciativas individuales, sino de técnicas culturalmente reguladas” (Volli, 2001: 86).

Las técnicas corporales son empleadas en todos los momentos y su consolidación, apropiación, implica un constante proceso de aprendizaje y aprehensión. Distan de acuerdo con la ejecución y la espacialidad. Las técnicas corporales son las marcas empíricas que demuestran las formas estructuradas de la cultura: “(...) desde el bostezar al morirse, desde el saltar al arrodillarse, puede ser realizado según estas dos modalidades, y resulta bastante distinto en un caso o en otro” (Volli, 2001: 85). Y al mismo tiempo, son recursos modales que refieren a situaciones. No todo el tiempo se emplean las mismas técnicas corporales; éstas obedecen a las convenciones requeridas *in situ*. Mas, esto no quiere decir que las técnicas se dejen sueltas o se olviden, sino, su conocimiento práctico rodea el sentido de la vida social para estar dispuestas a ser empleadas con base a la demanda contextual; son parte del constante trabajo mental-práctico que implican formas de comunicación, lenguajes cuasalísticos: “Si un bailarín camina, no necesariamente su desplazamiento ‘representa’ o ‘significa’ algo, y lo mismo ocurre si un orador bebe un vaso de agua o si un actor permanece inmóvil” (Volli, 2001: 85).

Como sugiere Mauss (1977), todas las sociedades tienen sus costumbres corporales hechos hábitos, tienen valor en la razón práctica colectiva e individual. Las técnicas corporales son facultades técnicas resultadas de una imitación constante, del mimetismo inconsciente y consciente que implica ser testigo de ellas y practicarlas. El impacto del acto contemplado dispuesto a mimetizarse es, siempre, de afuera hacia adentro. Por eso debe hablárseles como corporeizadas, encarnadas. Al mismo tiempo, los actores que mimetizan las prácticas puestas en escena, es decir, externas, adoptan cierta serie de movimientos; los actores se posicionan frente al hecho encarnado para después ser filtrado y ejecutado. Así, quienes logran hacer de las técnicas corporales imitaciones prácticas mejores, reciben un mayor estatus, prestigio, sobre la razón compartida del acto legítimo.

El baile se encuadra en esta lógica de las prácticas corporales. Si bien, hoy día hay un extenso número de academias de baile, que materializan la legitimación del acto, el baile se circunscribe bajo la lógica mimetizadora de la doble identidad cognoscente de las técnicas corporales: imitaciones conscientes e inconscientes. Aprender a bailar implica reconocer la

aprehensión de los elementos circundantes al baile: ritmo, cadencia, género (musical), posicionamiento espacial, propiocepción espacial, percepción kinestésica, sexo, etcétera. Así, frente a la gran gama de escuelas de baile que sugieren una enseñanza corpórea, lo cierto es que el baile se encarna a través de la observación y práctica misma. Como sugiere Ricardo Zamorano, bailarín asiduo al SLA por más de veinte años, sobre su proceso de aprehensión-aprendizaje a danzar:

Yo nací en la colonia Guerrero. El Salón Los Ángeles está en la colonia Guerrero y soy de los que, desde chavito, 12 años, empezó la onda sonidera. Yo me iba a las tocaditas de los sonidos y de ahí, en esos bailes, pues conocí a varios bailarines... y veía que sacaban sus rutinas ahí en los sonidos, pero que bailaban en el Salón Los Ángeles... varios del barrio iban ahí, al Salón Los Ángeles... El salón estaba de paso para ir a la escuela, a la secundaria. Era cotidiano pasar por el salón. Y sí, fue así como cada vez que yo pasaba decía "Híjole, a ver cuándo ya llego a entrar al salón". Y, pues se dio hace 25 años que yo entré al Salón Los Ángeles... yo fui al salón, no tanto por entrar a bailar o por bailar en Los Ángeles, sino para ver cómo marcaban el cuadro cuando tocaran danzón en el salón. Yo entré e incluso, la primera melodía que escuché fue la de 'Salvaje', con Felipe Urban y me fui hasta el fondo a la izquierda, ahí me senté, había unas banquitas y no bailé, sino que me le quedé mirando a todos los bailarines que estaban en ese momento y empecé a contar. Yo iba contando con la música, contando los pasos que hacían y veía quién sí sabía según lo que traía en la mente... y los veía y yo pensaba 'este no sabe bailar, este más o menos, este pues ahí la lleva'. Y así fue como ya me fui adentrando (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020)

El caso de Ricardo Zamorano reconoce que el aprendizaje dancístico evoca a la cognición consciente: el gusto por aprender a bailar; y también al proceso de mimetización temprana: niño expectante del acto. El baile, para Ricardo, implica la construcción de esquemas disposicionales perceptivos constructores de categorías morales: "*este no sabe [bailar], este más o menos, este pues ahí la lleva*". Este caso es ilustrativo sobre la práctica dancística porque se deja ver la construcción de una técnica apropiada que no imitada, donde el pasado vale, no como remembranza epocal, espacial, sino como vivencia práctica del presente. Otro caso ilustrativo es el de Obed Calixto, un joven que lleva ocho años asistiendo al SLA y que además se ha desempeñado en diversas ocasiones como parte de la agrupación de músicos que ahí se dan cita para amenizar baile de ocasión, sobre su proceso de aprehensión-aprendizaje dancístico:

La verdad es que las lecciones [de baile] que para mí resultaron ser las más importantes fueron las que me dio mi abuela. Recuerdo que, en aquel tiempo, digo, ella vivía en el barrio de Santa Bárbara, en Iztapalapa, y entonces yo tendría unos diez u once años, más o menos. Y la verdad no es que era algo que yo quisiera hacer del todo. Me llamaba la atención porque toda mi familia bailaba y mucho. Pero yo nunca me interesé tanto en el baile, sin embargo, como veía que todo mundo lo hacía, dije: ‘bueno, pues tengo que estar en él’. Y, entonces, recuerdo que lo que mi abuela bailaba era Matancera, yo creo que por eso le tengo tanto afecto a esta música, a la guaracha, en general digamos a la música antigua de orquesta cubana y, entonces, mi abuela me enseñó a bailar con canciones de Bienvenido Granda, Celio González. Y, pues fue así. Recuerdo que incluso para cuando yo llegué a la secundaria, yo ya sabía bailar. Y pues era yo la sensación en las fiestas de mi generación, porque pues el resto de chicos no sabía bailar. Entonces, pues yo bailaba con todas las niñas. Resultaba yo ser ahí una suerte de comodín, porque todas las chicas sabían bailar y los cabrones no... Pero, siempre lo agradecí un montón. O sea, haber aprendido a bailar tan joven, pues me ayudó también como a desenvolverme socialmente; fue como bonito. Y, además de que es algo que yo guardo como... una experiencia muy linda porque es de las herencias más significativas que me dejó mi abuela (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020).

A diferencia de Ricardo, la variable tradición y desinterés son las que más relevancia tienen para el caso de Obed. La técnica corpórea del baile para él implica una herencia tradicional sobre los recursos y usos del cuerpo: de la abuela al nieto. También, al igual que Ricardo, los elementos circundantes compositivos del baile como: ritmo y género (musical), devienen sumamente relevantes, puesto que se mimetiza una forma específica de bailar y no otra. Por último, para Obed el baile configura una posibilidad social de aumento de estatus dentro de la ejecución de la práctica: “(...) yo era la sensación en las fiestas de mi generación, porque pues el resto de chicos no sabía bailar”, donde su astucia y practicidad tempranas sobre el dominio de la práctica le valen para ser el referente de atención en las fiestas, cuando el baile aparece como foco interactivo.

Como dice Mauss (1977): “El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo” (342). Las técnicas corporales aparecen, entonces, bajo dos dimensiones comprensivas: como instrumento heurístico para la categorización y estudio de las prácticas corpóreas y como referente empírico, como sentido práctico de la vida misma. Las técnicas corporales componen la primera frontera observable de la práctica social: la cultura encarnada, es decir, el *habitus* como sistema de disposiciones

prácticas que orientan la acción. También, éstas son en tanto se perciben y se evalúan. A partir de la puesta en práctica: vemos, sentimos, percibimos y hacemos movimientos. Las técnicas corporales remarcan la idea de que, en todo momento, somos actores en movimiento práctico, aún en la aparente ausencia del mismo movimiento.

### **3.2. Bailar: una conciliación teórica sobre la reflexión de la danza.**

Para hablar sobre el baile es necesario posicionarse en el plano bifronte de las formas perceptivas y corpóreas de la realidad social: el nivel interactivo y el disposicional vistos a través de las prácticas corporales. Como sugiere Sabido (2016): “(...) el nivel interactivo capta la situación y el mutuo condicionamiento de quienes se hallan in situ y se perciben recíprocamente. El nivel disposicional registra la escala de la observación individual, teniendo en cuenta los procesos de formación y constitución social (genéricas, raciales, de clase, etarias, etc.) de las personas y sus capacidades perceptivas” (Sabido, 2016: 78). Por lo anterior, proponemos que, al baile se le puede leer como reconocimiento perceptivo de interacciones sujetadas a conocimientos compartidos, legitimados por la convención común sobre las técnicas dancísticas (estilos y formas): saber moverse de acuerdo con lo cultural y situacionalmente normado. Pero, también, y tomando lo sugerido por Bourdieu (1986) sobre la dimensión material del flujo corporal, el baile se compone de otras dimensiones que el kinestésico, así: la ropa, la música y la convención espacial, hacen del baile un fenómeno relacional. De suerte que el baile, como práctica perceptiva, considera tanto las formas de interacción corporal, así como una dimensión material mediada por las condiciones implícitas de la situación (ropas, adornos, perfumes, etcétera).

También, sugerimos que el baile en el SLA reconoce técnicas corpóreas que no solamente implican la dimensión de las coreografías, entendidas como la regulación y estructuración del espacio. Aunque hay algunas coreografías establecidas en el salón que no necesariamente tienen que ejecutarse en todos los bailes, por ejemplo: las filas de *mambo* que se hacen cuando este género musical ameniza el baile. A saber, el grupo de *Pachucos del SLA*,<sup>32</sup> tiene coreografías montadas para ciertos Mambos que se tocan en el salón como *Bonito*

---

<sup>32</sup> El grupo de *Pachucos del SLA* se compone de diversas parejas de baile asiduas que se han consolidado como una comunidad importante dentro de las matinés danzoneras y los “domingos

y sabroso, *Caballo* o *Mambo del Politécnico*, acción que implica que los integrantes del grupo danzante bailen las pizas en torno a dos filas paralelas invitando a los demás bailadores que, aunque no conocen los pasos, se integren a la acción e imiten al grupo que lidera la acción en cuestión. También ocurre con ciertas piezas de Danzón como las de *Paola* y *Richi* o *Nereidas*.

Sin embargo, la idea de improvisación, que señala mecanismos de agencia práctica, dibuja el ideario mismo del baile. Este sentido está implícito dentro de las ejecuciones de las danzas afrocaribeñas; como señala Quintero (2009), las músicas mulatas son estructuradas, pero, al mismo tiempo, reconocen lenguajes somáticos espontáneos derivados de la euforia (efervescencia) que evoca el baile en pareja de estos géneros musicales. Por ello, debemos reconocer que, como sugiere Guzmán (2019): “Es con esta estructura estructurante que se danza y con la que la agencia del bailarín, la percepción, la sensación, lo pasional, los impulsos, las técnicas se ponen en juego en el acto de presencia que es la danza y que permite poner de relieve los aspectos no discursivos y apelar a las pulsiones, los afectos y el contacto cuerpo a cuerpo” (Guzmán, 2019: 48 – 49). Por lo anterior, podemos sugerir que el baile es, también, impulso, pulsión emotiva que reconstruye el significado continuo del baile en la práctica misma. Por ello es necesario no distanciar las dos dimensiones explicativas del baile. Éste es interactivo, construido *in situ*, es decir, que reconoce focos de atención energéticos que reconstruyen el orden mismo del baile (sentido de reflexividad en las teorías interactivas) cayendo en los usos del cuerpo para comunicar algo. Y, al mismo tiempo, el baile es práctica o mejor dicho es sentido práctico almacenado por el proceso continuo de socialización: se aprende y aprehende a bailar:

---

soneros” del SLA. Como nos cuenta Ricardo: *Nosotros venimos casi siempre y también cuando el salón nos llama para algún evento importante, como este, para promover nuestro espectáculo, porque somos una cara del salón. Nos ubican porque también damos clases de baile fino de salón y traemos a nuestros alumnos acá al salón para que vean cómo se ejecuta lo que han aprendido. El grupo de Pachucos del SLA somos parte de la familia del salón, somos de casa. Ya sabemos que tenemos que participar dentro de todo el espectáculo tomándonos fotos, dando entrevistas, bailando en medio, invitando a la gente a que se unan a la fiesta, sin dejar de disfrutar el baile, claro. O sea, estamos colaborando con el programa del salón y, al mismo tiempo, disfrutamos del baile. Nos invitan un refresco y compramos una cerveza. O sea, ya nos tienen reconocidos de quienes somos, tanto Miguel como la gente que viene.* (Fragmento de entrevista realizada el 26 de noviembre de 2021: Baile especial de reapertura *in memoriam* de Armina Appelbaum y el Mtro. Froylán López Narváez).

La danza es, pues, estructura y flujo, y así muestra que la reflexión teórica y epistemológica debe ser flexible, que las teorías no son omnipotentes, sino que cada una construye su objeto de estudio y se lanza al desarrollo de la investigación que pueda dar cuenta de él, elaborando, a la vez, lo que necesita para lograr sus objetivos (Guzmán, 2019: 48 – 49).

Asimismo, el baile, como conocimiento dispuesto para la práctica, reconoce que más allá de bailar, es decir, de ejecutar ciertas piezas musicales con el cuerpo a manera técnica, se dispone encarnadamente el baile, haciendo alusión a lo propuesto por la sociología dispositiva respecto al conocimiento encarnado como forma de hacer, experimentar y actuar (Bourdieu, 2001, 2014; Guzman, 2019; Wacquant, 2014, 2004). Se reconoce la trayectoria histórica de quienes hacen de esta práctica un hecho significativo para el desarrollo de sus biografías. Quienes son afines a esta práctica viven constantemente en el baile, son baile. Evidentemente, no se pasan todo el tiempo en la vida cotidiana bailando, sino que el baile configura una parte sustancial de las vidas de quienes acostumbran dicha práctica. El baile no es algo que se posea, sino, se vive:

“(...) lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es” (...) la gimnasia corporal se encuentra cargada de significaciones y valores sociales, lo cual es una equivalencia entre el espacio físico y el espacio social, en un ir y venir donde también los esquemas sociales se interponen entre el individuo y su cuerpo (Guzmán, 2016: 55).

Así, derivado de las técnicas corpóreas se desprenden *destrezas motrices*, es decir, habilidades técnicas específicas y especiales de hacer con el cuerpo. La gimnasia motriz que implica bailar da sentido a la reflexión: se es baile. La flexibilidad, resistencia y fuerza que los cuerpos educados en él adquieren, se manifiesta en sentido práctico cotidiano, a pesar de que, como se dijo, no se baile en todo momento: “Un cuerpo entrenado para bailar, no deja de estar lo fuera del salón de clase o del escenario, los baches del camino puede saltarlos de manera muy distinta a como lo hace un cuerpo olvidado. Toda depresión se torna más robusta cuando no se sabe qué hacer en cada minuto... un cuerpo se enjuta o se agiganta hora tras hora” (Guzmán, 2016: 60 – 61).

Sin embargo, no sólo se aprenden y aprehenden modos técnicos corporales, sino que, también se apropian todos los significados materiales y subjetivos que envuelven al baile. Como mencionábamos más arriba, sería absurdo no reconocer que sólo se mimetizan las técnicas corpóreas, sino que, así como se imitan las formas corporales del baile, también, se



mimetizan los caracteres circundantes que constituyen a la danza como práctica misma. Como narra Ricardo Zamorano sobre las diferencias entre bailar en la calle, en tardeadas y en el SLA:

Desde chavito, yo pasaba diario [frente al salón] puesto que era mi paso para la secundaria y veía como se preparaban para ir a bailar: zapatos boleados, trajes bonitos, brillosos, bien peinados, hasta olían bien y me daba cuenta cómo es que en los bailes de calle bailaban de otras formas, o sea, se vestían diferente que como cuando lo hacían en el salón. Entonces, yo aprendí, no solamente a bailar las rutinas que se montaban en la calle y que luego se bailaban en el salón, sino, hasta cómo debía uno entrar al salón, cómo debía uno de verse para ir al salón (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Para visualizar el baile en el SLA es necesario reconocer los diferentes niveles comprensivos que implican la danza, más allá del sentido corpóreo y esto no quiere decir que se escape de la dimensión perceptiva, porque lo material también se siente –más adelante ahondaremos en ello–. Hablar de baile solo en una vertiente técnica, práctica, sega todo intento por hacer del baile un derrotero comprensivo relacional de los fenómenos sociales. Así, la práctica dancística puede ser leída como: “experiencia cotidiana, significativa y liminal (...) la primera, es la que se produce en la vivencia cotidiana es en la que se va la mayor parte del tiempo (...) En el constante transcurrir de los minutos, generalmente no sucede nada que pareciera trascendente pero, vistos en su conjunto resultan primordiales” (Guzmán, 2016: 60).

Lo que se propone es que la acción “bailar en el SLA” refiere a una práctica situada entre actores, es decir, un RI que se reproduce frecuentemente y que para su reproducción hace falta que los interactuantes contengan disposiciones prácticas encarnadas, así como aprendizajes y aprehensiones conscientes e inconscientes. En su practicidad, este RI reconstruye sus propias lógicas normativas, es decir, se transcribe bajo el régimen de los conocimientos compartidos *in situ*. En otras palabras, proponemos leer al baile en el SLA como una acción reflexiva de sí.

Al mismo tiempo y bajo la naturaleza explicativa del fenómeno mismo, reconocemos que para el estudio del baile y en específico, el baile reproducido en el SLA, se requieren de vastos frentes explicativos que comprendan los diversos planos explicativos y comprensivos de la misma práctica. Tal y como sugiere Guzmán (2019) al respecto: “La danza muestra la

necesidad de atender a distintas teorías, puesto que una sola de ellas no permite dar cuenta de todos sus componentes ni de todos los aspectos de la vida humana” (48 – 49).

El baile como práctica reflexiva y perceptiva, sugerimos, requiere de una comprensión de los elementos constitutivos que escapan de la división común: mente-cuerpo. Pero, también sobre la distinción marcada entre lo social y lo material; así, el giro ontológico (Reygadas, 2019), proponemos, es lo que nos permite avizorar reflexivamente sobre los elementos heterogéneos y relacionales de la danza a fin de rastrear la afectación sensorial que sobrevive de dicha práctica al recuerdo, en un contexto de distanciamiento físico, es decir que imposibilita la reproducción del baile mismo. Como sugiere Guzmán:

La danza le enseña a la reflexión epistemológica que es necesario considerar a la experiencia vivida, al permanente proceso, al acontecer que construye constantemente al tiempo y al espacio, y que crea un equilibrio, siempre precario, entre estructura y acontecimiento, que puede resolverse en sistemas de transformaciones o bien en cambios de estructura (2019: 48 – 49).

El recorrido teórico aquí expuesto permite aperturar una mirada reflexiva y descriptiva de la práctica del baile situada, sin embargo, para las condiciones coyunturales en las que se inscribe este trabajo, hace falta hacer un salto de quiebre, un voto de confianza a la incertidumbre explicativa. Es decir, falsear la teoría para cuando los cuerpos no se sumergen a la efervescencia colectiva del baile. A esto, proponemos mirar al baile situado a partir de dos vertientes compositivas: el espacio y la afectación sensorial como recurso del recuerdo de una práctica suspendida. Esto nos permitirá verificar cómo el baile en el SLA puede entenderse, además de su sentido práctico-interactivo, como objeto del recuerdo para las lógicas del distanciamiento físico. Por tanto, hace falta problematizar, entonces, qué papel tiene el cuerpo y la percepción en la ausencia interactiva del baile: cuando los cuerpos y el salón se distancian por la necesidad de la supervivencia.

#### 4. Actantes: Los No-humanos. Una revisión del Salón Los Ángeles desde la Teoría del Actor-Red

*Cantando quiero decirte lo que me gusta de ti  
Las cosas que me enamoran  
Y te hacen dueña de mí  
Tu frente, tus cabellos y tu rítmico andar  
El dulce sortilegio de tu mirar*

*Me gusta todo lo tuyo  
Todo me gusta de ti  
Y ya no cabe más adoración en mí  
Me basta lo que tengo  
Para amar, mi dulce amor  
Ven a mí, ven a mí por Dios*

*Todo me gusta de ti: Alberto Beltrán y  
La Sonora Matancera*

En este capítulo se expone la parte medular de este trabajo, el cual puede denominarse como el punto reflexivo del análisis del baile situado. En la lógica analítica descrita anteriormente, lo que se tiene es un análisis interpretativo sobre la práctica del baile en el SLA. En ésta, el papel nuclear analítico está depositado en la relevancia práctica del hecho: cuerpos que se mueven, que interactúan. Sin embargo, aquí se ponen en tela de juicio los señalamientos anteriores, con la intención de considerar las imbricaciones que quedan de la consideración dancística como fenómeno analítico: el baile como hecho relacional. Así, la propuesta estriba en reconsiderar nuestros planteamientos con el fin de develar el papel que juega tanto el espacio dentro de la práctica dancística, como aquellos elementos dejados por un sociocentrismo explicativo. El papel de las entidades No-humanas cobra relevancia cuando lo social queda sobrepasado por las exigencias explicativas y causalísticas que convoca el contexto en el que se inscribe este trabajo: la pandemia por Covid-19. En este tenor, se exponen conceptos como los de *actancia*, *mediador*, *intermediario*, *entidad No-humana*, entre otros, que se desprenden de las reflexiones de la Teoría del Actor-Red. El recurso heurístico optado confiere la posibilidad de reconsiderar al baile y a los salones como espacios ensamblados por medio de redes de asociación interactivas que reconstruyen la realidad que habitamos, así como el papel desempeñado en la construcción de imaginarios y representaciones sociales.

#### **4.1. De lo social a la asociación. ¿Por qué es necesario hablar de la TAR para la descripción de un fenómeno interactivo?**

Si nuestro objeto de investigación está depositado en el análisis de la práctica del baile, ¿por qué no hemos optado por seguir la ruta de la sociología del cuerpo?, ¿de las interacciones?, ¿figuraciones?, ¿representaciones? Diversas corrientes teóricas parecen más adecuadas para hablar sobre la práctica interactiva del baile que la Teoría del Actor-Red (TAR). La TAR (ANT por sus siglas en inglés: Actor-Network Theory) ha aparecido en las últimas décadas como una propuesta analítica alternativa para las ciencias sociales, que reta nuestros conocimientos con la intención de ampliar nuestros juicios, de reivindicarlos. Ello fundado en una propuesta relacional compleja que tiene como principio reflexivo *aplanar lo social* (Latour, 2008), es decir, partir del principio de simetría generalizada.

Siguiendo con nuestra revisión previa, podríamos, en un supuesto, caer en tautologías o circunloquios teóricos y enfocarnos en los componentes simbólicos del baile, y así hablar desde posibilidades de tipificación de la acción, hasta de la EE y la reproducción de CRI (Benzecry, 2019; Collins, 2009) con la intención de señalar que el baile se reconstruye, como hemos señalado anteriormente, gracias a la cristalización de símbolos culturales situacionales que trascienden en el tiempo, resultado de la reproducción del mismo ritual interactivo. Claro, para ello tendríamos la necesidad metodológica de contar con un acervo empírico vasto que se apoye, sobre todo, en la concurrencia al espacio estudiado y así verificar nuestras hipótesis. Sin embargo, estos supuestos postulados caerían en una base común, para los ojos de la TAR: explicaciones sociales.

Pero ¿qué acaso el baile no es social? ¿La sociología no tiene como punto de partida todo un abanico de fenómenos sociales que necesitan ser estudiados? No nos oponemos a estas aseveraciones, por el contrario, reconocemos que el avance de nuestra ciencia ha tenido como punto de partida y llegada lo social. Y tan es así que las ciencias sociales han hecho un recorrido amplio sobre nuestras formas de interpretar la vida humana. Pero aquí, como hemos señalado ya, nos enfrentamos quizá a algo insólito, respecto al quehacer de las ciencias sociales: el contexto pandémico por Covid-19. Bastante complejo que reta nuestras suposiciones teóricas, las cuales, podríamos decir, son más loables o comunes para el estudio de un hecho interactivo.

Para desgracia de nosotros y de los lectores, esta revisión exige seguir una ruta lenta, requerida sobre todo por el contexto en el que nos encontramos y las exigencias de la TAR misma. Esto nos exhorta a enfocarnos en un proceso largo de aislamiento físico-social: una cuarentena que parece “eternantena”. Es decir, un proceso en el que la vida social se ha puesto en jaque por las grandes tasas de contagio que supone el virus y, claro, un significativo porcentaje de letalidad que reta a todos los sistemas de salud en todos los rincones del planeta.<sup>33</sup> De suerte que, para poner en contexto, la vida cotidiana con sus haberes y quehaceres constantes se ha visto modificada en todo el mundo. Esto es paradójico: en este apartado hablaremos de la capacidad de agencia de lo que la TAR denomina: entidades No-humanas; y la Covid-19 aparece como esta entidad que de manera indirecta reconfigura nuestra investigación de tal motivo que nos hace virar a la misma TAR.

#### **4.1.1. Reflexiones analíticas para leer a la TAR**

Hay que entender que esta visión teórica está compuesta por diversos autores como Steve Woolgar, Emile Hermant, Michel Callon o John Law (Sayes, 2013) los cuales sugieren un rumbo en común: reconstruir nuestros juicios científicos para una comprensión relacional sobre los fenómenos de la vida. Sin embargo, Bruno Latour (2013, 2008, 2007) aparece como uno de los más audaces de toda esta corriente epistémica que parte de un sano escepticismo epistemológico. El autor brinda su propuesta a partir de la mirada de la sociología de la ciencia, lo que le permite cuestionar la validez de las suposiciones sociales en la construcción de ciertos juicios científicos. A propósito de su campo, este posicionamiento le vale para cuestionar si los procesos de producción científica son de validez exclusiva de la comunidad científica o si hay alguna injerencia de otros agentes o *actantes* que permiten que los descubrimientos científicos lleguen a puerto.<sup>34</sup> De tal manera se pregunta si es pertinente

---

<sup>33</sup> Para enero de 2020, la Organización Mundial de la Salud (OMS) señala que la tasa de letalidad de este nuevo coronavirus oscila alrededor del 1.54% del total de personas infectadas. Sin embargo, este dato, sugiere el organismo internacional, es un tanto errado puesto que la tasa de letalidad depende de estándares propios con los que cuentan los países; es decir, las muertes por la Covid-19 varían de manera significativa gracias a contextos específicos. Consultar en: <https://www.who.int/bulletin/volumes/99/1/20-265892-ab/es/>

<sup>34</sup> De sus ejemplos más famosos destacan los del ácido láctico y Pasteur y las vieiras, los satélites y los pescadores (Latour, 2008, 1995).

mantener nuestra tradición sociocentrista al respecto de nuestros juicios y razonamientos científicos cuando describimos problemas de asociación:

(...) cuando los científicos sociales agregan el adjetivo "social" a algún fenómeno designan un estado de cosas estabilizado, un conjunto de vínculos que, luego, podrá ser puesto en juego para explicar algún otro fenómeno (...) Pero surgen problemas cuando "social" comienza a significar un tipo de material, como si el adjetivo fuera comparable en términos generales a otros calificativos como "de madera", "de acero", "biológico", "económico", "mental", "organizativo" o "lingüístico" (...) designa dos cosas enteramente diferentes: primero, un movimiento en un proceso de ensamblado y, segundo, un tipo específico de ingrediente que supuestamente difiere de otros materiales (Latour, 2008: 13 – 14).

La propuesta latouriana consiste en *reensamblar lo social* a partir del rastreo de asociaciones que pueden ser vistas a través de redes: redes de asociación de la acción. Esto sugiere mantener plana la dimensión de lo social para que lo que no es social, entonces, salga a flote y se considere que la acción está compuesta por tantos elementos o integrantes o actantes sea necesario, lo que supera nuestras preposiciones esencialistas respecto a las reflexiones sociológicas. Es decir, cuando definimos un fenómeno social, la tradición moderna del pensamiento de las ciencias sociales nos conlleva a considerar tautologías que, como dicta la petición de principio, la solución está inscrita en las premisas; en este caso definimos los fenómenos sociales como tales por su contenido “social” (Latour, 2008, 2007).

Respecto al sentido de redes, tenemos la obligación de señalar, de acuerdo con la TAR, que: una red no es la llana suma de los componentes que constituye un fenómeno o una asociación de elementos por sí sola; esta visión nos conduciría a la falacia antes mencionada cuando nos referimos que lo social se explica por sí solo gracias a elementos conceptuales como la cultura, lo simbólico o lo ritual. Al contrario, una red es, por decirlo, una interrelación de elementos procesuales que está siempre en constante interacción y esta relación de elementos es lo que posibilita contemplar cómo es que los fenómenos se componen de una enorme red relacional. Por ejemplo, el que estemos realizando una revisión de la TAR para la explicación del fenómeno del baile en el SLA tiene que ver con toda una gama de circunstancias y actancias de entidades No-humanas y humanas entre las cuales intervienen: la Covid-19 como una enfermedad que nos exhorta a refugiarnos en nuestras casas para evitar ser contagiados y contagiar a los demás. No es que el virus por sí solo nos demande mantenernos aislados por más de un año, sino, lo que se devela a la luz de la TAR

es que el virus desencadena toda una serie de acciones imprevistas que desembocan en la necesidad de reconfigurar nuestras acciones cotidianas.

Por otra parte, tenemos que el virus ha obligado al SLA a permanecer con las puertas cerradas por más de un año debido a que los espacios de congregación social cerrados son un foco de contagio latente por la escasa circulación de aire, lo que permite que la carga de contagio se vuelva exponencial; esta afirmación deviene de un esfuerzo acelerado por la comunidad científica mundial al contemplar el comportamiento del virus. Por lo tanto, nosotros, como investigadores, tenemos la necesidad, de acuerdo con las exigencias contextuales en las que estamos, de virar en nuestros análisis hacia reflexiones relacionales que contemplen el abanico de posibilidades interpretativas de la realidad; es por ello que la TAR aparece como una posibilidad reflexiva para la comprensión del fenómeno del baile. Ahora bien, sobre el concepto de red el autor dice que:

(...) red es una expresión que sirve para verificar cuanta energía, movimiento y especificidad son capaces de capturar nuestros propios informes. Red es un concepto, no una cosa que existe allí afuera. Es una herramienta para ayudar a describir algo, no algo que se está describiendo. Tiene la misma relación con el tema que se investiga que la que tiene una grilla de perspectiva con una pintura en perspectiva con un solo punto de fuga: dibujadas antes de empezar a dibujar, las líneas podrían permitir proyectar un objeto tridimensional sobre una tela plana; pero no son lo que se va a pintar, sólo lo que ha permitido al pintor dar la impresión de profundidad antes de que se las borre. Del mismo modo, una red no es lo que está representado en el texto, sino lo que prepara al texto para tomar la posta de los actores como mediadores (Latour, 2008: 190 – 191).

Por lo anterior, una red no está dada en el universo, en el mundo. Una red se articula gracias al rastreo de dichos elementos los cuales salen a la luz a través de explicaciones interrelacionadas casi causales que se asoman en la elaboración de nuestros trabajos: “Un buen texto produce redes de actores cuando permite al escritor seguir un conjunto de relaciones definidas como otras tantas traducciones” (Latour, 2008: 187).

El papel de la TAR en el escenario teórico de la sociología surge bajo la necesidad de revisar qué compone al mundo social. De suerte que Latour atina en decir que el problema en el desarrollo de las ciencias sociales estriba en una falta de complejidad ontológico-reflexiva respecto a nuestras proposiciones explicativas. Bajo el argumento de que lo social implica un reconocimiento amplio en su estructura, el autor se posiciona en medio de dos

vertientes que, considera, han abonado a la distorsión de nuestras explicaciones: la sociología de lo social y la sociología crítica.

Como Latour (2007) propone, el papel de las ciencias sociales fue suponer que el desarrollo de la modernidad, como proyecto científico-cultural, fue el de separar a lo social y lo natural para que éstas se encargaran de lo primero. Al mismo tiempo, este avance analítico proveniente de occidente delegó las visiones menos “modernizadas” a lo oriental, llámese conocimientos no provenientes de la Europa occidental. Por tal motivo, señala, el crecimiento del conocimiento científico se posicionó asimétricamente, dejando de lado explicaciones que no se alineaban con dichas visiones.

También, recurre a reconocer que esta distinción de lo natural y lo social provocó un avance aparentemente falso en el desarrollo de las ciencias sociales, toda vez que lo social estaba dado bajo un constante flujo de relaciones entre entidades naturales y sociales. A saber, en *Reensamblar lo social* (2008) propone que este posicionamiento debe ser revisado a través de cinco fuentes de incertidumbre que nos permiten reconstruir eso a lo que denominamos social: 1- asociaciones grupales; 2- distribución heterogénea de la acción; 3- capacidad de agencia; 4- revisión de las cuestiones de hecho contra las cuestiones de interés y; 5- construcción de explicaciones en red (Latour, 2008).

De igual forma, tenemos que mencionar que, bajo el empleo de la TAR, lo social no se desecha y ya. Al contrario, considerar lo social implica cuestionarnos cómo es que las ciencias sociales han llegado a sus razonamientos a través de tautologías que no se han preguntado por aquello que queda fuera de lo social. Por lo anterior, lo primero que hará Latour será preguntarse si “social” es una categoría válida respecto de nuestros estudios:

Desde el punto de vista alternativo, "social" no es un pegamento que pueda arreglar todo, incluyendo lo que otros tipos de pegamento no pueden arreglar; es lo social lo que está pegado por muchos otros tipos de conectores. Mientras los sociólogos (o los socioeconomistas, sociolingüistas, psicólogos sociales, etc.) consideran los agregados sociales como lo dado que debe echar algo de luz sobre los aspectos residuales de la economía, la lingüística, la psicología, la administración y demás, estos otros estudiosos, por el contrario, consideran los agregados sociales como aquello que debería ser explicado por las asociaciones específicas provistas por la economía, la lingüística, la psicología, el derecho, la administración, etc. (Latour, 2008: 18).



La labor de la sociología, propone, debería estar enfocada en el rastreo de asociaciones, puesto que lo social, como entelequia explicativa, carece de la esencia materialista a la que se le ha dotado a lo largo de su historia. ¿Dónde está lo social?, se pregunta Latour. La ruta, sugiere, está en considerar asociaciones y mediadores como componentes relacionales de la acción. Estas asociaciones de mediadores son la base teórica de la propuesta analítica:

La tarea consiste en desplegar actores como redes de mediaciones, de allí el guion, en la palabra compuesta "actor-red": El despliegue no es lo mismo que "mera descripción", ni es lo mismo que "descubrir", a "espaldas" de los actores, las "fuerzas sociales que operan". Si a algo se parece más, es a una amplificación por reacción en cadena de la polimerasa de una pequeña muestra de ADN (Latour, 2008: 195).

La incertidumbre se posiciona en ver que los actores tienen una identidad heterogénea, ontológicamente hablando. No son sólo los seres humanos con intenciones o con capacidades de agencia quienes permiten que sus actos incurran de manera directa o indirecta dentro de un plano estructural. Más bien, los actores deben de ser replanteados por *actantes* considerando que no sólo son los seres humanos quienes tienen la capacidad de incidir en el desarrollo de la acción conjunta: no sólo los actores tienen agencia. Como sostiene Latour (2008), la cualidad social que parece intrínseca a los seres humanos se ve desdibujada cuando observamos que hay sociedades de primates o de hormigas; estas son sociedades que se agrupan con la identidad de supervivencia y desarrollo de la vida. Al mismo tiempo, todo ese conglomerado de elementos materiales y subjetivos que dotan a los seres humanos como seres sociales exclusivos se ve rebasado cuando, también, observamos la manipulación de la naturaleza con fines utilitarios en otro tipo de sociedades relegadas al campo no social (Girola, 2020; Latour, 2008). La propuesta de la TAR bien podríamos considerarla como una visión del pensamiento dualista (Reygadas, 2019). Una que comprende que la vida se constituye entre relaciones constantes de entidades humanas y No-humanas. Esta postura nos permite reconsiderar aquello que ha quedado fuera de nuestras explicaciones. Al respecto:

Las tesis de Bruno Latour en torno a la agencia de actores no humanos (Latour, 2007 y 2008) rompen con la separación radical de las personas y las cosas en el análisis social. Latour propone estudiar las redes de interacciones entre agentes humanos y no humanos, así como aquellos híbridos que proceden tanto de la naturaleza como de la cultura. Cuestiona el concepto de cultura y prefiere hablar de colectivos que son una articulación de procesos naturales y culturales (Reygadas, 2019: 80 – 81).

Esta visión colectivizadora o asociativa tiene como fin develar qué papel tienen las cosas en el desarrollo de la vida. La TAR también es una visión constructivista, es decir, la intención es ver cómo se constituye la realidad en un marco relacional extenso. A propósito de nuestro objeto de investigación: ¿qué entidades No-humanas constituyen la práctica del baile en el SLA? Sin embargo, parecería también absurdo echar todo aquello que no es humano en un saco llamado No-humano y determinar cuál es su papel. A simple vista esta visión parece reduccioncita también. Empero, la clave está en que este razonamiento inductivo parte del reconocimiento no estático por ninguno de los dos polos constitutivos.

Lo social pasa a ser reensamblado por asociación. Y las fronteras que dividen a lo humano de su homólogo se desdibujan rompiendo con la asimetría tradicional: “Paradójicamente lo social no se hace visible hasta que se le permite colarse a través de agencias no sociales” (Latour, 2008: 277). Lo social es el resultado de un proceso relacional de elementos heterogéneos que se rodean, irrumpen, chocan y se suman entre sí. “Así, social, para la TAR, es el nombre de un tipo de asociación momentánea que se caracteriza por la manera en que se reúnen y generan nuevas formas” (Latour, 2008: 97 – 98).

Para comprender esto hay que caer en cuenta de que lo que se está proponiendo es desalojar la idea de “fuerza social”, es decir, de ese esencialismo explicativo del que goza lo social. Esto, se sugiere, debe ser reemplazado por una visión más grande que contenga como fuere común la idea de interacción constante y simetría. Las cosas, las entidades No-humanas, nos rodean y tiene injerencia en nosotros cuando actuamos, pero lejos de ser una interacción cara a cara con otras personas, lo que tenemos también es que las entidades No-humanas interactúan con nosotros y al revés; esta es la idea de agencia, que se traduce a la TAR como *actancia*: “(...) ‘actantes’, porque son constituyentes de, y constituidos por, la acción conjunta. Los actantes (humanos y no humanos) tienen la capacidad de afectar el curso de la acción, y de ser afectados por ella, aunque de manera distinta, según la trayectoria, y el proceso del que se trate” (Girola, 2020: 102).

Como señalamos al principio de este apartado, la Covid-19 aparece en el plano de nuestras acciones a través de su potencial infeccioso, lo que nos impidió: asistir al salón para realizar nuestro trabajo de campo y optar por una línea argumentativa que tenga como base el estudio *in situ* del hecho analizado, como pudieran ser la fenomenología, el

interaccionismo o visiones estructuralistas, por mencionar algunas. La realidad de la enfermedad condiciona y moldea nuestras formas de interactuar en el mundo.

El fin de posicionarnos aquí bajo los argumentos de la TAR estriba en reconocer que no debemos caer en las normas o leyes sociales que nos lleven a explicaciones mismas donde el contenido teórico producido tenga como partida y entrega una base sociocentrista. Este propósito está puesto en conciliar los dualismos. Vasto es el campo donde se recurre a diseccionar lo material de lo simbólico, el cuerpo de la mente, la razón y lo sensorial (Sabido, 2019, 2016). Sin embargo, con la propuesta latouriana tenemos que la puerta reflexiva está en, precisamente, superar las fronteras explicativas. Lo simbólico está compuesto de lo material y viceversa. Los usos que le damos a los objetos provienen de figuraciones que construimos a raíz de que interactuamos con el mundo material. Y el mundo material sufre innovaciones a partir de que somos capaces de injerir en él. Tal es el caso de, por ejemplo, las interpretaciones teóricas representacionistas y los imaginarios. Lidia Girola (2020) sugiere que es precisamente la TAR un camino que posibilita una mayor comprensión de estos fenómenos cuando se toma en cuenta que tanto las representaciones sociales, como los imaginarios sociales son actantes en un mundo compuesto de diferentes elementos, donde circulan el campo subjetivo y el mundo material.

Si algo caracteriza a la TAR es su rechazo a asumir como válidas las tradicionales distinciones entre naturaleza y sociedad, entre la materia y lo simbólico, entre individuo y sociedad. En el mundo real, no debemos pensar a la naturaleza como algo exterior a las personas; lo simbólico tiene expresiones en lo material; la sociedad se compone de individuos que a su vez la construyen, reconstruyen, reproducen y cambian todo el tiempo a través de sus pensamientos, sistemas normativos, obras y relaciones (Girola, 2020: 95).

De suerte que nuestro propósito es considerar todas las variables posibles para encontrar explicaciones más certeras respecto a los fenómenos que nos acuñen e intrigan. Todo esto, como se dijo al principio, con el afán de mostrar y narrar la reproducción de redes de asociación, donde el punto central está depositado en el Actor-Red, es decir, actantes interconectados por nodos situacionales donde nada escapa a la acción. Los seres humanos no somos simples actores o personas que deambulan con sospechas de razón, reflexión e incertidumbre por el mundo. Todo lo contrario; la posibilidad de extender la acción a otras

entidades nos permite reconocer que el mundo no gira con exclusividad en torno a las explicaciones y vicisitudes sociales.

Esto nos permite reconocer que más allá de una diferenciación superficial entre ambas entidades, el elemento sustancial es que toda entidad No-humana constituya un mediador de la acción, más allá de la posibilidad de intermediación a la cual esté sujeto todo aquello que escapaba del campo social: “(...) sabemos que los mediadores no son causas y que sin transformaciones o traducciones ningún vehículo puede transportar un efecto” (Latour, 2008: 305). El fin del empleo de la TAR es rastrear la red de mediadores y actantes que componen el mundo de la vida, a través de la narrativa de todos los elementos constituyentes que dotan de significado nuestras acciones. No debemos caer en la necesidad esencialista, sino reconocer un exagerado y radical realismo de todas las partes para lograr articular el sentido y significado de lo social: El músico depende de su instrumento; si este sufre alteraciones, la ejecución de las piezas musicales estarán condicionadas a tal modificación material, por lo tanto, el o la ejecutante resultará afectada por la actancia de su piano o guitarra. El mecánico automotriz aprende de los autos que el endurecimiento de la tracción está ligada al roce de las balatas con el tambor de la llanta, ya sea por exceso de pasta o por desgaste del metal. Como narra Latour (1995), Pasteur, al negarse a su comunidad científica, señala que la fermentación láctica se puede producir por microorganismos vivos asociados a la transformación del azúcar; él no encuentra el hilo negro, sino que se deja llevar por los hechos; no hace actuar al ácido láctico, sino llega a él.

Somos actantes en tanto estamos siempre vinculados a una red que espera ser rastreada por las y los investigadores a raíz de la realidad misma. No vamos tocando el mundo con nuestra varita mágica de la TAR para decidir qué es actante y qué no lo es; sino que a través de nuestras investigaciones destacan todos los elementos menos esperados que reconstruyen la realidad, a través de sus potenciales mediadores e intermediarios: “No somos personas y luego seres sociales, somos personas porque somos seres sociales que nos encontramos formando parte de redes que involucran personas, objetos, animales no humanos y sistemas simbólicos, empresas, etcétera” (Girola, 2020: 96).

El mundo de la vida está plagado de diferentes actantes que se involucran en diversos momentos y espacios determinados. Lo mismo pasa con el sentido de globalidad y localidad.

Éstas no son variables diseccionales y tampoco están como un contexto dado, sino que se reproduce en la vida diaria. Un virus aparecido en la provincia de Wuhan, China, tiene al mundo atado de manos desde hace un año: lo local está inserto en lo global y lo global no ceja de lo local por más recóndito que esto sea: “Ya no deberíamos hablar de actores con sus circunstancias, sino de actantes en relación e interacción, como nodos de redes complejas, cada uno con sus especificaciones y especificidades, pero ninguno totalmente autónomo ni con supremacía absoluta” (Girola, 2020: 99 – 100).

Las redes se componen del colectivo de humanos y No-humanos. Y lo que debería nutrir nuestros juicios sería, propone la TAR, que las entidades No-humanas afloren, proliferen no como intermediarios de la acción entre humanos (solamente), sino, como verdaderos mediadores; verdaderos actantes que aparecen y desaparecen de nuestras realidades; no son parte del contexto, no sólo se resumen al trasfondo interactivo (Benzecry, 2019; Goffman, 1997, 1991, 1970) o al contexto sociohistórico. Estas entidades superan el sentido de las entelequias, de materiales inertes, de contextos generales y locales. Las entidades No-humanas tienen identidades propias –materiales, fisionómicas, biológicas, atómicas, imaginarias, simbólicas, etcétera (Girola, 2021; Latour, 2008), que no quiere decir que todas tengan esa propiedad *per se*–, las cuales nos conducen a la reconstrucción o al reensamblado de lo social cuando se entra en interacción con ellas.

Las entidades No-humanas, como mediadores, permiten la traducción y retraducción de los significados prácticos en la red en la que se encuentran participando; cambian tanto sus significados como los de la acción misma en la Acción-Red. Sería un absurdo pensar que la propuesta de la TAR tenga connotaciones del tipo: las entidades No-humanas tienen consciencia y conciencia de sí mismas y que por ello toman partido o decisiones respecto a la acción de las que son parte. Lo que pretende decir la TAR es que las entidades No-humanas, gracias al potencial actancial, hacen posible la retraducción de significados prácticos. La capacidad actancial hace que las acciones sociales tengan trayectorias no lineales, es decir, no predecibles (Girola, 2021).

Una investigación que espera llevarse a cabo, dependerá de la red de actantes que se interconecten para que la acción “realizar una investigación” pueda realizarse. Piénsese por un momento como es que el virus del SARS-Cov-2 irrumpió en el campo de la ciencia para

que diversas investigaciones cambiaran su trayectoria en, por ejemplo, el empleo de enfoques teóricos, metodológicos, elaboración de instrumentos de investigación, recaudación de información empírica, escritura, difusión, etcétera. A saber, muchos de los congresos que se han realizado en el campo de la ciencia, en el tiempo pandémico, han cambiado su realización práctica, permitiendo que las modalidades virtuales proliferen. El virus SARS-Cov-2 puede ser visto como mediador en el momento que irrumpe un campo de la vida, posibilitando la reconfiguración de los significados prácticos que lo envuelven. El virus, evidentemente, no tiene conciencia del impacto que ha generado en el campo de la ciencia; su acción no es premeditada –característica de la actancia–. Sin embargo, su participación en la red de asociaciones prácticas devela su potencial irruptor en la trayectoria de la acción.

La propuesta de la TAR refiere a pensar cómo es que las acciones sociales son asociativas, en una primera instancia. Latour (2008) refiere a pensar que bajo la premisa de que la acción social está cargada de elementos sociales que explican su fin –como la dimensión simbólica, política o económica–, las acciones sociales, entonces, son *sui generis*. Sin embargo, su modelo heurístico exhorta a reflexionar cómo es que las propiedades de las entidades No-humanas tienen un papel dentro de una acción asociativa. Por ello, el modelo teórico alude al análisis en red. Es decir, cómo es que, para pensar cualquier fenómeno, es necesario reconocer quiénes son los participantes de la reproducción de dicha acción, cómo están constituidos y qué papeles juegan en el proceso de consolidación activa. Por lo anterior, debemos anotar las características por las cuales cobra relevancia la actancia en las entidades No-humanas.

#### **4.1.2. Usos y propiedades de las entidades No-humanas**

Edwin Sayes (2013), a partir de la propuesta latouriana, reconoce cuáles son las características e identidades sustanciales de las entidades No-humanas. Esta categorización de la TAR, señala, está orientada a lo que para él es un “nuevo materialismo”, donde la relevancia de la investigación social se establece en el estudio de la cultura material como elemento crucial constitutivo de la realidad. Propone que se considere a las entidades No-

humanas como componentes primordiales de la acción a través de cuatro descripciones generales:

1. Condicionantes para la posibilidad de una sociedad humana;
2. mediadores de la acción;
3. miembros de asociaciones morales y políticas y;
4. reuniones de actores con temporalidades y espacialidades diferentes.

Estas cuatro formas de ver a las entidades No-humanas nos permiten construir una mirada objetiva sobre la TAR, ya que las visiones esencialistas y sustancialistas pueden salir a flote cuando operamos con ella. Como señala Latour (2008), la invasión de la sociología de lo social siempre nos merodea cuando tratamos de reensamblar lo presuntamente ensamblado.

Como señala Sayes (2013) las entidades No-humanas enuncian un mundo amplísimo y diverso en donde intervienen herramientas, animales, fenómenos naturales, elementos materiales de la vida cotidiana, elementos constitutivos de la espacialidad y la movilidad o productos académicos. En fin, la visión latouriana es tan vasta que, más bien, la pregunta no se conjuga en qué es una entidad No-humana, sino, haciendo eco de las propuestas de Becker (2010) y Ragin (2009) al respecto de la definición de los conceptos, las entidades No-humanas mediadoras se rastrean por lo que no son. Por tanto, debemos señalar que aquello que no logra conjeturarse como tal dentro de nuestras explicaciones es todo aquello que aparecen como intermediario; aquellos elementos que sólo se quedan dentro del campo simbólico por naturaleza explicativa; aquello donde la invasión humana es tanta que no muestra elementos de actancia en ello. Es decir, que no mantienen de sí un papel de traducción en el albor de la acción de la que son partícipes. Dicho esto, debemos explicar las cuatro características e identidades de los No-humanos.

Cuando nos referimos a las entidades No-humanas del tipo 1 debemos tener en claro que hablamos de: estabilizadores necesarios del colectivo humano; son las acciones y capacidades de los No-humanos las que se ven como condición para la posibilidad de la formación de la sociedad humana. Un ejemplo de ello está depositado en la idea del Leviatán, de Hobbes. El Leviatán se vuelve posible cuando se trata de vínculos más que puramente sociales, cuando ciertos nexos pueden ser suficientemente estabilizados o colocados en una

caja negra (*cajanegrización*). Esto tiene que ver con la idea de intersubjetividad, la cual descansa en algo más que en la “materia social”<sup>35</sup> y tiene que ver con aquellos elementos que se aterrizan gracias de la interacción bifronte entre humanos y No-humanos (Sayes, 2013).<sup>36</sup>

Al respecto de los No-humanos 2, debemos de entenderlos como: las entidades que representan actores más reales y significativos, es decir, entidades que transmiten fuerzas de otra parte y la dirigen hacia una determinada dirección (Sayes, 2013): mediadores, transformadores, de la acción.<sup>37</sup> Al respecto de esto, un par de ejemplos son: las vieiras, los satélites y los barcos pesqueros; y Pasteur y el ácido láctico. Para ponerlo en nuestros términos, proponemos ver a la Covid-19; si la encasillamos dentro de alguna de las cinco definiciones sobre las cualidades y diferencias entre las entidades No-humanas, el virus actual entraría en este apartado. Ello, puesto que la pandemia, como se ha dicho anteriormente, ha reconfigurado nuestros estilos de vida, transportándolas hacia rumbos desconocidos y orillándonos a improvisar, innovar y reinterpretar actividades cotidianas como la de lavarse las manos, saludar de beso, salir de compras. El patógeno deposita su fuerza activa hacia la innovación de la actividad humana bajo un sentido más amplio del riesgo, es decir, de la seguridad. Aquí es donde cabe la destacada diferencia entre mediadores e intermediarios: los segundos son aquellos elementos que cumplen con su específica función tautológica, no es actante en cuanto que su presencia no nos conduce a una reconfiguración de la acción, lo mismo que su alteración o incorporación. Sin embargo, cuando somos capaces de reconocer que los intermediarios no son ello y más bien tienen funciones de

---

<sup>35</sup> Para ejemplificar esto, Latour (2008) propone que el error de la conceptualización del poder, en las visiones clásicas y posmodernas, está en creer que éste se da solamente en el marco de las relaciones sociales y la interacción cultural (el campo simbólico). Señala que el poder, para que sea conservado, reproducido y ejerza coerción, necesita de una dimensión material que le permita renovarse entre todas las personas que identifican en lo No-humano la representación del poder mismo. Su ejemplo sobre el Actor-red “humano-arma” ejemplifica lo antes señalado. Más adelante se hablará al respecto.

<sup>36</sup> La cita textual dice: “(...) it is the actions and capacities of nonhumans that are seen as a condition for the possibility of the formation of human society (Latour, 1993: 111, 1996b: 238). Indexicality, to deploy the language of ethnomethodology, is seen as temporality objectified through the mobilization of nonhumans. Leviathan becomes possible only when more than purely social ties are involved, when certain ties can be sufficiently stabilized, or placed in a black box” (Sayes, 2013:4).

<sup>37</sup> La cita textual dice: “For all their importance as conditions for the possibility of human society, in the early writings associated with the position nonhumans were often considered little more than stable relays. Indeed, they were often seen as mere black boxes and as mere placeholders: entities that stand in for more real and meaningful actors, entities that merely relay force, a force from elsewhere, and direct it in a certain direction” (Sayes, 2013:4).



mediación es porque registramos que la entidad No-humana agrega valores a la red de relaciones e interacciones. Las entidades No-humanas vistas como mediadores no ameritan ningún posicionamiento deóntico: los mediadores no intervienen para bien ni para mal, sólo conducen la acción. Pero, como señala la siguiente propiedad, las entidades No-humanas pueden conducir acciones con fines morales y/o políticas.

La tercera identidad corresponde a aquellas que dejan entrever que la moralidad intersubjetiva se mezcla con su antagónica, la interobjetiva, esto quiere decir que las entidades No-humanas dejan rastro de su actancia a través del replanteamiento moral de la acción (Sayes, 2013). Es decir, que en el hecho intervienen actantes visibles que delatan acciones imperativas: si nos imaginamos bebiendo sustancias embriagadoras en la calle, asumimos que el hacerlo implica una sanción, una consecuencia política y moral. La idea intersubjetiva de transgresión del orden se objetiva gracias a la conducción asociativa que tiene la que pudiera ser una botella de cerveza. Si pensamos ahora en algo más actual, basta con reflexionar cómo es que las mascarillas, los “tapabocas”, han cobrado sustancial relevancia para el enunciamiento de nuestros juicios morales. Aquel, aquella, que pasea en la calle sin alguno de estos artefactos, inmediatamente será víctima de nuestros reclamos más terribles por la suposición de su incongruencia en el actuar en los tiempos pandémicos.

La moral y la política, deja entrever la TAR, no son por sí mismas intrínsecas a los humanos, las otras entidades (mediadores) regulan nuestro accionar gracias a la carga de mediación moral de la cual se asocian las cosas. De alguna forma, no es que las entidades No-humanas tengan o impongan un sentido de moralidad y/o política *sui géneris*, sino, se trata de considerar las asociaciones morales y políticas de las cuales forman parte las cosas. Aquí podríamos sostener, precisamente, la tesis de Girola (2020) sobre que las representaciones sociales son entidades No-humanas compuestas de elementos materiales concretos, los cuales reconfiguran nuestras formas de interpretar y representar al mundo: “(...) la dimensión simbólica de la representación no puede ser abordada sin considerar su dimensión material, corporal, lingüística, figurativa, concreta (...) el mundo de la vida es tanto material como simbólico” (99).

La cuarta y última propiedad hace referencia a las entidades No-humanas que sugieren espacios complejos de reunión donde impera una estructura temporal. Como sugiere

Sayes (2013) éste es un punto central para la TAR. Las entidades No-humanas pueden ser puntos de reunión. Por ejemplo, Erick Serna (2019) hace lo propio al proponer que el metro, los vagones, las escaleras, la comunidad vendedora del subterráneo, dan vida al tren como una gran entidad No-humana, un Actor-Red plagado de redes de asociación compleja que se alimenta de todos los procesos interactivos relacionales que la constituyen. Esta es la idea principal de Actor-Red: espacios, momentos, que parecen tan superfluos, que se desdibujan a la somera interpretación contextual, y que dan vida a la propuesta de redes de asociación. Un espacio, una reunión o un punto de reunión, a través de la TAR, se convierte en un ensamblado ontológico de cuantiosos interventores, de vastos actantes: el tiempo, el clima, la sensación térmica, la composición material del espacio, la procedencia de los actores humanos, etcétera. Esta identidad se ve reflejada en el ejemplo de Dennis Waskul (Vannini, Gottschalk y Waskul, 2012) sobre el papel que juega el olor del helio cuando arriba a su casa después del trabajo, haciéndolo creer que ese aroma refería a una fuga de gas en la cocina, lo que despertó en él un sentido de vigía y alarma general. Otro caso para ejemplificar podría ser al caso del “Aramis”, un tren francés que no vio la luz como proyecto de movilidad, pero del cual se exponen las redes que tejió la propuesta del tren como espacio de comunión (Latour, 1994).

Con base en las definiciones identitarias de las entidades No-humanas, cabe la posibilidad de reconsiderar a la dimensión material que conforma al baile como red práctica. Antes de continuar, hay que volver a decir que una red, en palabras de Latour (2008), no se encuentra depositada en el universo, *per se*, sino, se teje en virtud del análisis de las interrelaciones activas entre actantes. La red no es un acto consciente premeditado de humanos ni No-humanos, más bien, es el ejercicio reflexivo de investigación que permite observar como las acciones se consolidan en red.

Prosiguiendo, pensemos prontamente en cómo estas entidades hacen posible la retraducción en la construcción de significados prácticos, no como un ejercicio consciente, sino, bajo los estándares de la actancia: injerencia desinteresada dentro del proceso reflexivo de la acción. Para nuestro caso, preguntemos: ¿Qué papel juega el tipo de calzado, de vestido, en la práctica dancística? Bien, podemos pensar en que la acción “bailar en SLA” está exenta de la dimensión material que forma parte de la red, que hace posible su rastreo, y reflexionar

que da lo mismo bailar con calzado deportivo que con tacones, con vestido o con pantalón, puesto que el fin de la acción es bailar en sí. Sin embargo, cabría la posibilidad de reconocer el estatus mediador de la ropa o el calzado mismo: la materialidad con la que están hechos los artefactos y, por tanto, su refracción en los valores estéticos, toman relevancia en la consolidación de la práctica; quien baila con zapatos de tacón, y si no está acostumbrado a usarlos, bailará con ciertas dificultades en comparación de quien baila con un calzado “cómodo”. Sin embargo, el empleo de un calzado más “cómodo” podría valer para quien lo porte una carga estética de desprestigio frente a la comunidad que hace del calzado un estabilizador de la acción. Para este punto ya hemos señalado que la acción de bailar implica una posición relacional, es decir, que contemplemos cómo es que la acción se configura como red asociativa relacionada con diversas variables que tejen su significado. No sólo pensando al baile bajo el lente cinestésico, por ejemplo, sino, como red. El cuerpo como materialidad reensamblada a partir de la red asociativa entre bailaror-zapatos o bailaror-ropa. Como cuenta Ricardo Zamorano:

[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 ponen sus zapatos, entran, bailan y se los quitan, para que no se maltraten. Son especiales. La ropa es especial. (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Para el caso expuesto, los zapatos forman parte de la acción “bailar en el SLA” como mediadores de la acción misma, reconociendo que éstos son reconfiguradores prácticos. Para este caso, la ropa, el calzado, no es visto como intermediario de la acción: no sólo hacen posible que la acción “bailar en el SLA” sea reproducida, sino, la condiciona a partir de la conformación de modelos de valor moral y estético: hacen posible una re-traducción del significado del que son garantes *per se*, a través de la narrativas de sus portadores: la acción “bailar en el SLA” se retraduce a partir de que los mediadores hacen posible la transportación de significados prácticos en los sujetos que forman parte de la Acción-Red “bailar en el SLA”. Los zapatos forman parte del Actor-Red “nosotros los que bailamos” usamos ciertos zapatos, con ciertas características y no otros. La función asociativa del calzado no radica en la utilidad

misma, sino, en la configuración de consolidación de estatus práctico: “si estas bailando con unos zapatos medios feos, pues como que ya no te llaman tanto la atención”. Lo que nos señala el valor relacional del baile: para bailar hay que verse “bien”. El uso de los zapatos no tiene como propósito una reivindicación individual para el portador, sino, de legitimación frente al grupo expectante de quien baila. Por último, otro caso donde se puede reconocer el valor de mediación de la ropa en la acción es el de Obed Calixto:

Yo, como por ahí de las cinco, me daría un segundo duchazo y después, seguramente, elijaría una americana, una corbata, zapatos de vestir y bueno, después de prepararme, que a mí me toma mucho tiempo, saldría en mi auto, yendo hacia la colonia Guerrero y mientras estoy yendo estaría escuchando a los más grandes de la música afrocaribeña, porque soy muy, muy fanático de la música salsa (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020)

La TAR tiene el propósito de rearticular y reivindicar todo aquello que se daba por sentado en las explicaciones sociales. La intención no es desechar todo lo aprendido en nuestras formaciones académicas. Por el contrario, el propósito es unir todas las piezas del rompecabezas sin dejar una sola; sin forzar a las mismas a embonar. El reto es pluralizar la agencia, hacerla democrática:<sup>38</sup> considerar que la acción humana no sólo está plagada de reflexividad o racionalidad, sino, ésta se consolida a través de redes de asociación activa entre mediadores, humanos y No-humanos, que modifican los estándares de practicidad y de su propia definición. Hacer de una ontología material, o de las cosas, un camino común para la reinterpretación de los juicios sociológicos. Como señala Girola (2020):

(...) lo que la TAR propone nos brinda un punto de partida fundamental para el análisis multidimensional del que hablaba Alexander, donde lo importante no es solamente el elemento humano, sino las relaciones que los humanos construyen con todos los otros elementos de la realidad, y cómo es el conjunto de todos los elementos, humanos, no

---

<sup>38</sup> El empleo del recurso modal semántico de otros lenguajes científicos en el léxico teórico especializado es común y tiene la finalidad de reconocer las posibilidades analíticas esenciales de diversos fenómenos. Un claro ejemplo de ello es la teoría de los capitales de Bourdieu (2002), donde se hace uso del concepto de “capital” para dimensionar los grados de concentración e integración de valores específicos entre los actores y las clases sociales, a través de las dimensiones de interés e institucionalización: capital cultural, educativo, económico, político, social, principalmente. Latour (2008) ocupa recursos modales semánticos de la política como el concepto de “democratización” para enfatizar la distribución de participación actancial (desinteresadamente) en las redes de asociación práctica, reconociendo el papel de los No-humanos y su interacción con los humanos. Lo mismo, hace del lenguaje cibernético usos como el de “caja negra” o “red”. Esta visión del empleo de conceptualizaciones adversas al campo de estudio puede ser criticable, como la de Alain Caillé (2015) y su propuesta de la sociología antiutilitarista.

humanos, artefactos, instituciones, grupos, los que construyen mutua y recursivamente el mundo, organizándose en redes complejas (Girola, 2020: 100).

La propuesta de la TAR es intentar develar el verdadero sentido de lo procesual: un dinamismo complejo y constante de todos los elementos constitutivos de la realidad social. Una vez que somos capaces de contemplar las redes de asociaciones que dan pie al reordenamiento colectivo, ahora sí podemos hablar de lo social; del valor simbólico, del papel estructural, de *habitus* como analiza Wacquant (2014, 2004). Como resume Reygada (2019) sobre la TAR y el *giro ontológico*:

Lo que cuestiona el giro ontológico es la separación conceptual entre el mundo de los humanos y el de las entidades no humanas o, dicho de otro modo, la escisión analítica radical entre naturaleza y cultura. Es pertinente la sugerencia de evitar esa escisión, para tomar en cuenta las múltiples intersecciones entre los distintos tipos de agentes y la coproducción de la naturaleza y la cultura. Aunque los fenómenos culturales siguen existiendo, es decir, sigue habiendo procesos de producción, intercambio y apropiación de significados. Y por ende también siguen presentes las diferencias culturales. La circunstancia de que haya otro tipo de diferencias –ontológicas, políticas, económicas, etcétera– no elimina la diversidad cultural, por lo que el concepto de cultura mantiene su relevancia, lo mismo que el estudio de esa diversidad. Los conceptos de ontologías o naturalezas culturales no hacen desaparecer lo cultural, sino que lo articulan con otros fenómenos. Por eso no pueden verse como alternativas o como sustitutos de la noción de cultura, sino como intentos para enmarcarla en un contexto más abarcador. (84 – 85).

Hasta aquí, se han expuesto las bases analíticas que constituyen la TAR. Pero ¿de qué nos sirve esta visión teórica para los salones y la práctica del baile?

El empleo de la TAR no tiene como propósito suplantar nuestros juicios y reflexiones, sino que aparece como una posibilidad de replantear nuestros objetos de investigación para ser más fieles a la realidad que al compromiso teórico; encontrar los puntos de conexión no vistos por los planteamientos societales para reensamblar lo social, como una configuración más extensa que concilia lo humano y lo No-humano a nuestras visiones teóricas. Esto quiere decir, que seamos capaces de quitarnos el velo teoreta que impregna nuestras investigaciones, donde el trabajo de campo se reduce a meros anexos o notas al pie de página o como complemento de nuestras reflexiones conceptuales. Por el contrario, la TAR nos invita a ser capaces de dar voz y protagonismo a los elementos que conforman nuestro trabajo de campo. Para nuestro caso, lo que se devela es lo siguiente:

1. El baile, como vimos, puede definirse como un movimiento que se realiza con los pies y manos, está posicionado en un contexto y tiempo específico y desemboca en el hecho de bailar. De igual forma, es cuasi imposible disociarlo de expresiones sonoras o de las músicas, toda vez que es símil comprender que en ocasiones el nombre del baile lleva por sí, también, el de la música ejecutada: el baile del jarabe tapatío hace alusión a la música tradicional de Jalisco que lleva el mismo nombre. El baile del cha-cha-chá hace alusión al género afrolatinoamericano del cha-cha-chá.
2. El grueso de los estudios sobre el baile revisados parten de dos cortes teóricos circundantes: fenomenológico-interactivo y estructuralista-disposicional. Asimismo, los estudios que revisan el tópico cuentan con la posibilidad histórica de presenciar el baile en su interacción: *in situ*. Lo que dota a estos trabajos de una fiabilidad situacional mayor en cuanto al pronunciamiento de sus conclusiones. Con esto, se logran articular juicios del tipo: el baile como RI, el baile como actividad recreativa, el baile como punto de quiebre cultural, el baile como modelo de cohesión social, el baile como representación social y colectiva, así como las funciones biológicas de la danza.
3. Aunado a lo anterior, se reconoce que el baile involucra elementos variados que se desprenden del reconocimiento del cuerpo como el elemento principal involucrado en el acto. Cuerpos que por sí solos no son nada, sino cuerpos corporeizados (Bourdieu, 1995, 1986; Bourdieu y Wacquant, 1995; Le Breton, 2002; Sabido, 2019, 2016, 013; Vigarello, 1997; Wacquant, 2014, 2004), es decir, constituidos por distintas marcas y elementos entre los que intervienen el género, sexo, la clase social, edad, capitales, sentido político, lo cognitivo, etcétera. El cuerpo llevado a más de su visión fisionómica: la dimensión social, sostenida en dos campos analíticos: lo fenoménico-interaccional y lo estructural-disposicional, es lo que posibilita reconocer las formas, técnicas y empleos del cuerpo.
4. Por último, el baile puede ser leído a través de la red de elementos aún más complejos que la dimensión social deja ver. Podríamos hablar de lo simbólico, cultural, materialista, sensorial, etcétera, que configuran al baile en un sentido más amplio, relacionalmente hablando, pero que no son vistos sino hasta que se problematiza la actancia de dichos elementos, por ejemplo, el papel que juega el salón en la

configuración del baile en pareja, la relevancia que tiene la ropa en el baile, así como la configuración del imaginario de localidad en el salón. Es decir, reconociendo que la acción de bailar se entreteje a partir de la configuración de redes de asociación entre mediadores.

Advirtamos lo siguiente: el baile, entonces, remite a un sentido de motricidad, pero que también se compone de otros elementos aún más que motrices: estos son relacionales-sociales-culturales. Por lo anterior, proponemos la siguiente lectura a través de cuatro visiones teóricas: a) el baile como actividad social y sensual (Becker, 2010; Vannini, Gottschalk y Waskul, 2012; Howes, 2019); b) el baile como RI (Collins, 2009; Goffman, 1997, 1970) y; c) el baile como construcción estructural-disposicional (Bourdieu, 2015, 1993; Bourdieu y Wacquant, 1995; Wacquant, 2014, 2004). De lo anterior, también proponemos que al baile se le logra entender como una actividad asociativa. Es decir, como red de significados técnicos, simbólicos, cognoscitivos y sensoriales compartidos y reproducidos entre la relación de actantes, en un tiempo y espacio definido, que logra componer la realidad social que constituyen al baile.

Ahora bien, bajo la visión de la TAR ahora podemos señalar que el baile que se practica en el SLA tiene sus propias especificaciones como práctica situada. Ello, amerita un tiempo y un espacio: los martes o domingos (o evento especial) en el salón. Un sentido de la musicalidad: géneros por lo general pertenecientes de la tradición afroantillana. También, comprende motricidades específicas (dimensión corporal): a) el baile en pareja que se ejecuta en el SLA tiene como referente aplicativo un sentido de las técnicas corporales, así como una dimensión disposicional reflexiva acorde a las situaciones construidas y; b) el baile que se practica ahí es en pareja y se suscribe a los estilos dancísticos de las músicas afrocaribeñas.

Sin embargo, aquí cabe expresar otra cuestión sobre nuestras necesidades analíticas, ¿qué pasa cuando la interacción situada está bloqueada por las normativas de no contacto físico?, cuando la interacción situada está bloqueada, anulada. Cuando el acto interactivo supone un riesgo para la gente que lo practica, por el contacto cara a cara, ¿qué le sobrevive? ¿Cómo lo estudiamos? Por lo tanto, la pregunta que hacíamos al principio es errada: no es de qué nos sirve la TAR para estudiar al baile, sino, ¿cómo reensambla la TAR al baile en un

contexto de distanciamiento físico? O mejor aún, ¿cómo reensambla la TAR la acción “bailar en el SLA” en un contexto de distanciamiento físico?

#### **4.2. Actancia: el baile como red de asociación**

Uno de los puntos de partida sobre la reflexión de las expresiones dancísticas tiene que ver con su dimensión espacial: la práctica del baile se constituye, también, por comprender en dónde se está ubicado. Como señala la TAR, una de las comprensiones sobre las entidades No-humanas radica en observar su composición como espacio o como punto de encuentro que posibilita la asociación (Sayes, 2013). Es decir, éstas logran interpretarse como espacios de reunión entre actantes. De igual forma, hay que decir que Latour (2008) se vale mucho de la comprensión microsociológica para hablar sobre el reensamblado social. Los ejercicios de ruptura y la *etnometodología* de Garfinkel (2006) son parte de sus premisas para proponer que eso a lo que se le ha denominado *trasfondo* no es simplemente un contexto estático, sino, que los escenarios y los trasfondos cumplen un rol de mediación de la acción entre quienes interactúan ahí.

Como hemos señalado, el baile no es la mera respuesta al acto de bailar en sí, de las personas individualmente, sino que se conjuga como toda una actividad social relacional que mantiene en su haber una composición compleja de elementos: prácticos, sensoriales, emocionales y espaciales. Hemos señalado que esta visión logra analizarse a través de otro tipo de estudios y propuestas teóricas alternativas. Sin embargo, dentro del sentido de la danza como actividad, el espacio donde se ejecuta es crucial para nuestra propuesta.

Bien se puede bailar desde casa y, al mismo tiempo, la casa tiene una dispersión perceptiva respecto a la espacialidad (Lindón, 2017, 2016, 2015, 2012, 2009, 2007, 2006) – como hemos visto también en los fragmentos citados del trabajo de campo–; entonces, dependiendo en dónde bailemos, seremos capaces de construir ciertas afinidades (topofilias) o sentires respecto al espacio y la danza: la sala, la concina, la recámara, el patio, etcétera. Por lo anterior, tenemos que delimitar que el bailar dentro del SLA se constituye como una expresión a parte del acto dancístico; bailar en él se configura como toda una actividad asociativa.



Antes de continuar, es preciso hacer una acotación interpretativa que se viene marcando en el transcurso de este trabajo: el baile *per se* no desaparece en el contexto pandémico –no así la acción bailar en el SLA–; las personas que, aunque no hagan de esta práctica una acción sumamente significativa, siguen y seguirán bailando: en reuniones, fiestas o la casa. Ergo, lo que señalamos es que la acción que se interrumpe, pero que logra rastrearse, sugerimos, es “bailar en el SLA”, a través de las personas que hacen de dicha práctica una acción significativa para el desarrollo de sus biografías.

Prosigamos, hay otras dimensiones espaciales que también comparten la estabilización del sentido de la acción de bailar: la calle, bares, cantinas, la casa, discotecas, etcétera. Todos estos espacios en mención constituyen un amplio sentido de la ejecución dancística, para sí mismos y entre sí. Pero los salones de baile tienen su propia identidad como el espacio donde se practica el baile en pareja y se acostumbra a danzar ritmos englobados en la noción musical de los ritmos afrocaribeños. Como bien señala Sevilla (2009, 2005, 2001, 1998) el acto de bailar logra realizarse en tantos espacios se piense, mas, lo cierto es que los salones de baile son espacios específicos para tal acción; a diferencia de bares u otros espacios, los salones de baile cuentan con una pista inmensa para bailar y con menor cantidad de terreno repartido para las mesas, puesto que el consumo de cualquier cosa (comida o bebida) está en un segundo plano. Para los salones de baile, la expresión dancística es primordial. Y la atmósfera reproducida ahí, que se distingue por los elementos antes mencionados (un ambiente familiar, un espacio destinado en su mayoría para el baile en pareja, etcétera) es parte de esta actividad. En contraparte a la penumbra que impera en muchos espacios de recreación de la vida nocturna, que mantiene la idea del anonimato (Sevilla, 2009, 2005, 2001) gracias a que la iluminación no es aquella que se emplee para revelar los rostros de las y los asistentes; el SLA mantiene una iluminación vasta que permite un sentido de publicidad amplio; el anonimato no es casi una opción. Al respecto:

Los salones de baile podrían caracterizarse como espacios que han sido específicamente diseñados para la recreación colectiva dada a través de la expresión corporal; son recintos en donde los asistentes aprenden y reproducen determinados patrones de movimiento y en esa medida constituyen un medio de transmisión vinculado a la educación física. Pero estas cualidades se observan en todos los lugares que ofrece la urbe para la práctica del baile: ¿qué tienen en particular estos recintos? En primer término, se debe aclarar que no cualquier lugar para bailar en la ciudad de

México es propiamente mucho un salón de baile. En 1944 el departamento del Distrito Federal elaboró un reglamento en el cual se asentaron las normas que desde entonces han Regido su funcionamiento (...) Se entiende por salón de baile, el que se destina para que concurren persona con objeto principal a bailar. Qué diferencia de los “Cafés cantantes” o “Cabarets”, en que no podrá tener servicio de restorán ni bebidas embriagantes y que no está obligado a presentar espectáculos para distraer a la concurrencia. Los salones de baile deberán tener orquesta (Sevilla, 1998: 236 y 237).

Más adelante, la autora señala que:

Una de las cualidades que ofrecen los salones en relación con los otros lugares en donde se puede bailar, es que el área de mesas es muy reducida, En comparación con la pista de baile. Otra característica es que las personas pueden permanecer todo el tiempo que quieran, dentro del horario establecido, sin tener la obligación de consumir alguna bebida (237).

El SLA se configura como un punto de reunión entre actores. Hagamos una aclaración: no es que el baile del SLA sea un género bailable, lo que estamos refiriendo es que bailar en él se convierte en una actividad colectiva y asociativa que evoca: estar en un mismo lugar, escuchar la música reproducida ahí y, por tanto, bailar esta oferta que bien puede ser desde Danzón hasta Cumbia o Huaracha. Por años, este recinto ha permitido a gran parte de la población de la Ciudad de México y la Zona Conurbada, un espacio de recreación, de alimento corpóreo, al poner sobre la duela su principal razón de ser: reproducir la práctica del baile en pareja. Como nos narra Obed Calixto, al respecto de esta actividad:

Me sentaba en la misma mesa siempre y pedía lo mismo siempre... A mí me gustaba mucho eso... o sea, tener un hábito, ¿ya sabes? Tener una rutina al respecto. Y conocer a la gente. Es que creo que de eso nos ha privado mucho la posmodernidad. O sea, justamente estos hábitos que crean vínculos entre las personas, que son super importantes... Digamos que todos sentimos el afecto general a la música, al baile, al espacio, pero además empiezas a generar un afecto, diríamos, alrededor de encontrarte ahí cada domingo. Y eso era muy bonito. Justo por eso es que me gustaba siempre ocupar la misma área del salón, me gustaba beber lo mismo siempre y generalmente iba con las mismas personas (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020).

Si consideramos al baile como RI, debemos de reconocer que éste, a lo largo de ochenta años, ha cristalizado símbolos culturales que han trascendido en la identidad de sus participantes; ello gracias a la efervescencia que crea la situación y, por tanto, a la EE que emana de ella (Collins, 2009).

Bailar en el SLA es un hábito. Y como tal se reconstruye, es procesual, se innova y extiende a la capacidad de captar públicos cautivos y, además, a seguir cultivando un sentido de fraternidad conjunta. Este salón ha sido un punto de reunión completo: las y los trabajadores, las orquestas, la gente asidua y los asistentes esporádicos o los nuevos. Sin embargo, no todo es gracias a las personas que interactúan: el escenario ha visto pasar por más de ochenta años a figuras públicas sumamente relevantes en el campo de la música afrocaribeña, como se ha señalado ya previamente. Su duela tiene contenida el recuerdo de muchas generaciones que se han postrado, reunido, para la reproducción de la práctica del baile situado.

La visión de la TAR nos permite contemplar, como el SLA se configura como Actor-Red, gracias a la serie de elementos asociativos que circundan su existencia. Por ejemplo, la madera con la que está hecho el mayor porcentaje de la arquitectura del salón juega un papel importante en la configuración de las subjetividades de las personas, puesto que el sonido de las orquestas tiene una mejor resonancia y difusión y permite que los clientes que están un tanto alejados del escenario puedan conversar sin dificultad alguna, como pudiese ser en otros espacios que carecen de la fisionomía del SLA. Otro ejemplo, podría ser su gran dispersión como estructura arquitectónica, permitiendo que los aromas desagradables no sean distinguibles a la primera olfateada. Así, señala Miguel Nieto: “El salón afortunadamente tiene una excelente ventilación... no huele mal, nunca huele mal... Tiene, además una excelente acústica... la madera nos da la reflectividad necesaria, la brillantez necesaria por parte del sonido” (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

Este recinto que habita en el corazón de la CDMX hace posible la reunión de actantes en un tiempo y lugar específico. Asimismo, el SLA aparece como mediadora de la acción dentro de las propiedades de las entidades No-humanas. El que seamos capaces de reconocer estas características implica que veamos al salón como una caja negra que contiene todo y a la vez nada. Pero, el SLA no es la llana suma de sus partes; sino son los hechos, las experiencias y la construcción y reproducción de la vida, vista a través de la acción, lo que lo constituyen. El SLA, como mediador, agrega una cadena de interacción, es decir, elementos de asociación rastreables (Sayes. 2013). Quienes ahí se han dado cita cargan consigo marcas

de distinción: identidades, biografías, experiencias, sensaciones. El SLA ha sido parte fundamental del desarrollo de personalidades y formas de vida: las personas se enamoran ahí, se conocen amigos nuevos, se llora y se disfruta. El salón no es solo un intermediario que hace posible la reproducción del baile. Como sugiere Latour a propósito de los mediadores:

Para los sociólogos de las asociaciones, hacen toda la diferencia del mundo, porque por empezar no existe ninguna sociedad ni reserva de vínculos, ni frasco de pegamento que mantenga unidos a todos esos grupos. Si no se lleva a cabo el festival ahora no se imprime el periódico de hoy, simplemente se pierde el agrupamiento, que no es un edificio que necesite restauración sino un movimiento que debe continuar. Si un bailarín deja de bailar, se terminó el baile. No hay inercia que haga seguir el espectáculo. Esta es la razón por la que necesite introducir la distinción entre ostensivo y performativo: el objeto de una definición ostensiva permanece, no importa lo que suceda con el indicador del observador. Pero el objeto de una definición performativa desaparece cuando ya no es actuado; si permanece, es porque otros actores han tomado el relevo. Y este relevo, por definición, no puede ser "el mundo social", dado que es ese mundo precisamente el que está desesperadamente necesitado de un nuevo relevo (Latour, 2008: 61).

El SLA así como punto de reunión, extiende su nivel de integración a otras temporalidades. Asistir a él se vuelve una rutina. Quienes ahí se daban cita han hecho de este espacio una extensión de sus vidas. Al contrario de lo que sugiriera Goffman (1997, 1970) sobre la espacialidad y las interacciones –la noción de escenario, tras bambalinas y trasfondo– el SLA tiene, además, otra propiedad explicativa. Esto no quiere decir que nos opongamos a la visión interactiva que pudiera proponer el estudio del baile; pero lo que nuestro trabajo de campo deja ver es la posibilidad de incurrencia del salón en el desarrollo de las biografías de las personas que han hecho del SLA un apéndice de su vida. El baile y el SLA han configurado proyectos personales para quienes reconocen en él un espacio importante para sus vidas. Como nos cuenta Ricardo Zamorano:

Fue el primer salón que yo conocí. Es una experiencia super padre, porque, bien lo dice el dicho, 'Quien no conoce Los Ángeles, no conoce México'... ahí es, no mi segunda casa, pero sí donde conocí muchísimas amistades. Es un lugar que es muy especial (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

El SLA ha fungido como mediador de la acción, irrumpiendo en otros campos de las biografías de sus asistentes: dejar de fumar, de beber, volver a casarse, superar pérdidas, reencontrar un

propósito.<sup>39</sup> El salón constituye una parte sustancial de la vida de aquellos que gozan del baile. Pero, como se logra ver, no sólo es el baile como práctica y técnica corpórea. El bailar, el ir a bailar al SLA, implica una serie de elementos circundantes que enfatizan los elementos que se desprenden de la acción misma. No restan importancia, al contrario, abonan a la comprensión de que la acción de bailar, implica un sentido más amplio que el dominio kinestésico del cuerpo. Y, al respecto del salón, éste ha hecho del baile un entramado mayor. Bailar, claro, se puede hacer en la calle, en bares, en otro gran número de espacios, pero, bailar en el salón implica una configuración mayor. Implica un grado más grande de ensamblaje, de asociación. El sentido estético de la ropa, de los pasos, de esperar a ver a los conocidos reunidos, la música en vivo, los aromas que se desprenden de la verbena. Por todo lo descrito anteriormente, proponemos que bailar es una noción/acción ostentosa, es decir, se teje a partir de la red de asociaciones que permite a los amorosos del baile reconocer que esta práctica no se delimita al interior del salón, sino, como producto de la red de elementos entretejidos que hace posible la producción de significados prácticos, donde la interacción misma es el eclipse de la acción misma:

Para nosotros, desde un día antes, en la noche, empieza el organizarnos, el programarnos. Levantarnos temprano para bañarnos, acomodar cada quien su ropa seleccionar el color [de nuestras ropas]: qué sombrero vamos a usar, qué pluma, el zapato que vamos a llevar... Desde aquí, de San Vicente Chicoloapan, hacemos casi dos horas al Salón los Ángeles, para llegar nueve y media y ser de los primeros en entrar. Como ya nos conocen los meseros, ya tenemos una mesa asignada... Llegan los conocidos, van a saludar; empieza a tocar la primera danzonera y pues, ahora sí que desde que empieza la primer danzonera, no dejamos la pista de baile... Prácticamente, utilizamos todo el día porque ya venimos llegando [a casa] como a las seis, siete de la tarde, ya nada más a cambiarnos, cenar y descansar (“El Huehuechuco”, 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020)

Este fragmento de entrevista nos permite observar el *continuum* procesual reconfigurativo del significado “bailar en el SLA”, reconociendo las pautas por las cuales se reconstruye la acción, permitiendo ver que el clímax del hecho está depositado en llegar a bailar, mas, lo cierto es que para acceder a ese punto hace falta la movilización de otras acciones que forman parte de la red de asociación misma.

---

<sup>39</sup> Como se sugirió con Ochoa (2006) el baile constituye una práctica saludable en el sentido amplio, relacional, de la palabra: bailar evoca disciplina, compromiso colectivo.

#### **4.2.1. El baile y la espacialidad: una revisión del Salón Los Ángeles desde los imaginarios urbanos y la TAR: el sentido de lugar**

Aunado a lo anterior, debemos señalar que otra característica que se asoma al respecto de la reflexión del salón como mediador de la acción y como punto de reunión, tiene que ver con el aporte de la *sensorialidad del espacio*: el sentido de *lugar*. Proponemos que el empleo de la TAR debe hacerse con vistas a la reflexión hermenéutica teórica de nuestros supuestos científico-sociales. Esto refiere a entender que la TAR nos permite reconfigurar nuestras teorías previas, es decir, reensamblarlas con un sentido amplio de relacionalidad. Por lo tanto, sugerimos incorporar al listado de las propiedades de las entidades No-humanas, la idea del sentido de lugar, que radica en reconocer una amplitud interpretativa respecto al papel y valor de los espacios físicos, geográficos, en la conformación del sentido de estar, de habitar el espacio a través de la relación sensual que se establece entre los actores y el espacio mediado.

Para hablar sobre esta propiedad de los espacios como entidades No-humanas hemos optado por abordar el estudio de los imaginarios y las representaciones urbanas, como un camino analítico de la espacialidad (Lindón, 2017, 2016, 2015, 2006). Esta puerta nos permite reconocer la dimensión sensorial de la espacialidad, a lo que la Geografía Humana ha denominado el sentido de *lugar*.

Como señala Girola a propósito de los imaginarios (2020): “(...) son estructuras de sentido, esquemas de interpretación de la realidad, generados social e intersubjetivamente y compartidos por grupos sociales, en cada sociedad en momentos determinados, que permiten entender el mundo y proporcionan bases y significados para movernos en él” (94). La noción de imaginarios hace alusión al conglomerado de elementos subjetivos que hacen posible la concreción de la realidad social. De igual forma, remiten a la dimensión cultural donde descansa el cúmulo de símbolos, haceres, quehaceres, normas, etcétera, que orienta el desempeño de nuestras interacciones-acciones.

Sin embargo, no debemos de otorgarle a los imaginarios un papel todo poderoso y omnipresente sobre las reflexiones asociativas; los imaginarios se someten a dimisiones extrasociales como el ámbito natural, a propósito de la visión dualista que propone la TAR (Reygadas, 2019). El sentido de imaginario abraza como amalgama la posibilidad de

tipificación espacial. La urbanidad es una de ellas. Los imaginarios urbanos nutren nuestros juicios sobre el deber ser de las ciudades, pero no sólo eso, sino que, en tanto esquemas de la acción, orientan nuestro accionar entre el contexto espacial y la interacción misma. Esta interpretación sobre la espacialidad de la ciudad surge de los estudios urbanos, bajo la premisa de ampliar la reflexión sobre la congregación del sentido de urbanidad a mediados del siglo XX (Lindón, 2007).

La Geografía Humana ha hecho de este campo un bastión complejo para articular sus argumentos sobre la comprensión de lo urbano. El espacio de la ciudad aparece como un referente cristizador de la cultura. Esta visión sobre los imaginarios urbanos refiere a una interpretación polivalente donde convergen lo económico, político y sociocultural, en un mismo campo: lo espacial. Lo imaginario, al igual que las representaciones –quizá en menor medida–, tiene una base material, igual que simbólica, afectiva, etcétera. Esto quiere decir que nuestra percepción de urbanidad obedece al proceso de subjetivación interactiva que nos relaciona en un mundo interconectado por actantes que se tocan constantemente; que se injieren y modifican en un largo proceso de interconectividad en diferentes nodos situacionales.

No debemos hablar de un sentido homogéneo del imaginario. Éste se articula de una red de interpretaciones complejas. Por ejemplo, el imaginario de la modernidad y el imaginario urbano comparten demasiadas aristas como el sentido de progreso y de bienestar (Girola, 2020). Lo imaginario no puede dissociarse de lo representativo, mas, no queremos decir que sean símiles. Respecto del tema de las representaciones,<sup>40</sup> éstas tienen nexos íntimos con los imaginarios sociales, toda vez que representan, también, esquemas de orientación de la acción, pero en un nivel analítico más pequeño: la situación:

(...) qué son las representaciones sociales. En primer lugar como construcciones simbólicas de pensamiento del sentido común; que surgen de las prácticas recurrentes de los actores en interacción; que les permiten interpretar el mundo en el que viven;

---

<sup>40</sup> Durkheim (2009) fue quizá uno de los primeros en revisar el tema; con su estudio de la religión propondrá que una de las bases de las instituciones religiosas está postrada en el empleo de las representaciones colectivas; a saber, los sentires totémicos que reivindican un sentir compartido alrededor del mismo. Esto quiere decir que la representación del “tótem” es lo que da un sentido de integridad, de cohesión, al colectivo que hace de él su principal referente de la fe. A este señalamiento hay que apuntar que, si bien Durkheim se ocupa de las representaciones colectivas, hoy día es más común y tiene mayor validez hacer referencia al sentido de las representaciones sociales.

que constituyen un elemento crucial en las “predisposiciones al actuar” de los sujetos; que, por lo tanto, orientan la acción; que dependen o al menos están estrechamente relacionadas con las posiciones y pertenencias de clase y las actividades de los sujetos, o sea que son parte de lo que Bourdieu llamó *habitus* (...) Las representaciones ponen en relación la percepción y el concepto, porque implican tanto un objeto que es percibido y pensado, como a los sujetos que perciben y piensan, y que, al hacerlo, construyen tanto la realidad como su propia relación con ella. Toda representación (...) es percepción y conceptualización de algo, todo “objeto” es en parte constituido por la representación que se tiene de él y, a la vez, toda representación es representación de alguien (Girola, 2012: 443 – 444).

Entonces, la propuesta va en reconocer ahora dos referentes complementarios más, sobre el sentido de construcción de lugar dentro de la descripción de las entidades No-humanas: lo imaginario y lo representativo. Esto quiere decir que el imaginario, por lo general, nutre a la representación con el fin de permitir una configuración objetiva y subjetiva sobre la interpretación de la realidad. Esta yuxtaposición nos permite referenciar los puntos de conexión entre lo simbólico y lo material. Hay que recordar que nuestras explicaciones no logran concretizarse si sólo se parte de alguna de las dos dimensiones que conjugan el reensamblado social.

Como propone Girola (2020) el tema de los imaginarios y las representaciones sociales son un campo que permite verificar lo propuesto por la TAR. Los imaginarios urbanos se nutren, sobre todo, de expresiones subjetivas, de lo *no sólido* (Lindón, 2007). Sin embargo, proponemos que lo no sólido logra saberse a través de lo que sí es sólido, es decir, a través de la representación materialista de la que está sujeta el imaginario. Si llevamos esta idea a la de los imaginarios urbanos nos queda señalar que, el sentido de urbanidad descansa en una *matriz de sentido* compartido (Lindón, 2007: 9), es decir, en un saber-sentir compartido que se alcanza a interpretar a través de su rama representativa sobre el estar en el espacio urbano.

Las ciudades, como bastiones modernos de la humanidad, han dado fe del progreso técnico y científico que ha acompañado a nuestra especie. Posicionándonos en la idea de modernidad, como proyecto cultural de occidente, en el campo de la comunicación y la movilidad hemos visto pasar grandes cantidades de modelos de automóviles que dibujan la idea de urbanidad. El automóvil, bien podría asociarse al imaginario urbano, siendo éste una representación o un punto de representación importante sobre la imagen o idea de modernidad. Lo mismo ocurre con las construcciones: los aeropuertos, las salas de cine, los



teatros, las discotecas, los bares. Y, de igual forma, la pobreza, la violencia, lo feo y lo bello, forman parte de la red de significados e interpretaciones sobre habitar el espacio. Así como la arquitectura o la tecnología, se logra observar, por ejemplo, que el lenguaje también forma parte de este acervo del conocimiento continuo que conforma al imaginario<sup>41</sup> urbano; lo mismo ocurre con ciertas prácticas o la distribución de las calles y su composición social: la iluminación, o la distribución de la basura, la flora y la fauna (Lindón, 2010, 2007, 2006). El imaginario urbano está compuesto de tantos elementos simbólicos y materiales le es posible. Los imaginarios urbanos, como elemento de las reflexiones culturales, merecen una comprensión en su dinamismo. Ninguna cultura es estática; la cultura es cambiante, es procesual: “(...) estos imaginarios se transforman históricamente, tanto como se rehace la ciudad y la vida urbana que ella aloja. Por eso el estudio de los imaginarios no debería perder la dinámica temporal” (Lindón, 2007:12).

El sentido de la construcción y reproducción de imaginarios urbanos tiene que ver con la noción de experimentar el espacio. La experiencia es el elemento medular de la interpretación de un sentido de la realidad. Vivir el espacio se refiere a entender la dimensión sensorial con la que somos capaces de involucrarnos con el entorno y sus partes constitutivas; en este caso las ciudades.

Por lo anterior, proponemos pensar al SLA como parte importante del imaginario urbano de la Ciudad de México. La idea del disfrute y el gozo están depositados dentro de la fisionomía del salón. La CDMX fue la punta de lanza para un sinnúmero de géneros musicales venidos del Caribe (Figuroa, 2017), a lo largo del siglo XX. Y, claro está, los salones de baile fueron sus epicentros: el extinto Salón México, El Colonia y Los Ángeles fueron una triada, junto con el viejo Margó<sup>42</sup> y el extinto Bar León, satélites recurrentes para la oferta musical y experiencial de la capital, de innovación y del sentido de disfrute de la CDMX (Sevilla, 2009, 2005, 1998). Este imaginario urbano, el que dibuja a la CDMX, tiene incrustadas ideas colectivas del disfrute y ésta tiene, entre varias ofertas, una representación en los salones de baile. Pero, no debemos quitar del renglón la idea de dinamismo intrínseca

---

<sup>41</sup> Con esto no queremos señalar que el lenguaje sea una representación social que pretende dar sentido al imaginario. Esta reflexión merece otra investigación más vasta. Sin embargo, a propósito de la propuesta, consultar Lindón: 2012, 2007 y 2006.

<sup>42</sup> Hoy día lleva el nombre de “La Maraka”.

en los fenómenos culturales. Esto nos hace pensar que la idea de disfrute, de la fiesta, el gozo y la vida nocturna va cambiando. A lo largo de ochenta años muchos significados y valores culturales se renuevan, cambian: hay elementos que perduran, pero otros perecen: “(...) hay imaginarios sobre fragmentos de la ciudad que los construyen y movilizan en su vida práctica los jóvenes o los ancianos, u otros sujetos sociales” (Lindón, 2007: 12). El SLA figura en el imaginario urbano dentro del sentido del disfrute y el gozo y, por tanto, como estructura subjetiva de la acción y de cohesión, entre quienes hacen de este lugar y la práctica de bailar en el SLA una acción medular en el desarrollo de sus vidas; el salón, para estas personas, mantiene un lugar preferente sobre la idea de urbanita y del capitalino, por encima de otros espacios de oferta cultural que tiene la ciudad. Como nos cuenta Obed Calixto:

Pienso que es muy probable que haya tenido mucha mayor trascendencia, para un capitalino actual, la historia del Salón Los Ángeles a, qué sé yo, no sé, el Museo del Templo Mayor. Porque pienso que la cercanía al estímulo cultural pues es mucho más cercano... Esto nos vincula mucho más, nos da mucho mayor sentido, nos puede dar mucha mayor posibilidad. Y pienso que el salón merece un rescate pertinente por parte de las autoridades, por parte de los ciudadanos, que pretendemos y sabemos de su trascendencia. Y dejarle vivir a partir de nuevas dinámicas (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020).

Pero lo que hace posible esta identificación de los imaginarios es la dimensión sensorial que permite a las personas identificar los lugares por donde se habita, como referiría Martin Heidegger.<sup>43</sup> Es decir, a través de la experiencia sensual y perceptiva del espacio es que cobra relevancia hablar sobre el papel de los elementos constitutivos del área: edificios, calles, puentes, iglesias, etcétera. Entonces, el papel del imaginario urbano tiene cabida en el rol socioafectivo que confiere hablar de los lugares. De tal suerte, al tomar esta postura es

---

<sup>43</sup> Heidegger (2013) propone que los lugares se construyen, subjetivamente, gracias a la dimensión predisposicional que se tienen de los espacios. A propósito, señala, por ejemplo, que los puentes, lejos de ser grandes obras de arquitectura y de ingeniería, son lugares que comunican los deseos y los anhelos de quienes lo usan: llegar al otro extremo para alcanzar lo deseado implica reconocer que el puente nos transporta a otras espacialidades, a otros lugares y, así, el puente se reconstruye como un lugar armado de significados emocionales y perceptivos. Al mismo tiempo, propone reconocer que las casas, las moradas, no pueden llamarse hogares hasta que los actores somos capaces de interactuar con ellas y construir significaciones afectivas sobre aquellas construcciones. Solamente, cuando se es capaz de reconocer que la casa tiene aquellos componentes subjetivos y objetivos que nos anclan emocionalmente al espacio, entonces, éste se reconstruye en un lugar afectivamente vinculado a la experiencia.

necesario reconocer que el parámetro analítico donde estamos postrados es, sobre todo, en la experiencia corporal que habita el espacio.

Collins (2009) señala que la primera y última frontera de la vida social es el cuerpo. Esto lo decía en virtud de reconocer que los usos del lenguaje corpóreo reconfiguran las formas de percibir el mundo. Pero, como se dijo anteriormente, no se trata de cuerpos en sí, a secas, sino de cuerpos corporeizados, es decir, dinámicos, sensibles, en constante intercambio con otros cuerpos (Howes, 2019). Alicia Lindón (2007) sugiere mirar al cuerpo como referente analítico que tiene la intención de develar la ventana que da a las emociones, a las afectividades, para comprender una realidad que se debate en su composición simbólica y material. Es decir, el cuerpo siente y vive el espacio. Y son precisamente las expresiones corpóreas, la dimensión senso-afectiva, la que da validez al sentido de lugar: “los cuerpos y los lugares objetivan las diferencias entre los unos y los otros” (10).

Un espacio hace referencia a la marca geográfica donde se ubican cosas: hechos, personas, unidades materiales, etcétera. (Hirneaux y Lindón, 2012; Lindón, 2017, 2016, 2015). Nos situamos y movemos en ellos constantemente, pero no será hasta que comprendamos que más allá de contextos o entornos, lo que tenemos en realidad son formas de experimentar el espacio a través de nuestras convenciones corporales-sensoriales. Y esta concepción del sentir está vinculada a la idea de la percepción del lugar. La vida cotidiana aparece como la marca asociativa significativa donde las personas entran en un constante intercambio de saberes y acciones entre sí, con mediadores e intermediarios de la acción de manera constante. La construcción referencial del sentido de lugar hace alusión a la reconfiguración espacial por parte de los actores, a través del desarrollo de sentires, de experiencias que no cejan de la interpretación espacial: “(...) el lugar y el cuerpo se constituyen en objetivaciones” (Lindón, 2009: 10). No es posible hablar de un sentido totalizador de los lugares, sin embargo, lo que se llega a interpretar es que somos testigos de pequeñas partes o fragmentos de la constitución de la ciudad, de sus imaginarios, gracias a nuestras experiencias diarias. Es decir, son los lugares donde construimos sentimientos y memorias. Que bien no tiene ninguna intención de ser deóntica esta pronunciación. Por

el contrario, los lugares, estos espacios con los que interactuamos de manera sensitiva, logran interpretarse a través de, por ejemplo, topofilias y topofobias.<sup>44</sup>

Hay que tener en mente esta idea cuando nos referimos al SLA. Hablar de la identidad del salón como promotor y reproductor del imaginario urbano de la festividad, del goce, de la vida nocturna, remite a pensar tipos de personalidades que comparten, que recrean, este imaginario. Como bien señala Lindón (2007) “(...) el estudio de los imaginarios asociados a fragmentos espaciales (lugares) particulares de la ciudad, casi siempre remite a cierto perfil de sujetos sociales” (11). A través de la TAR debemos ser capaces de entender que no sólo son las relaciones sociales, las interacciones, lo que dan validez a la construcción del sentido de lugar, sino que es todo el ensamblado, es la red asociativa, una red interactiva entre humanos y No-humanos, la que posibilita la configuración del sentido de lugar; pero esta relación constante no debe ser vista como un estado pasivo donde todo viaja en un mismo río calmo, al contrario, esta interacción es turbulenta, conflictiva y estrambótica: “(...) los imaginarios urbanos constituyen una mirada que necesariamente da cuenta de la relación entre lo no material, la subjetividad espacial, y la ciudad en cuanto a sus formas materiales y a las prácticas que se inscriben en esas formas materiales” (Lindón, 2007: 12). El SLA es un lugar que se reconstruye gracias al baile, la música, el sentido de pertenencia, la ropa, los aromas, las texturas, los clientes asiduos. Como hemos señalado, el SLA tiene capacidad de actancia, en términos de la TAR, y no es coincidencia que expresiones humanizadoras sobre el recinto broten de las subjetividades de los entrevistados cuando se pregunta cómo es éste. Colocar la discusión descriptiva entre actores y el lugar en una balanza confiere reconocer un salón que interactúa de manera constante con sus miembros; el salón se configura y es configurado gracias a la multiplicidad de elementos perceptibles e interaccionales que reconstruyen un sentir, estar y vivir el SLA:

Me hacía mucho la idea de un personaje que es, evidentemente, anciano. Vestido con un traje de ultramar, corbata vieja, probablemente, pero eso sí de seda y me gustaba imaginarlo en medio de un contexto pues francamente hostil. Me gustaba mucho pensar en cómo caminaría en medio de escombros, escombros de todo tipo, y pensar que sus zapatos quedarían impecables. Y pienso que antes de que ese anciano emitiera una palabra, bailarían. Antes de decir algo, cada movimiento suyo tendría esta aura de tambor, esta sonoridad grosera de los metales, probablemente

---

<sup>44</sup> A propósito, consúltese: Tuan, Y. (2001). *Space and Place. The perspective of experiences*. Minnesota: Universidad de Minnesota.

olería a madera, olería a ron, pero no creo que necesitase hablarse un lenguaje hablado, porque pienso que el salón posee, digamos, como tantas posibilidades de comunicación que... lo menos necesario es hablar ahí. Lo más importante es escuchar. Lo más importante es gozar el baile y bailar. Lo más importante pues es ser parte de él (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020).

Yo me lo veo como el amigo en el que, ni siquiera alcanzas a mirarlo completamente y ya está sonriendo, que te da esa tranquilidad, esa felicidad de volverlo a ver. Que se vista como se vista, hable como hable, se vea como se pueda ver, te genera alegría, ese gusto de estar con él. De saber que los momentos que puedas estar con él, te va a dejar grandes recuerdos que van a quedarse por mucho tiempo... sería el amigo que te sigue buscando, ya sea por llamada, que busca estar pendiente de ti, que, si tú te sientes a gusto al estar con él, él también se llena de gozo al estar contigo, o sea, él tiene la misma sensación que tú, de que a los diez minutos de que te alejaste de él, ya te extraña, ya quiere volverte a ver (José de Jesús, 23 años de edad, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

El salón sería una persona muy grande. Pero muy conocedora de todos sus factores como salón de baile. Sabe todo, pues ya imagínate, 83 años de estar trabajando. El Salón Los Ángeles es un gran conocedor de sus gentes que van a sus bailes. Ya no es tan fácil que se lo puedan bailar. El Salón Los Angeles se viste de pachuco, de mil formas cuando hay un evento extraordinario, pues se adorna muy bonito... se sabe vestir para la gente (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

El salón, para mí, sería como un abuelito, que ya tiene muchos años pero que siempre que te ve, te recibe con cariño, te platica sus anécdotas, comparte contigo sus recuerdos, es un abuelito que está lleno de amor y que se lo demuestra a toda la gente que está a su alrededor ("Suly", 44 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Yo siento que es como muchas personalidades juntas, o sea, que puede ser tanto elegante como normal, sencillo, como extravagante, como muchas personalidades juntas, pero al mismo tiempo es una persona que te gusta estar con ella, que sabes que si la vas a ver es como, "ya quiero verla porque me siento a gusto con esa persona". Siempre está feliz o siempre te saca una sonrisa. Esa persona, si yo estoy molesta, sabe cómo quitarme ese enojo (Claudia, 24 años, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

Así, estudiar imaginarios urbanos a partir de la memoria compartida y de la acción constante (Lindón, 2009, 2007), brinda la posibilidad de ver identidades interconectadas: identidades culturales que vinculan a los actores y a las entidades No-humanas en un parámetro de relaciones constantes que implican, entonces, innovaciones subjetivas sobre el sentir, estar y ser el espacio: el SLA. Una vasta heterogeneidad de elementos identitarios que se reproducen a través de la interacción con los espacios (Giménez, 2007). Y es esta interacción lo que

posibilita la construcción de descripciones sensitivas, por tanto: lugares. “El Lugar es algo más que la vivencia de la vida cotidiana. Es el ‘momento’ en el que lo concebido, lo percibido y lo vivido adquieren una cierta coherencia estructurada” (Merrifield, 1993:525. Citado en: Lois, 2010: 13). Esta concepción de lugar, como apunta María Lois (2010), se define por tres características:

1. Son espacios/escenarios donde se reconstruyen relaciones sociales, en el albor de la vida diaria. Son nodos de intercambio formal e informal, que van desde lo público a lo privado.
2. Los lugares están ubicados, tienen localización. Y este carácter de especificidad es lo que permite que se reconstruya una noción compleja micro-macro: lo local y lo global. También, es la cara más institucional de los lugares: cuentan con un sentido político y económico que les permite distinción.
3. Mantienen una dimensión estructural sentimental que es lo que permite contemplar el *sentido de lugar*. Es la parte subjetiva de la constitución del lugar. Refiere a la percepción individual y colectiva que se tiene de los espacios, producto de la constante interacción entre ambas partes.

El lugar aparece como una concreción subjetiva mediadora de la acción, producto del constante flujo de acciones-interacciones entre humanos y No-humanos, vistos como puntos de reunión y como mediadores de la acción, entre las fronteras objetivas, subjetivas y sensitivas: “El Lugar, entonces, sería el elemento central geosociológico, estructurado por las condiciones de su ubicación, ocasionando un sentido del lugar propio que se extendería, en ocasiones, a la localidad, escenario o espacio local” (Lois, 2010: 212).

Vale ahora señalar que cuando nos referimos al SLA bajo su dimensión espacial es necesario hacer alusión a la constitución de éste como un lugar donde se ensamblan vivencias que nutren el imaginario urbano, compartido entre las personas que ahí incurren a bailar y que es al final de cuentas un elemento constitutivo de un ensamblado de redes asociativas más grande, derivado de la dimensión sensual de la experiencia situada.

Es el propio proceso de estructuración geográfica de la vida social, donde las identificaciones y las preferencias políticas adquieren un significado concreto. Más que un concepto ubicacional, es decir, una referencia concreta a un escenario geográfico donde transcurre el comportamiento político y social, es donde las

acciones sociales y políticas tienen lugar, es un proceso que dota de sentido a ese comportamiento. La reproducción y transformación de las relaciones sociales tiene lugar en algún sitio: en los Lugares (Lois, 2010: 211)

Por lo anterior, proponemos ver al SLA como un lugar de la Ciudad de México, como parte constitutiva de ella. Un elemento intrínseco del entramado de la noción de configuración de los sentires en la ciudad. Así como la tesis de Richard Sennett (1997) y lo propuesto por las interpretaciones de los imaginarios urbanos y los lugares, la capital se encarna a través de las formas en que se es percibida y habitada; a través de sus lugares. Asimismo, con lo anterior proponemos que el SLA se encarna a través de nociones y usos perceptivos de los cuerpos de quienes conforman la vasta y heterogénea clientela del salón. Tomando como referencia lo propuesto por Lindón (2012), el SLA posibilita una ventana a la interpretación de la *apropiación sensorial de la ciudad*. Esto, toda vez que, como se señaló arriba, es complicado hablar de la totalidad de los imaginarios que constituyen a la ciudad y en vez de ello, lo que tenemos son fragmentos de aquello que lo dibuja y representa: el SLA forma parte de esta red de elementos significantes que constituyen el imaginario urbano.

Bailar en el SLA, entonces, hace referencia a una red de asociaciones complejas donde intervienen los sentidos del espacio, interpretando al SLA como mediador de la acción; esto es posible si somos capaces de ver que esta mediación se hace plausible a través de la comprensión del salón como un espacio y punto de reunión para la posibilidad de la acción (Sayes, 2013). Esta idea de la espacialidad en la TAR, se ve complementada cuando entendemos que los espacios y puntos de reunión son parte constitutiva del imaginario urbano, que se materializa a través de las representaciones que se tienen de estos mismos. De igual forma, si nos quedamos con la idea del espacio como entorno, como trasfondo, nuestra propuesta relacional se ve incompleta; cuando logramos señalar que la construcción sensorial del sentido del lugar hace referencia a la reinterpretación afectiva del espacio, logramos proponer que el SLA forma parte del imaginario que dibuja la red cultural somática de la Ciudad de México.

Las biografías y las narraciones de quienes han hecho del SLA una extensión de sus vidas, nos dan la posibilidad de considerarlo como un lugar configurador de subjetividades compartidas, a través de la sensorialidad, que se entrelazan por el tiempo en un mismo espacio. Este lugar es un elemento crucial de la conformación de identidades diversas; de la

configuración de estilos de vida, un estilo de vida urbano que contempla al baile como parte constitutiva de su identidad. Como señala el slogan promocional del salón: *Quien no conoce Los Ángeles, no conoce México*. Las expresiones recabadas alrededor de este lugar enfatizan los elementos sensorios por los cuales este lugar se constituye como espacio representativo, como elemento resultante de las experiencias sensoriales de estar, habitar, bailar en el SLA. Como señalan los siguientes fragmentos de entrevista:

Historia... amor, diversión, cultura. Porque, realmente es como dice el logo del salón “El que no conoce Los Ángeles, no conoce México”. Todos han pasado. Los mejores bailarines de México, hasta artistas y escritores han ido ahí al salón. Y si quieres conocer parte de la historia de México, pues tienes que ir al salón ... el salón tiene su magia. Le da su ambiente al baile, la música... su historia, las personas, sobre todo. Todas las personas han hecho al salón famoso (Lionel Vega, 41 años, 12 años como trabajador del SLA, entrevista: 8 de octubre de 2020).

Creo que en eso como que versa su encanto general. O sea, un salón tan amplio que generalmente ya no lo ves... una pista bien grande para que los bailadores puedan verdaderamente gozar de lo que hacen... Una audiencia no tan joven en un lugar de divertimento, tampoco es algo que veas generalmente. Desde luego estos carteles enormes en los que se exhiben algunas de las estrellas más grandes que hemos tenido en Latinoamérica, pues tampoco es algo usual... Y que todo esté tan junto en un mismo lugar tan lleno de magia, de música, de fuerza, de resistencia, pues me parece a mí muy apasionante. Y creo que justamente, concentra en su interior un pedacito de esa ciudad que ya no está más y que sigue estando al mismo tiempo (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020)

O sea, el entrar y ver el estilo, el tipo de construcción, lo traslada a uno, de manera imaginaria, a los años veintes, treintas, a ese México colonial revolucionario... el tener y encontrar ahí amistades que dejan de ser amigos para convertirse en una gran familia (“El Huehuechuco”, 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Tú llegas y ves la taquilla de la época de mis abuelos, bisabuelos, y que siempre hay una sonrisa que te recibe en la puerta. Entrás, el piso de duela reluciente. Que tú ya sabes que tiene más de ochenta años ahí. Saber que estuvo Pérez Prado te llena de emoción. Que ahí fue donde Benny Moré compuso “Bonito y Sabroso”. Muy poca gente te lo podría describir con palabras porque es un sentimiento que llega hasta el fondo de tu corazón. Es increíble, es mágico. Sales del Salón Los Ángeles y te encuentras con edificios grandes, con mucho tráfico, con la locura de los cláxones, de los carros y entras al salón y logras ver otro mundo. Realmente es transportarse a otra realidad, es ver a los pachucos de esa época. En cuanto tú entras, cambia, cambia totalmente todo (“Suly”, 44 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).



El Salón Los Ángeles es único, es mágico. No se debe de comparar. El Salón Los Ángeles es un salón para bailar... llegar a una pistota tan grande y la atención de los meseros, la orquesta, la danzonera, darles sus tiempos, no todo de prisa. A lo que van es a disfrutar. Y esa pista es una duela... Imagínate tú, de bailar en la calle, en el piso, a veces el polvo o a veces na' más te echas una bailadita y ya se te acabó la suela del zapato, que en el Salón Los Ángeles no te va a pasar (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

La “magia”, como elemento constructor de un sentido de espacialidad, es lo que se permite contemplar en las narraciones expuestas anteriormente. La “magia” aparece como elemento intersubjetivo compartido por las personas que acuden a bailar de manera constante. También, como habíamos anotado previamente, el valor de “anacronismo” supone un indicador común en la configuración de la experimentación del lugar: la posibilidad de acceder a expresiones culturales añejas en la contemporaneidad. Aquí, podemos observar como la construcción del sentido de lugar tiene relevancia al considerar la reproducción sensorial y emocional del lugar, que se teje entre a la interacción material del espacio y la interpretación subjetiva. Proponemos que este salón confiere a la posibilidad analítica de reconocerlo como lugar de experiencias sensoriales mágicas. Es decir, que la red de elementos interactuantes consolida una experiencia expectante sensorial intersubjetiva propia del lugar: el acceso a la magia del pasado.

Lo planteado hasta el momento sugiere una posibilidad analítica de la TAR sobre el SLA, ello con la intención de reconocer que, bajo el contexto en que se inscribe esta investigación (la pandemia por Covid-19) la reflexión sobre el baile y el salón pueden ser rastreadas empíricamente, para reconocer el valor narrativo que sobresale cuando el salón permanece cerrado. El SLA reconstruye formas de asociación interactivas entre mundos simétricamente posicionados: lo humano y lo No-humano. Este *templo del buen bailar* ha permitido ampliar el sentido de la práctica del baile, llevándonos así a ver como el salón se superpone a sus paredes, duela y escenario, para configurar una forma de vivir la ciudad.

#### **4.3. Hacia una lectura reensamblada del Salón Los Ángeles: una posible configuración del Actor-Red.**

Hasta ahora, lo que hemos propuesto es que a partir del contexto en el que estamos inmersos surge la necesidad de fijar nuevos rumbos analíticos para la comprensión de los fenómenos sociales situados. Con la imposibilidad de acceder a ciertos lugares de la vida diaria, la labor está puesta en la comprensión relacional de la composición de los mismos, contemplando los elementos de mediación que interactúan entre sí (lo material y lo inmaterial). Lo que sugerimos es rearticular la descripción activa a través de las aristas contemplables; si hablamos de la práctica situada del “baile en el SLA”, entonces, hace falta reconocer las dimensiones que posibilitan la acción: el espacio y sus actantes.

Hasta ahora, hemos señalado que es posible dar una lectura del SLA y el baile situado se da a partir de la TAR: un lugar que dibuja un sentido del disfrute corporal en compañía, gracias al entramado de elementos circundantes que los envuelven. Esta concepción comprende que tanto la práctica del baile como el espacio mismo son componentes relacionales de un mismo hecho. También, hablar de la práctica dancística nos remite a considerar otras posibles ramas de la comprensión del baile en el SLA. Las expresiones emotivas y sensoriales que se desprenden de la práctica del baile en el salón corresponden a la comprensión de un significado práctico relacional. El caso de la dimensión material del baile como los trajes, vestidos y zapatos, así como la afectación perceptiva de la añoranza al espacio, nos dan la posibilidad de decir que el baile es una práctica que, bien, se rastrea a partir de la red de elementos circundantes al baile mismo. Como se muestra en el esquema 2, la lectura de la TAR puede hacerse en dos sentidos: considerando al SLA como un actante, No-humano, mediador de la acción, que hace posible la convergencia entre actantes y la traducción de significados, así como a la acción red “bailar en el SLA” pensando en la sintonía espacio-acción, es decir, reconociendo que el mismo salón media, reconstruye, su significado práctico.

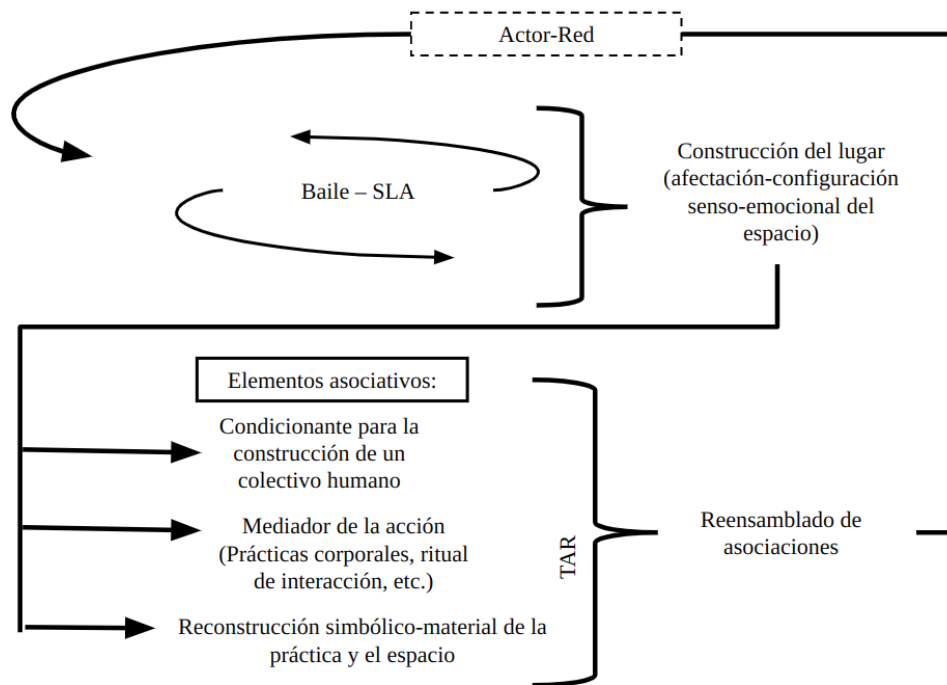
Por otro lado, señalamos que este lugar de la CDMX ha dibujado el imaginario social sobre el sentido de urbanidad. Así como el Zócalo capitalino, el Mercado de Jamaica o la Ciudad Universitaria, el SLA conforma un sentir de la ciudad, para quienes hacen de él un lugar significativo. Pero, como remite el aporte de los imaginarios urbanos (Hirneaux, D. y

Lindón, A. 2012; Lindón, 2017, 2016, 2015, 2012, 2009; Lois, 2010), éstos son vistos como pequeñas ventanas de las cuales se asoman grupos de personas. No son homogéneos. Y el salón tiene la peculiaridad de afianzarse como un espacio sensorialmente reconstruido que invita a sus miembros a experimentar una extensión atemporal de la ciudad. Su estructura vieja, de inicios del siglo XX, permean esta noción compartida del “viaje al pasado”. Un vistazo a un pasado distante, pero del que se tiene acceso a través de la nostalgia sobre un tiempo que no existe más, donde intervienen imágenes sonoras y experiencias vividas. Como nos relata Obed Calixto, al respecto de la transmisión emocional del salón:

Yo creo que, para mí algo que siempre me pone muy nostálgico, pero al mismo tiempo muy festivo, y que además como que siempre me acuerdo del salón, es una pieza de Luis Ángel Silva, ‘Melón’, que se llama “Acabando” y que tiene como, además de que es una pieza como muy sabrosa, que a mí me gusta mucho, habla de la ciudad. Entonces, como que a mí me vincula mucho y me pone siempre muy nostálgico esa canción. Digo, no nostálgico como triste o como una especie de sensación dolorosa, no, no, al contrario. O sea, me pone nostálgico como un poco de ese pasado que no conocí, pero que tal cual tengo acceso con el salón y siempre me hace como mucho sentido. Sobre todo, hay una décima que Luis Ángel canta en esa canción que dice: ‘Cuando cruzo por el Chopo entre Días Mirón y Carpio. Todas las nenas se guiñan porque yo soy de Naranjo. Y si voy a la Alameda con su redonda y el quiosco. Todos al verme se alejan y dicen yo lo conozco. Ahora estoy como nunca, por Dios no me duele nada. Desde Nogal hasta Encino, de Nonoalco hasta San Cosme. No hay segunda sin primera. Porque la tierra más linda es Santa María la Rivera. Y así te estoy cantando’. Me gustaba mucho como imaginarme que es un poco el contexto bajo el cual actúa el salón aun ahora, Entonces, sí, eso es como de mis referentes culturales que me ponen más nostálgico (Obed Calixto, 26 años, 8 años de asistencia al SLA, entrevista: 8 de septiembre de 2020).

La vista hacia el SLA en el contexto actual corresponde a la tarea de reconstruir el papel del lugar en la conformación de la vida, no sólo bajo el influjo simbólico del cual es garante y que no ponemos en tela de juicio, sino, además, de reconocer la vida de su estructura física y social; es decir, pensar en el salón bajo una óptica ostentosa y relacional. Pero, habría que hacer la acotación y señalar que, como insiste Latour (2013, 2008), no somos los investigadores quienes decidimos hacer actuar a las entidades No-humanas, sino que éstas lo hacen cuando brotan de nuestras observaciones y trabajos de campo las redes de asociación y mediación de la acción. Por ello, proponemos que tanto el SLA como al baile situado no pueden disociarse para su explicación.

Planteamos, con base en la descripción previa, una lectura del SLA como actante; como mediador, entidad No-humana, que hace posible la convergencia de redes asociativas, donde interviene el baile como actividad social, cargada de elementos que van desde lo simbólico hasta lo sensorial, como la luz, los sonidos, las texturas, los olores y la práctica misma, que se conjugan a través de redes de asociación entre humanos y No-humanas: Actor-Red. También proponemos que el SLA forma parte del imaginario urbano, es representación de una ciudad distante, acabada, que se conserva a través la actancia misma, que es posible rastrear toda vez que somos capaces de contemplar la red de elementos constitutivos circundantes en torno a él que, al mismo tiempo, reproduce redes de asociación complejas y dialógicas que se renuevan aún en la imposibilidad de la interacción, de la no co-presencia física de la práctica del baile situado.



Esquema 2: "SLA-Ator-Red". Elaboración propia.

De igual forma, hemos señalado que hablar del Salón Los Ángeles refiere a considerar el paso de la historia como un elemento constitutivo de la identidad del lugar. La modernidad y, por su puesto, el proceso de modernización en la Ciudad de México, han hecho del salón un ente sustancial sobre el sentido de vivir el espacio. De suerte que debemos considerar que

el SLA es un observador activo, que no pasivo, sobre la configuración de la vida del disfrute urbano.

Al mismo tiempo, hacemos hincapié y reafirmamos que la ecuación baile y salón son indisolubles en nuestro estudio. Como hemos insistido, la acción de bailar implica una amplitud de elementos complejos como: movimiento corpóreo, disposiciones corporales (*hexis*), sentido del ritmo musical y ubicación espacial. Bajo el contexto pandémico, la posibilidad de acceder al campo y ser testigos de los elementos relacionales que componen el baile son imposibles, no sólo por el riesgo al contagio por Covid-19 que esto implica, sino porque nuestro lugar está cerrado. No obstante, la sugerencia descansa en reconsiderar al hecho reconstruido a través de narraciones descriptivas, permitiéndonos ver el valor analítico de las dimensiones sensoriales, materiales y espaciales. Esta necesidad de estudiar aquellos elementos constitutivos del baile y el salón que quedan de la danza nos permiten abrir y contemplar otros canales reflexivos cuando nos referimos a la práctica del baile en el SLA.

La pregunta con la que iniciaba este capítulo refería al porqué no seguíamos a los modelos teóricos más “lógicos” o “fiabiles” sobre el estudio del baile, como una sociología del cuerpo o de las CRI, *ad hoc*. Respondemos ahora, teniendo en cuenta la amplia gama de elementos que escapan de su dimensión social, que cuando la situación histórica exhorta a mirar más allá de la situación, de la practicidad, la TAR nos sugiere caminos reflexivos y relacionales para poner en tela de juicio los enfoques que tienen del baile las teorías sociológicas performativas. La comprensión del papel del SLA en tiempos infaustos para la vida humana nos conduce a reflexiones relacionales; a mirar y tomar en cuenta la gama de hechos asociativos que se hacen presentes cuando no hay invasión social preconfigurada al respecto. Sin embargo, con esto no queremos decir que la sociología del cuerpo y demás modelos heurísticos válidos y fiables que nos permitan avizorar y reflexionar al baile queden supeditados por nuestra propuesta. Al contrario, tenemos la necesidad de reconocer que sin estos alcances no podríamos modular nuestros juicios en torno a la práctica “bailar en el SLA” a la distancia. De suerte que, es preciso señalar que a la par del modelo teórico que hace de la práctica su núcleo explicativo, la TAR nos brinda la posibilidad de ofertar otras propuestas reflexivas para el tema en cuestión. Por tanto, al cuerpo danzante lo podemos localizar a través de otras latitudes, de otras coordenadas analíticas.

La TAR, invita a considerar otras gamas complejas y diversas sobre el contenido relacional de la actividad del baile en el SLA. Este apartado tiene la intención de ampliar la mirada hacia el estudio del baile y los salones, a través de caminos más largos, más o menos tediosos y cansados, quizá, donde se revisa a cuenta gotas los elementos que constituyen las actividades sociales y los espacios. Por ello, lo que proponemos es aportar una visión analítica sobre el baile situado, en el contexto de distanciamiento físico, por medio del rastreo y constitución de redes asociativas de mediadores a través de los sentires compartidos que brotan de las narrativas construidas. Al mismo tiempo, la ruta comprensiva sobre la constitución de los lugares nos encamina a una reflexión vasta, menos social en términos latourianos, y mirar aquello que queda de la separación epistemológica razón/afecto. El baile, además de ser cuerpo, es emoción y recuerdo y esto sale a flote cuando somos capaces de comprender la interacción afectiva que se establece con lo que envuelve a la práctica dancística. Por tal motivo, es menester pensar que lo que queda del baile situado, y que puede ser rastreado y reconstruido, es el recuerdo significativo de una experiencia puesta en vilo, que nos brinda la posibilidad de hablar del baile situado a la distancia, a través de sus fragmentos reminiscentes: el baile a través del recuerdo y la narrativa.

Por lo anterior, nuestro próximo apartado estará enfocado al análisis de que hemos propuesto como: reminiscencias materiales del baile. Esto tiene la intención de contemplar cómo es que el baile situado se reconstruye a partir de las subjetividades vistas a través de las narrativas construidas y que hacen plausible su rastreo. Sin embargo, esto, como hemos señalado, no es entendible si primero no se explica la visión del SLA como Actor-Red, en el albor de la práctica del baile, es decir, como mediador que configura su existencia a partir de redes asociativas entre humanos y No-humanos, vistos vinculados a través de la danza misma. De suerte que, son las dimensiones materiales y sensoriales donde convergen los otros elementos constitutivos de la experiencia hecha objeto del recuerdo: los trajes y los vestidos del guardarropa, los zapatos y los abrigos; también, en las fotos, las imágenes; la música misma; estos elementos son los que adornan los hogares y la vida cotidiana de las y los amantes de la efervescencia dancística y que posibilitan reconocer cómo se ensambla el baile en red y, por tanto, cómo es que la red puede ser analizada cuando la dimensión performativa del baile ha terminado.



Fotografía 4. “Ganadores del concurso Pachucos y Rumberas del SLA”. Fotografía tomada el 15/11/2020

**5. Una revisión desde el giro sensorial: el sentido de reminiscencias materiales. Una mirada relacional del baile en el Salón Los Ángeles**

*-Acabando, estoy acabando-  
Cuando cruzo por el Chopo  
Entre Días Mirón y Carpio  
Todas las nenas se guiñan  
Porque yo soy de Naranjo  
Y si voy a la Alameda  
Con su redonda y el quiosco  
Todos al verme se alejan y dicen  
¡Yo lo conozco!  
Ahora estoy como nunca  
Por Dios no me duele nada  
Desde Nogal hasta Encino  
De Nonoalco hasta San Cosme  
No hay segunda sin primera  
Porque la tierra más linda es Santa María la Rivera  
Y así te estoy cantando.*

*Acabando: Luis Ángel Silva Nava*

Con nuestro recorrido previo sobre el análisis en red de la práctica del baile, el presente apartado sigue la línea argumentativa sobre la posibilidad de reensamblar hechos situados que hacen del cuerpo su primera frontera analítica. Pero, poniendo énfasis en que el baile, bajo sus coordenadas prácticas, no puede ser analizado *in situ*. Sin embargo, lo que queda de dicha experiencia son elementos del recuerdo, que radican en la *memoria sensorial* que resignifica al baile en el SLA traído del pasado hacia el presente. Para esto, hemos optado por reconocer que las extensiones del cuerpo figuran marcas sensoriales relevantes a la hora de exponer la *afectación sensorial* entre humanos y No-humanos. Al mismo tiempo, sugerimos que estas extensiones corporales, también, pueden contemplarse como prolongaciones prácticas, teniendo como referente el papel que juega la dimensión material para la producción de significados prácticos. En este sentido, el tratamiento que seguimos es reconocer los elementos que configuran la caja negra (*cajanegrización*) de la acción “bailar en el SLA” como constructo de añoranza en el contexto de distanciamiento físico. Haciendo eco de algunos aportes del giro sensorial y la TAR, proponemos ver que los cuerpos que danzan reproducen significados prácticos memoriales a la postre de la interrupción de la práctica “bailar en el SLA”.



### **5.1. El sentido de reminiscencia material: una visión teórica sobre la red del baile**

Como se había señalado con anterioridad, uno de los aportes de la TAR refiere a comprender a la acción social más allá de su encuadre performativo. Latour (2008) señala que cuando se retira a los involucrados en la interacción, bajo la óptica del análisis social, la acción misma pierde su valor, su practicidad y por tanto deja de ser rastreable. Sin embargo, cree que esta caracterización de los fenómenos prácticos peca de un sociocentrismo llano, puesto que no se contempla la vastedad y heterogeneidad de los actantes involucrados en la interacción misma. Por ello, sostiene en preguntarse, por ejemplo, qué pasa cuando dos cuerpos han dejado de bailar, ¿en realidad ha terminado el baile? Considera que la visión performativa del estudio de las interacciones sociales no conduce a un involucramiento práctico-analítico simétrico donde reconozca a todas las partes involucradas, por lo que pensar en red, en el Actor-Red, conlleva ampliar el abanico de posibilidades prácticas. Es decir, en remarcar que la actancia es, más bien, un entramado objetivo y subjetivo de valores prácticos yuxtapuestos que se complementan para dar significado a una idea de acción más compleja: la red es lo que mantiene a la sociedad ensamblada. En este sentido: la red mantiene a las prácticas interactivas ensambladas a través del tiempo y el espacio.

Su interrogante sobre el baile y la practicidad del mismo permite cuestionarnos, ahora, qué pasa cuando el baile se ve interrumpido por la contingencia sanitaria, ¿el baile ha terminado? La resolución de esta incógnita es lo que motiva este capítulo y para ello, es necesario hacer énfasis en dos aspectos: ¿De qué –además del cuerpo– está compuesto el baile? Y ¿es posible rastrearlo sin su dimensión performativa?

Debemos de regresar a nuestra concepción del baile expuesta con anterioridad. Se ha señalado que el bailar hace alusión al ejercicio motriz corpóreo que se da al compás de alguna pieza musical. Baile y música son indisolubles en este aspecto y bien, la práctica dancística refiere a formas colectivas e individuales de ejecución. Evidentemente, postrados en las coordenadas de nuestro objeto de estudio, es necesario remarcar que el baile que se ejecuta en el SLA, como hemos señalado, no hace alusión a un género musical específico, sino, a una práctica cultural colectiva que se ha reproducido a lo largo de ochenta años en albor de la ejecución de ciertas danzas devenidas de la tradición afrolatinoamericana y que envuelven

una serie de significados relacionales que la describen: un horario matutino/vespertino (según sea el caso), al calor de los cuerpos (acompañados de aromas expirados que van desde las burbujas aromáticas de las extensiones olfativas (perfumes) y las secreciones sudoríparas), en un espacio reconstruido lugar, con música en vivo y bajo la iluminación de una luz amarilla que inhibe el sentido de anonimato, entre otros elementos. Así, nuestra significación del baile, que aún mantiene mucho de una explicación práctico-performativa, puede ser definida.

Empero, es necesario hacer hincapié en aquellos elementos que, al igual que la dimensión interactiva –práctico-performativa–, dan sentido y conforman al baile: la dimensión material. Jean Baudrillard (1979; 1979a) considera que para hablar de la dimensión material de la vida social es necesario reconocer su aspecto fundamental: los valores que la suscriben. Estos valores, dice, pueden ir desde los de uso hasta los políticos, estéticos y simbólicos. El estatus funcional de los objetos refiere a considerar las operaciones técnicas que las mantienen y su relación con quienes interactúa. En este sentido, el aporte remite a tener en cuenta que todos los objetos/artefactos que aparecen involucrados en la reproducción de la vida humana tienen consideraciones en un nivel práctico: los objetos median las necesidades y prácticas humanas. La visión de Baudrillard se relaciona con lo dicho por Latour (2008, 1998, 1992) cuando sostiene que la dimensión material de la vida es contemplable para la ciencia cuando éstos aparecen como mediadores de la acción misma; es decir, que han dejado de ser meros objetos intermediarios y han abonado a la acción gracias a su capacidad de traducción y deformación (mediación) de los significados prácticos en los que participan.

Para ilustrar brevemente lo señalado, cabría la posibilidad de reconsiderar el ejemplo señalado en el capítulo anterior sobre el papel que tiene el calzado en la acción “bailar en el SLA”: reflexionemos momentáneamente sobre quien usa zapatos con tacón para bailar en el SLA; si quien los porta no es un experto usándolos cotidianamente, y mucho menos para bailar, entonces, el sentido de practicidad que suscribe la acción “bailar en el SLA” se verá modificada; quizá la persona que los usa tropiece o caiga o resbale con frecuencia y, por tanto, decida quitárselos para bailar o, en el peor de los casos, dejar de hacerlo. Los zapatos con tacón no reprodujeron su significado práctico, es decir, no actuaron como intermediarios

de la acción, sino, como mediadores toda vez que, en nuestro caso hipotético, el Actor-Red “bailador-zapatos de tacón” figuran una relación de mediación práctica para la realización del hecho performático. Por otro lado, como ya veíamos con anterioridad, a través de lo dicho por Ricardo Zamorano, podemos contemplar como los “zapatos lustrados, limpios” juegan un papel importante en la mediación de la acción y el colectivo: quien no usa unos zapatos con estas características no luce en la pista como un buen bailaror. En este caso, los zapatos reconfiguran los valores morales, estéticos y simbólicos de la acción “bailar en el SLA”.

Pensemos ahora en otro ejemplo, el caso de quien escribe una tesis. La acción “escribir una tesis” puede ser entendida bajo la comprensión específica de quien redacta el documento alusivo. Para los ojos de la TAR y el análisis de la materialidad, la acción “escribir una tesis” va más allá del ejercicio reflexivo e intelectual de un individuo por articular dicho documento. Por el contrario, bajo este argumento, quizá, quien tiene menor relevancia en la acción misma sea el sujeto encargado de la acción. Así, se entiende, por ejemplo, que la computadora y el equipo informático necesario para escribir una tesis (*software*) tienen una doble identidad para la acción: si el equipo de cómputo funciona con regularidad y, entonces, la redacción no sufre alteraciones o pormenores por ella, la acción toma a la computadora como intermediario, es decir, ésta sólo aparece como objeto permisible para la realización de la acción. Sin embargo, qué pasa cuando la computadora falla, cuando la fiabilidad que envuelve al objeto se rompe. Entonces, la TAR nos diría que la computadora ha dejado de ser un intermediario y ha tomado un papel mayor en la acción “escribir una tesis”. La actancia del equipo de cómputo se ha manifestado en la acción, no sólo traduciendo el significado de la misma, sino, modificando su propio significado. Ya no sólo podríamos definir la acción “redactar una tesis” como quien se sienta frente a la computadora y vierte su capacidad intelectual para articular un documento, por el contrario, la acción “escribir una tesis” se ha configurado, a partir de la TAR, en la relación recíproca y yuxtapuesta ente actantes (humano y No-humanos) para la construcción de un documento.

Análogamente, la práctica del baile esconde una cuantía de actantes que intervienen en su propia conformación. La idea de *cajanegrización* refiere a esta capacidad reflexiva de reconocer los fragmentos materiales e inmateriales que dan significado tanto al Actor-Red como a la acción. La caja negra, para la TAR, refiere a la capacidad de contemplación de un

fenómeno como el resultado de un cúmulo de significados interconectados que se relacionan constantemente: “Los cibernéticos usan la expresión de caja negra cuando una parte de un artefacto o un conjunto de órdenes es demasiado complejo. En su lugar, dibujan una cajita, acerca de la cual no necesitan conocer más que las entradas (inputs) y salidas (outputs)” (Latour, 1992: 5). Esto, refiere a considerar que los fenómenos de asociación son tan complejos que hace falta mirarlos como una caja negra que dibuja sus propias fronteras y, también, que contienen en sí sus elementos constitutivos como guía de rastreo. Por lo tanto, nuestra labor debe estar enfocada en reconocer algunos de los elementos compositivos de la acción “bailar en el SLA”: la *cajanegrización* del baile situado.

Hay que reconocer que cuando nos referimos a la dimensión material del baile, hacemos alusión a todos aquellos elementos alegóricos que conforman la red práctica del baile: No-humanos que posibilitan la traducción y deformación de significados en la Acción-Red –de la red asociativa del baile a la que pertenecen– ya sease por su potencial simbólico o práctico (capacidad de mediación). Sin embargo, si sólo optáramos por una categoría de los referentes anteriores caeríamos en el error argumentativo señalado por la TAR: la petición de principio. Si nos quedáramos, por ejemplo, con la dimensión simbólica de los objetos que componen al baile caeríamos en problemas argumentativos mayúsculos, toda vez que en nuestro caso la acción “bailar en el SLA” se ha visto interrumpida por la contingencia sanitaria, lo que quiere decir que el valor significante de los materiales de la Acción-Red han sido, quizá, modificados en su constitución mediadora/intermediaria, por la red activa entre humanos y No-humanos. De suerte que es necesario partir de un reconocimiento sustancial ostentoso al respecto de los objetos, de la materialidad del baile: las cosas en el baile situado.

A saber, Heidegger(1976) señala que, para hablar de las cosas, es necesario reconocer cómo es que éstas se constituyen. Así, llega a señalar que está de acuerdo en que el mundo está plagado de cosas que mantienen caracteres añadidos que residen en la idea de *cosa*. Para ello, considera necesario registrar que cuando pensamos en las cosas, nos referimos en esencia al ser-cosa. Es decir, la *coisedad* de las cosas.

Las cosas que se nombran (desde Dios hasta un lápiz) pertenecen al mismo sitio descriptivo: el mundo de las cosas. Ergo, Heidegger insiste en reconocer que las cosas que se designan como tales deben de ser caracterizadas por alguna especificidad. Al igual que

Baudrillard y un tanto con lo señalado por la TAR, las cosas son nombradas toda vez que tienen un significado agregado que no sólo hace alusión al valor utilitario que contienen: un martillo, por ejemplo, es una cosa en sí, pero no es hasta que reconocemos la *cośeidad* del martillo que logramos contemplar cómo éste se sobrepone a su definición utilitaria. Esto quiere decir que para hablar del martillo como *cosa* debemos de reconocer que éste reposa en sí mismo y no en un plano asimétrico donde el martillo está alejado de nuestra realidad: el martillo para el carpintero como extensión de su cuerpo en la labranza de la madera; el martillo como mediador político cuando se postra al lado de una *oz* en una bandera. Su idea neokantiana sobre el conocimiento de las cosas le permite reconocer que éstas son en tanto materia constituida. Es decir, sustrato manifiesto:

Aquello que da a las cosas lo constante y nuclear, pero que también es causa a la vez del modo de su acoso sensorial, lo cromático, lo sonoro, lo duro, lo masivo, es lo material de las cosas. En esta determinación de la cosa como materia se (su)pone ya con ella la forma. Lo constante de una cosa, la consistencia, estriba en que una materia está junto con una forma. La cosa es una materia formada. Esta interpretación de la cosa se remite a la vista inmediata con la cual nos acomete una cosa por su aspecto (Heidegger, 1976: 8).

Lo que cabe destacar sobre las reflexiones de Heidegger, para nuestro caso, es que las cosas no son exclusivamente utensilios que se rigen por su valor utilitario, ni objetos devenidos de la naturaleza en sí. Los aportes del filósofo alemán permiten reconocer que las cosas son en tanto que se ubican en un entorno y se aproximan a nosotros no en un plano de subordinación, sino, en un esquema de relación procesual constante y que son contemplables, cuestionables, cuando vemos qué queda más allá de la cosa en sí. Ejemplo de ello es su análisis sobre las botas de Van Gogh y el significado de éstas y la obra de arte; reconoce que las botas sucias, más allá de ser una representación artística, dan a notar la idea de biografía campesina, el ideario de labranza rural, jornada, rutina, desigualdad, cansancio, etcétera. Las botas por sí solas como cosas no son nada, sin embargo, su *cośeidad* refiere a contemplar lo que está contenido en ellas más allá de su utilidad, más allá de su ser utensilio. Es decir, objetos que no son sólo cosas (Bahnjte, Biadui, y Lischinsky, 2007).

Este aporte nos permite ampliar nuestros juicios sobre la dimensión material del baile situado. Pero, antes de avanzar, cabe hacer otra aclaración. Hablar por sí solo de la dimensión material no tiene lugar si no se contempla el papel que ésta tiene para con la construcción de

significados específicos. Para ello, es necesario hacer alusión a lo propuesto por Olga Sabido (2021; 2020; 2017) sobre la relación recíproca entre actantes (humanos y No-humanos) entendida como *afectación sensible*.

Para empezar, la afectación recíproca entre actantes remite al plano de acción bajo la idea de simetría continua, es decir, los actantes se encuentran organizados y dispersos a la vez, en una constante relación mutua de afectar y ser afectado(s). Nos miramos y nos miran, nos huelen y olemos, pero, también, lo hacemos con las cosas, con las entidades No-humanas, que comparten existencia con los humanos: la ropa, los adornos corporales (aretes, tatuajes), ciertas tecnologías como los celulares o la televisión, etcétera. Esta relación de afectación no es lineal, es, más bien, como señala Sabido (2017) una percepción opaca y un tanto insensible. A través de Nick Crossley, Sabido considera que: “(...) la percepción incorpora al mundo material su uso dentro del esquema corporal” (378). La afectación recíproca, entonces, remite a considerar cómo es que la interacción sensual repercute en los procesos emocionales de los involucrados: las cosas que percibimos nos afectan en la construcción y reproducción de la realidad, como brújulas de la acción; como marcos de practicidad continua; la afectación sensorial (re)conduce la practicidad: esto es la afectación sensorial. Por lo tanto, lo que se percibe hace sentir y lo sensual, entonces, corresponde a la relación bifrente 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: “El estudio sociológico de los sentidos corporales no se limita a lo que las personas sienten, sino a cómo ese sentir da lugar a formas de relación” (Sabido, 2017: 384).

Para comprender esto, podemos regresar a lo visto en el capítulo anterior: la vida en la ciudad nos afecta, nos conduce a reconsiderar y reinterpretar las formas en que vivimos el espacio cuando hablamos de los lugares destinados al consumo cultural somático (Sevilla, 2000, 1998; Sennet, 2001, 1997; Simmel, 2016, 2001). La acción de bailar en el SLA hace alusión a considerar el papel que tiene el mismo lugar en la conformación de su significado práctico. El salón reconstruye la idea de baile y la sitúa bajo coordenadas específicas. Los aportes del giro sensorial nos permiten reconocer esta concepción de la interacción afectiva entre actantes.

El giro sensorial, aparecido en la década de los ochenta (Classen, 1997; Howes, 2014), considerara las formas en las que se experimenta el mundo y lo que ello implica: moverse, saberse o sentirse de alguna manera y no de otra; ubicados en un momento histórico y cultural específico. Los esfuerzos de este paradigma remiten a contemplar cómo vivenciamos al mundo a través de nuestro repertorio de dispositivos sensoriales que nos permiten construir y delimitar la experiencia individual y colectiva. Los sentidos tienen una función primaria, no operan de la misma manera en todas las sociedades y culturas, ni en todas las etapas de la historia y rigen las formas por las cuales conocemos aprendemos y aprehendemos del y en el mundo. Así, construimos realidades a partir de nuestra interacción con el mundo en colectividad. Por ejemplo, a través del olfato (Sabido, 2021; Synnot, 2003; Vannini, Gottschalk. y Waskul, 2012) construimos realidades gracias a la información que recibe nuestro sentido de olfacción y que es tamizada y comparable con información previamente depositada en nuestra memoria. Así, rearticulamos y tipificamos la realidad social a través de la dimensión sensual que se implanta en la cultura.

Los sentidos, que pueden ser catalogados como internos y externos (Vannini, Gottschalk y Waskul, 2012), nos permiten involucrarnos, sabernos y afectarnos en un mundo dinámico. Las experiencias sensoriales son las que nos dejan reconocer órdenes morales de una cultura. Pensar, por ejemplo, en la construcción del sentido de muerte en los colores fúnebres como el negro y sus derivados en muchas sociedades de occidente, contrastan con aquellas tonalidades del naranja para las festividades mexicanas del Día de Muertos, derivados de la flor de cempaxúchitl. Las sensaciones constituyen, también, al sistema de valores significativos simbólicos de las sociedades. Lo mismo, las entidades No-humanas conforman el *continuum* configurativo de significaciones sensoriales compartidas.

Sin embargo, para pensar en la dimensión sensorial es necesario no excluir a todos los actantes que hacen posible dicha dinámica y también reconocer que éstos se delimitan en las experiencias corporales de quienes las sienten. Como señala 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). Las coordenadas de esta relación democrática entre actantes nos invitan a reflexionar cómo es que el cuerpo experimenta la realidad en sintonía con las entidades No-humanas, una

*condición de afectar y ser afectado* (238). Por ello, nuestra propuesta está en pensar cómo el cuerpo experimenta la acción “bailar en el SLA” como objeto del recuerdo a través de sus *prolongaciones* (Hall, 2003).

Pasar de la performatividad práctica del baile, que requiere de marcos situacionales concretos cuasi difíciles de rastrear en la contingencia sanitaria, a una visión relacional que hace del baile situado una acción memorial, necesita de la comprensión de aquellos elementos corpóreos que le permiten al mismo cuerpo extenderse. Eduard Hall (2003) señala que una de las mayores innovaciones humanas, respecto de la construcción de los sistemas culturales, es la capacidad de construir prolongaciones del cuerpo. Éstas, dice, refieren a todas las innovaciones técnicas y tecnológicas que le permiten al cuerpo humano experimentar la realidad a través de los sentidos y de la interacción en el mundo: como ejemplo ilustrativo, señala que las computadoras se han convertido en prolongaciones de la memoria y el cerebro, teniendo en cuenta el potencial informático de éstas hoy día.

Por otro lado, y en el mismo sentido, Mauss (1979) considera que el cuerpo aprende, aprehende y reproduce técnicas corporales no sólo a partir de las herencias culturales, sino, también, de algunas tecnologías corporales que enseñan a los cuerpos cómo comportarse en ciertas circunstancias. En su estadía en un hospital de Nueva York, Mauss se da cuenta que el caminar de las enfermeras del hospital se asemejaba al de las socorristas francesas que, a su vez, estaba inspirado en el andar femenino del cine norteamericano. Así, el cine puede ser presentado como una innovación tecnológica corpórea o, quizá, también, como prolongación del cuerpo para el aprendizaje kinestésico-cultural.

La afectación sensoria-corporal se da en un plano simétrico ente actantes. Se aprende a ser afectado, a sentir, más allá de la interacción *in situ* (Sabido, 2021). La relación o afectación sensoria entre actantes permite vislumbrar los nodos de conexión entre las técnicas corporales y las prácticas sociales (Latour, 1998). Una cosa en sí deja de serlo cuando se reconoce su potencial adumbrativo (Hall, 2003), es decir, el lenguaje silente que esconde cuando se pone en acción en una relación simétrica de afectación mutua.

Parafraseando un ejemplo, Latour (1992) se pregunta a propósito del problema de la venta de armas en Estados Unidos si es que éstas no matan por sí solas, como sentencia una de las organizaciones más grandes de promoción armamentista civil en Norteamérica.



Considera, en efecto, que el arma por sí sola no es capaz de matar, no se acciona por sí misma, pero tampoco los humanos son quienes matan por razón propia y de manera exclusiva con un arma de fuego. Considera que, por el contrario, el Actor-Red “humano-arma de fuego” es quien se encarga de matar. La acción de asesinar a alguien está compuesta por la interacción objeto-humano, puesto que la pistola necesita de quien la accione y el humano necesita del arma para accionarla: entre actantes hay una afectación recíproca y yuxtapuesta que configura su propia realidad. Por ejemplo, otro caso ilustrativo ocurre con la idea del uso de la corbata (Latour, 1998; Sabido, 2021). Cuando el astrónomo turco, de Antoine de Saint-Exupéry, expone a la comunidad científica su hallazgo sobre el asteroide B612 portando prendas tradicionales, recibe críticas y desaprobaciones al respecto. Sin embargo, cuando lo vuelve a exponer, pero ahora con traje y corbata, se gana el respeto y la credibilidad de la comunidad científica. Como señala Latour, la corbata tiene mayor implicación en la adquisición de credibilidad y honorabilidad que el mismo sujeto: el Actor-Red “astrónomo-corbata” tiene mayor significancia que la que aparenta de relieve: “humanos y no-humanos (...) co-participan y co-producen efectos de sentido” (Sabido, 2021: 148).

Enhorabuena, ahora sí proponemos reconocer que la acción “bailar en el SLA” está mediada por complejos actantes que se relacionan en niveles distintos de integración. En un primer momento, pensar en la acción situada del baile nos remitiría a ubicar la integración relacional de los involucrados que los definen tanto a sí mismos como a la acción: ropa, calzado, perfumes, maquillajes, como demuestra el siguiente fragmento de entrevista:

No es lo mismo bailar en la calle, bailar en una vecindad, bailar en una explanada, que llegar al salón. Que de antemano ¡El Salón Los Ángeles! es ¡El Salón! y tienes que llegar de etiqueta; tienes que llegar bien vestido (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

En segunda instancia, se encuentran aquellos mediadores que remiten al espacio material-sensorio y que envuelven a la danza: duela del piso, luz, música en vivo, mesas y sillas:

... la primera vez que fuimos íbamos mi esposa y yo, teníamos conocimientos ya de lo que era el Salón Los Ángeles, pero, llegamos con esa timidez. Fue un domingo a una tardeada del Salón Los Ángeles. Nos sentamos en una de las bancas laterales, no llegamos a ocupar una mesa, sino en una banca nos quedamos. Esa primera vez que fuimos al Salón Los Ángeles, fuimos como civiles, no llevaba el traje de Pachuco, pero la verdad, en cuanto entramos y vimos las luces de neón, los arcos de la dulcería, la gran pista de baile de duela... quedamos enamorados, quedamos extasiados. A

partir de ahí, hicimos las visitas más recurrentes (“El Huehuechuco”, 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Tercero, se encuentran aquellos elementos que circundan al baile fuera del lugar pero que hacen posible la estabilización de la acción (Sayes, 2013) “bailar en el SLA”, constituido dentro de la idea del tiempo de “ir a bailar”: transporte público, calles, edificios:

Realmente [ir a bailar] es un día lleno de emociones y de ansiedad por llegar. Hay ocasiones en que las funciones son a las 10 am, entonces, tenemos que salir por muy tardar 7:30 si no, no llegamos... para nosotros es despertarnos a las seis de la mañana, desayunar, cambiarnos, estar listos para salir en punto de las 7:30. Porque hay que tomar un micro de aquí hasta el metro Los Reyes. De ahí es tomar el metro hasta Pantitlán y de ahí hasta Centro Médico, para poder transbordar a Tlatelolco. De ahí caminamos hasta el salón (“Suly”, 44 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Con lo aludido anteriormente, surge la necesidad de hablar de la acción “bailar en el SLA” como caja negra, es decir, *cajanegrización* del baile situado. Esto implica contemplar las fronteras por las cuales se articulan las relaciones entre actantes que dan lugar al Actor-Red y que hacen meya en la configuración de la acción gracias al valor perceptivo de las cosas y los humanos: “La percepción, entonces, puede entenderse como sensación y cognición, pues implica sentir y recordar, reconocer, asociar” (Sabido, 2017: 377). Lo que se teje en torno al baile es lo que posibilita su conformación: una dimensión material sensualmente experimentada. Recuperando una idea de Latour (1998), la red de elementos materiales hace posible mantener unida la práctica del baile como totalidad duradera.

En este sentido, el proceso de *cajanegrización* de la acción “bailar en el SLA” invita a reconsiderar nuestra definición primaria. Así, “bailar en el SLA” implica una acción cinestésica en torno a las músicas afrocaribeñas, situada en un espacio acondicionado histórica, cultural y materialmente (cosas-entidades No-humanas) que afectan sensorialmente, de manera recíproca, la construcción del significado del baile situado a través de las tecnologías o prolongaciones corpóreas. Proponemos que el estudio de este fenómeno dancístico puede ser visto a través de la ventana material reflexiva del cuerpo, pero, colocando el acento en aquellos componentes que quedan de la reflexión interactiva. Para las necesidades de este trabajo, la contemplación del baile a través de coordenadas relacionales permite establecer que éste, el baile en el SLA, se configura tanto por su eclosión práctica-performativa como por su ensamblaje en red, partiendo del hecho de que el cuerpo

experimenta la acción de bailar tanto por su valor kinestésico-corpóreo, como por la red de elementos entrelazados que hacen del fenómeno, un hecho reflexivo y relacional. Gracias a que el baile puede reensamblarse a partir del reconocimiento simétrico de la intervención de otros actantes –dimensión material– es que podemos contemplar una doble constitución analítica que, lejos de imponerse una sobre otra, se refractan, es decir, se complementan. La mediación de los actantes que forman parte de la acción “bailar en el SLA” requieren un tratamiento analítico a través de su potencial afectivo. Es decir, reconociendo que las entidades No-humanas hacen de la práctica del baile una acción ostentosa y duradera: afectan y transforman la noción de bailar situadamente; dejando entre ver que la variable interacción *in situ*, también está constituida por los valores de mediación que hacen de la acción una red de elementos entretejidos propios de su morfología práctica. El baile en el SLA se configura como proceso continuo productor de significados, que se encarnan en la memoria de quienes bailan.

Estos señalamientos nos permiten perfilar, entonces, que el análisis del baile en el SLA, plagado de significados relacionales, puede verse retraducido a partir del estudio de la red de afectaciones sensibles que dejan huellas en los cuerpos de quienes hacen del baile una práctica nuclear en sus biografías. Es decir, reconocemos que la acción “bailar en el SLA” existe dentro de la *memoria sensorial*, como producto de un recuerdo traído del pasado para significar el presente; no como acción posicionada, *in situ*, puesto que el baile como performatividad práctica, no está; pero sí están las redes de afectación sensible que establecen la relación recíproca entre actantes como brújula de significados. Y este esquema de redes sensoriales, proponemos, puede entenderse a partir de que se consideran las *reminiscencias materiales* que componen la red significativa del acto hecho recuerdo corpóreo, teniendo en cuenta que la interacción entre actantes es una *dinámica entre influir y ser influido* (Sabido, 2020). Como señala Sabido, haciendo eco de la sociología simmeliana: “(...) desde un puente, una puerta, un plato individual, el asa de una taza, el teléfono, los muebles, hasta la ropa y el resto de objetos, intercambian efectos con el cuerpo” (212).

Por tanto, proponemos que la *memoria sensorial* es la base configurativa del sentido memorial/práctico del baile, visto a través de sus fronteras materiales y espaciales que configuran al cuerpo. Por tanto, lo que se recuerda es producto de la resignificación práctica

vivida, desde el presente. Como hemos señalado, vivimos en un mundo de afectaciones sensoriales constantes, de suerte que esta experiencia práctica de vivenciar el mundo es tamizada por la *memoria sensorial* a raíz de impresiones situacionales: “(...) lugares y objetos representan formas duraderas de ciertos vínculos sociales y, al mismo tiempo, tienen efectos en las formas sociales de relación. En este punto también intervienen las emociones, por ejemplo, acontecimientos significativos que ocurrieron en determinados lugares se registran en nuestra memoria” (Sabido, 2020: 213). La *memoria sensorial* es lo que somos hoy a través del marco práctico sensual experimentado en el pasado.

Por consiguiente, es preciso señalar que aquello que compone al baile está depositado en la *memoria sensorial*, la cual permite reconocer el entramado de significados práctico-materiales que hacen posible la definición del hecho. En suma, no es que dentro del contexto pandémico se pierda el rastro corpóreo de la práctica dancística; como decíamos al principio de este apartado, en voz de Latour, no es que habiéndose acabado la interacción performativa de la danza haya terminado el baile –sus redes asociativas–, por el contrario, encontramos a los cuerpos resignificando a la danza a través de otros valores, repartidos en distintas coordenadas analíticas: siluetas materiales del baile que configuran su remembranza. Esto es posible si consideramos que la acción “bailar en el SLA” hace alusión a un acontecimiento colectivo plagado de experiencias y significados sensoriales, que se encarnan en el cuerpo y la memoria, y salen a flote dentro de la cotidianeidad. El baile se imprime en sensaciones que se asocian en la memoria, gracias a la vasta carga afectiva del hecho mismo: “(...) la evocación de ciertos acontecimientos está asociada a lugares que adquieren una fuerte carga afectiva en función de la valoración y los significados que les atribuimos” (Sabido, 2020: 213).

Sabido (2020) señala que la categoría de *memoria sensorial* hace alusión al recurso metodológico para rastrear al mundo somático. A través de un riguroso y extenso marco teórico, considera oportuno decir que la *memoria sensorial*, lejos de ser una de un ámbito puramente psicologista, refiere al cúmulo de significados almacenados en el cuerpo que aluden a grandes experiencias sensoriales y emotivas vividas en contextos pasados específicos. Es decir, ver al cuerpo como archivo material de la experiencia: “(...) el cuerpo recuerda de otro modo, fuera del ámbito discursivo-comunicativo (...) y nos lleva hacia el

terreno de lo afectivo y sensorial” (Huffschmid, 2013: 115 y 117. Citado en: Sabido, 2020: 216). La *memoria sensorial* reconoce una definición bifronte: como recurso individual y colectivo:

(...) las memorias sensoriales permiten investigar no las experiencias sensoriales en sí mismas, sino los significados que se les atribuyen a partir de cómo son narradas mediante un relato que nos remite espacio-temporalmente al pasado, pero que adquiere significado en el presente (...) la “memoria sensorial” adquiere materialidad en las narraciones que evocan sensaciones, emociones y sentimientos que, de alguna manera, afectaron al cuerpo y que se asocian a ciertos lugares, artefactos y personas (Sabido, 2020: 216).

Por lo tanto, proponemos que, en voz de la TAR (Callon, 1998; Callon y Law, 1998; Latour, 1998, 1998a, 1992), el rastreo de la acción “bailar en el SLA” hace alusión a las redes prácticas que se ensamblan en la interacción entre actantes, con la intención de reconocer una gran red interactiva compleja y vasta que subyace al significado mismo de “bailar en el SLA”, en virtud de analizar el proceso ontológico configurativo de la práctica. Para hablar del baile como una cadena asociativa ensamblada, hace falta señalar los otros procesos activos que se enrolan para hablar de la danza. La *memoria sensorial* nos exhorta a problematizar el papel que tienen las cosas, la dimensión material, que subyace al sentido técnico y práctico de “bailar en el SLA”. Es decir, reconocer a la caja negra que define la práctica del baile a partir de las narrativas que demuestran el papel fundamental de la dimensión material en la danza: “Metodológicamente, la memoria sensorial es una categoría útil para el registro de los significados que se atribuyen a la experiencia sensorial, no obstante, su mejor aprovechamiento requiere de instrumentos que permitan un registro diacrónico de las trayectorias biográficas que van constituyendo los recuerdos” (Sabido, 2020: 226).

En este sentido, en el siguiente apartado se enmarcan algunos rasgos distintivos del baile que salen a flote dentro del trabajo de campo y que dan cuenta de esta configuración material asociativa del baile situado (de su *cajanegrización*) hecho recuerdo. Así, hemos optado por reconocer tres categorías materiales analíticas que brotan de las narrativas de los entrevistados: a) la ropa; b) la música y; c) las fotografías y recuerdos visuales (diplomas, certificados o reconocimientos). Estos pequeños fragmentos, que no son los únicos, conducen nuestra capacidad reflexiva para tejer la red de asociaciones entre actantes que dibujan la idea de *memoria sensorial*, en pos de ubicar al baile en su silueta material reminiscente:

reminiscencias materiales. Es decir, a través de qué y cómo se resignifica al baile cuando éste queda dejado en su vertiente práctica-performativa y tanto la práctica como el lugar, entonces, se retraducen, distorcionan, a través de los objetos y otros espacios. Esto es, la constitución de la *memoria sensorial* del baile en el SLA a través de su dimensión material.

### **5.1.1. “Si las cosas hablaran”. Reminiscencias materiales como constructos de añoranza y reproducción significativa en el confinamiento físico**

Mirar la práctica del baile a la distancia es contemplarla a través de su recuerdo; la propuesta de la TAR nos permite mirar el complejo entramado compositivo material-corpóreo como construcción relacional de significados: “(...) la TAR es una propuesta poderosa que permite pensar el cuerpo como un ensamblado de vínculos humanos y no-humanos” (Sabido, 2021: 242). De ahí que el cuerpo mantenga líneas discursivas en torno a su constitución al margen de las relaciones microsociales y la práctica del baile. A saber, los fragmentos prácticos que, por la contingencia sanitaria, parecen permanecer en reposo, se mueven entre sombras significantes remotas que constituyen una brújula analítica sobre lo que deja el significado del baile situado en el proceso pandémico.

Esta reflexión, como se ha dicho, remite a considerar las fronteras materiales del cuerpo que se expresan como dimensiones perceptivas del mismo. De suerte que las *extensiones* o *tecnologías corporales* aparecen, también, como prolongaciones técnico-prácticas de la acción “bailar en el SLA”. Es decir, así como se enumeran los perfumes, ropas, adornos y hasta innovaciones técnico-científicas, como el cine o la música, por las cuales el cuerpo siente, experimenta, aprende y aprehende, también, estas prolongaciones, proponemos, constituyen un *continuum* reflexivo somático/práctico por las cuales el sentir de la danza situada habita como objeto del recuerdo.

Las reminiscencias materiales<sup>45</sup> permiten develar el papel constitutivo de las cosas en la conformación del significado reivindicante de “bailar en el SLA”, que reposan en la

---

<sup>45</sup> La propuesta de reminiscencia material aparece como categoría empírica-conceptual que descansa en el trabajo de campo realizado. A saber, esta propuesta tiene la intención de reconocer aquellos elementos materiales que evocan en las personas asiduas al baile una afectación emocional derivada de una acción ocurrida en el pasado, de la cual sólo se tiene incertidumbre en su repetición próxima. Para nuestro caso, las reminiscencias materiales hacen referencia a aquellas entidades No-humanas

constitución de la *memoria sensorial* de quienes hacen del baile situado una acción sumamente importante para sus vidas. Nuestra visión oscila en contemplar que las entidades No-humanas que componen la acción “bailar en el SLA” no pierden vigencia al corte performativo de la danza, sino, en tanto mediadores participantes de la red del baile, se retraducen y configuran sus identidades—en la red asociativa— prácticas propias como objetos de afectación sensorial para la construcción de significados prácticos: estas entidades han cambiado sus significados prácticos gracias a su papel asociativo dentro de la red; no bajo consciencia o conciencia implícita, sino, en el sentido potencial actancial indirecto, repercutiendo en la forma en que los humanos dan significados tanto a los objetos como a la acción misma. Éstas constituyen un marco de afectación sensible que puede entenderse bajo la sensación de esperanza: esperanza de volver al lugar. En este sentido, los objetos reminiscentes continúan dibujando la idea de bailar, pero no cómo eclosión interactiva, como la práctica de “bailar en el SLA”, sino, como modeladores de significados sensoriales dentro del confinamiento físico. En sintonía con la TAR, donde las prácticas sociales se sostienen gracias a la intervención de elementos No-humanos que se yuxtaponen y posibilitan la retraducción de sus significados, con base en su función práctica, el baile situado, visto en el contexto pandémico, se constituye como trayectoria práctica que se desplaza entre espacio y tiempo, gracias a la afectación sensible que los objetos producen, en interacción con los humanos. La conformación del estudio del baile en el SLA se dibuja en torno a la reconfiguración de significados y afectaciones emocionales entre actantes: cómo los objetos nos evocan recuerdos de una acción significativa traída del pasado hecha presente. Como señalan Francisco Tirado y Miquel Doménech (2005):

las asociaciones que elementos muy diversos establecen entre sí en un momento determinado. Entre tales elementos figuran, por supuesto, los seres humanos, los significados que producimos, símbolos, discursos, pero materiales, también, elementos objetos, artefactos técnicos, artilugios, etc. Cuando hablamos de un grupo social hacemos referencia a personas, pero no debemos olvidar que el grupo existe en y gracias a elementos materiales: su manera de vestir, la tecnología que utilizan para comunicarse, rituales de aceptación, etc. (10).

---

que brotan en las narrativas reconstruidas y que son alusivas a la dimensión material constitutiva del baile como la ropa, músicas, fotografías, etcétera, las cuales conforman la memoria sensorial de las personas que bailan en el SLA.

Esta heterogeneidad material constitutiva de la práctica es lo que nos permite posicionarnos en el estudio de la red de afectaciones sensoriales entre mediadores del baile y los bailadores: cómo las prendas, zapatos, aromas, texturas, etcétera, reconfiguran sus significados prácticos situacionales para traer referencias de lo vivido. Estos objetos, entidades No-humanas, persisten figurando redes asociativas de significados prácticos modificados. Los objetos nos ligan, proyectan, hacia el pasado, acciones que han culminado en su performatividad temporal, pero de las cuales tenemos aún la red reminiscente de afectaciones sensoriales. De manera que, aunque los cuerpos danzantes no reproduzcan la acción, el cuerpo recuerda, resignifica la acción, a través de los objetos, las sensaciones y emociones de bailar. Así, podemos hablar sobre el baile como un proceso en sí mismo.

La interacción con los objetos no sólo traslada a los cuerpos a otros espacios, a otros tiempos, sino que, éstos mismos se resignifican como Actores-Red que nos comunican con lo sucedido bajo nuevos panoramas sensitivos. En otras palabras, las reminiscencias materiales del baile nos comunican con el SLA sin la necesidad de estar ahí: con la práctica situada en el lugar, con la gente que acostumbra asistir de manera recurrente, con las bandas sonoras, las luces, los aromas, las experiencias, las sensaciones y emociones: la constitución energética del baile performativo se encuentra contenida en la materialidad dancística, que, evidentemente, no es la reproducción de la práctica situada, sino, son las siluetas de su dinamismo efervescente, de su EE contenida como recuerdo. Como sugerimos previamente, la dimensión material del baile es la mediadora necesaria para que la acción se mantenga continua en la ausencia del performance. En este sentido, se recuerda al baile bajo las propiedades de la cadena de actantes entretejidos simétricamente.

Cada entidad No-humana contiene dentro de sí una red compositiva propia; cada objeto tiene su historia contenida a través de las narrativas que tejen su existencia (Alvar, 2016). Las reminiscencias materiales son cápsulas del tiempo, donde aparecen humanos entretejidos con No-humanos y dan sentido de sí al formar una red. Por ejemplo, las ropas nos hablan de los cuerpos que han sido portadores de ellas y con ello de su vinculación en varios escenarios de la vida (Alvar, 2016; Entwistle, 2002). Las fotografías nos hablan de los cuerpos-sujetos que aparecen aún en su ausencia (Alvar, 2016). Los objetos guardan afectos, relaciones, vínculos emocionales (Mendoza, 2014). Esta relación es bifronte si consideramos



que entre actantes mantenemos elementos asociativos interconectados que nos definen, nos identifican: “Un ‘objeto’ material, boleto de metro o tren, por ejemplo, sirve para viajar, pero si se trata del primer viaje realizado en la vida, ese mismo ‘objeto’, ‘boleto’, deja de serlo (...) porque en él quedará inscrita una experiencia. Esa es su virtud: el artefacto guarda lo acontecido, al menos su significado y éste se arrastra desde el presente” (106).

Lo material se convierte así en el recipiente de la *memoria sensorial*. La variable de experiencia sensible es lo que da sentido a la construcción del significado de los objetos; experiencia que se encuentra en el pasado y que estructura nuestros recuerdos como una guía afectiva de la experiencia vivida hecha presente: registro de lo vivido. Memoria que no deja de ser cultural porque obedece a los patrones compartidos por una sociedad y cual cultura, guía la vida a través de los marcos referenciales morales, prácticos, saberes, etcétera, que la constituyen. Los objetos, entidades No-humanas, transportan mensajes somáticos que rebasan su frontera utilitaria. La vida vista a través de la cadena de relaciones entre humanos y No-humanos: “Hablamos de vidas que persisten en la memoria de los objetos (...) microhistorias propias de la vida cotidiana” (Bahnjte, Biadui y Lischinsky, 2007: 7).

Por consiguiente, es necesario reconocer que las reminiscencias materiales aparecen en medio de la práctica dancística como puente que conecta al pasado con el presente a través de una línea sensual de la experiencia, que como hemos dicho, no es la acción *in situ* la que se trae a colación al presente, sino, la cadena de afectaciones sensoriales entre mediadores que resignifican la acción “bailar en el SLA”. Los objetos, que pueden verse desacoplados, desanclados, descorporeizados, como la ropa que se utiliza para bailar en el SLA, resurgen; más bien, nunca desaparecen, sino transforman y cambian sus significados, cuando dan razón de sí al respecto de lo que figura un pasado lleno de alegría y festividad en el hoy melancólico y difuso por lo que implica no volver a bailar en el SLA: “El objeto vaciado de sentido se llena de significado, se llena de marcas, palabras, pensamientos, huellas” (Bahnjte, Biadui y Lischinsky, 2007: 10).

Los recuerdos materiales son la experiencia del tiempo (Ricoeur, 1999). Se tejen en común y se manifiestan en las narrativas individuales que nunca dejan de ser colectivas. Estos recuerdos materiales se cuidan, se conservan, bajo un halo de esperanza, de sentimientos de aflicción y amor, de pasión por bailar... por volver a bailar situadamente. La *memoria*

*sensorial* es presente-pasado y orienta la acción sensible de sus portadores. La acción de “bailar en el SLA” se mantiene unida como red sólida-subjetiva a través del recuerdo material, porque los objetos nos permiten rememorar historias plagadas de emociones compartidas, de cuerpos acogidos por la energía del baile situado: la *memoria sensorial* es una mnémica cultural; impulso de repetición; se recuerda a través de unos objetos y no de otros y se rememoran episodios y no otros, pueden ser buenos o malos, lo cierto es que las *reminiscencias materiales* tamizan nuestra memoria con la intención de no permitir que los sentimientos que envuelven a la práctica perezcan. Los objetos son, más bien, mediadores materiales corporeizados del recuerdo, que desenmascaran la primicia por ver reflejado en la performatividad del baile su única explicación causal, cuando vemos que la dimensión práctica *in situ* ha culminado. Estas entidades No-humanas son objetos manifiestos del *continuum* que explica la danza de los cuerpos en el reposo contextual. Nunca, esta *memoria sensorial/material* es pasiva; se mueve y mueve las redes, se renueva, las transporta al hogar, al armario, a la sala de la casa, el trabajo, el transporte público. Los objetos son, en efecto, activos, porque nos invaden, nos afectan sensualmente en espacios y tiempos diversos. Este archivo somático material tiene una intensión fundamental: pelear contra el olvido como objeto del recuerdo.

A partir de las tres categorías descritas en el apartado anterior –a) ropa; b) música y; c) fotografías y recuerdos visuales–, se pretende ahondar en lo antes dicho a través de las entrevistas telefónicas, con la intención de dar voz a las entidades No-humanas que brotan de la acción/ asociación: “bailar en el SLA”.

#### **a) Ropa**

¿Cómo pensamos la ropa? Las prolongaciones corporales, como se ha dicho, refieren al marco referencial por el cual el cuerpo experimenta la realidad más allá de sus extremidades fisionómicas. Es decir, estas prolongaciones del cuerpo permiten a los actores reconocer umbrales sensitivos de la vida a través de la interacción con los sentidos, lo mismo, bajo el umbral del estudio de la dimensión material y la TAR, constituyen un marco de afectación sensible yuxtapuesto que permite reconocer redes de asociación de significados. La ropa, en efecto, es un repositorio de experiencias compartidas que dibujan procesos constantes en la

reconstrucción de las biografías de sus usuarios: “Nuestras prendas forman demasiada parte de nosotros para que la mayoría nos sintamos totalmente indiferentes por su estado: es como si la tela fuera una extensión del cuerpo o incluso su espíritu” (Bell, 1976: 19. Citado en: Entwistle, 2002: 14). La vestimenta –como conjunto de ropas o formas de vestir propias– está implícita en todos los espacios de la vida. Los cuerpos son en tanto están vestidos:

(...) los cuerpos humanos son cuerpos vestidos. El mundo social es un mundo de cuerpos vestidos (...) ninguna cultura deja el cuerpo sin adornos, sino que le añade algo, lo embellece, lo resalta o lo decora (...) La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable. Vestirse es una práctica constante, que requiere conocimiento, técnicas y habilidades, desde aprender a atarse los cordones de los zapatos y abrocharse los botones de pequeño, hasta comprender los colores, las texturas y las telas y cómo combinarlas para que se adecuen a nuestros cuerpos y vidas. La ropa es la forma en que las personas aprenden a vivir en sus cuerpos y se sienten cómodos con ellos. Al llevar las prendas adecuadas y tener el mejor aspecto posible, nos sentimos bien con nuestros cuerpos y lo mismo sucede a la inversa: aparecer en una situación sin la ropa adecuada nos hace sentir incómodos, fuera de lugar y vulnerables (...) la ropa es una experiencia íntima del cuerpo y una presentación pública del mismo. Moverse en la frontera entre el yo y los demás es la interfase entre el individuo y el mundo social, el punto de encuentro entre lo privado y lo público. (Entwistle, 2002: 11 – 13).

La ropa, entonces, representa para nuestro caso, un mediador primordial en la configuración del sentido de bailar. Así, por ejemplo, las normas o códigos de vestir refieren un nivel analítico de la práctica, toda vez que contemplamos la articulación del sistema modal del baile en el SLA. Un sentido de la moda, entonces, refiere al sistema material de la vestimenta que contiene un marco experiencial moral propio de las fronteras prácticas; sujeta, también, una vasta articulación significativa propia como distinciones de clase, de género, gustos, sentidos de apreciación, comodidad, ritualidad, etcétera, que configuran una forma relacional de experimentar el mundo (Bourdieu, 2002, 1986; Entwistle, 2002; Latour, 2008, 2001, 1998; Simmel, 2015). Como refiere Georg Simmel (2014), la moda es ser y no ser al mismo tiempo.

El SLA como lugar reconstruido afectivamente hace posible la edificación de sus propios lenguajes somáticos regulatorios. Las formas de vestir son parte constitutiva del marco moral normativo propio del lugar. La idea de “vestir bien” dibuja este elemento

material práctico de la danza. El salón dibuja su propia moda y como tal es requisito que sea compartido por sus miembros, bajo el ideario de “estar a la moda”, es decir, de estar en sintonía con la norma modal propia y no ajena: “El mecanismo de la moda no parece derivar de una necesidad de diferenciación o emulación de clase, sino el deseo de estar a la moda, de estar a la altura de lo que es apreciado y lo que es considerado bello, de expresar los nuevos gustos que emergen en un mundo en continuo cambio” (Blumer, 1969. Citado en: Lozano, 2014: 12). Lejos de que la moda sea un fenómeno asociativo propio de un individualismo metodológico, ésta refleja los patrones de comportamiento social difundidos en una comunidad, pero que no abandona a los actores y su sentir de distinción. El vestirse implica estados constantes de sentir (Entwistle, 2002); estados afectivos sociales que van desde el gozo hasta la vergüenza.

La moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad; conduce al individuo por la vía que todos llevan, y crea un gran módulo general que reduce la conducta de cada uno a mero ejemplo de una regla. Pero no menos satisface la necesidad de distinguirse, la tendencia a la diferenciación, a cambiarse y a destacarse (Simmel, 2014: 35).

El uso de las ropas adecuadas para la práctica de baile, entonces, hace alusión al marco cultural regulatorio que se teje en el espacio/lugar. Se pone en juego no sólo la idea individual de distinción, es decir, de vestirse para verse bien bajo un marco estético compartido, sino, la normatividad cultural encarnada del lugar. El sentimiento de honorabilidad, por ejemplo, se manifiesta a través del empleo de los códigos de la moda; no se portan trajes para bailar por el simple hecho de verse bien estéticamente, sino, porque sin ellos el sistema moral que refiere el lugar se rompe, se interrumpe y vulnera la cultura compartida propia: “Análogamente, el honor deriva su carácter y sobre todo sus derechos morales, de que el individuo representa y salvaguarda en su propio honor el honor de su círculo social, de su ‘estatus’. Claro es que esos derechos, desde el punto de vista de quienes no pertenecen a la clase son tenidos más bien por injusticia” (Simmel, 2014: 36 y 37). Como refería un fragmento de entrevista a Ricardo Zamorano: “(...) uno de los puntos muy importantes de nosotros los que bailamos [es que] los zapatos deben ser impecables, porque es lo que te ven (...) si estás bailando con unos zapatos medios feos, pues como que ya no te llama tanto la atención”. Retomar este caso nos permite contemplar los valores asociativos que tienen los zapatos en la construcción del significado “bailar en el SLA”.

Vestirse de una manera, bailar de alguna manera, sentirse de alguna manera. El repertorio de significados prácticos y simbólicos se mantiene estabilizado a través de los mediadores materiales, entidades No-humanas, que hacen posible su contemplación. La práctica del baile, como hemos sugerido previamente, no sólo es analizable por su derrotero performático, por el contrario, es también la selección del repertorio modal de vestimentas que son necesarias para la reproducción de las normas culturales propias del lugar, así como de la práctica misma. Por tanto, no sólo se contempla un punto de quiebre entre estar dentro del lugar y fuera de él, más bien, comprender la dimensión material de la moda implica reconocer la apertura de las fronteras que tejen las entidades No-humanas para hablar sobre el significado del baile o mejor dicho de la red de asociaciones que posibilita la reproducción de la acción:

Casi siempre me visto después que él se va a vestir. “Entonces, yo veo que él está sacando el traje que más le gusta para esa ocasión, yo ya sé si me pongo un vestido morado, si me pongo un vestido largo, corto, un vestido de escote delicado o un poco más escotadito, sin mangas, con mangas. Casi siempre adecuado a lo que se está poniendo mi esposo. Porque lo que me interesa es que él se sienta alagado al ir conmigo, y yo más porque voy con él (“Suly”, 44 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

La moda del SLA puede leerse como anacrónica, *ad hoc* a una época histórica (mitades del siglo XX) cristalizada por la misma práctica del baile. Pertenecer a la clientela del salón implica reconocer el código modal propio, que hace alusión a la presentación del cuerpo en comunión, en movimiento, frente al exterior. El cuerpo del SLA no es uno que aboque a definiciones propias de la biología –es decir, un cuerpo físico–, en vez de ello, el cuerpo del baile es aquel que está vestido para la festividad, para la ocasión. Las biografías que componen a esta colectividad danzante son tan heterogéneas, diversas en su constitución, pero que el hecho de pertenecer a la clientela que significa la danza situada en este lugar exhorta a sus miembros a asumirse en la formalidad, es decir, a la experiencia de lo formidable del baile mismo. La formalidad, lejos de ser un simple estándar modal impuesto, refiere al sentimiento de *antimoda*. El hecho de que el *pachiquismo*, por ejemplo, como identidad cultural de la CDMX sobreviva en el SLA refleja esta necesidad colectiva de sentirse y saberse distintos. Esto podemos ilustrarlo con las palabras del director del SLA: “Hay de todo, desde médicos, empleados y choferes, pero de repente se pone su traje de pachuco, su señora también se pone su traje de rumbera y se van al Salón Los Ángeles a bailar un domingo

o martes... En fin, se ha convertido, en efecto, en un salón antimodal” (Miguel Nieto, 70 años, actual director del SLA, entrevista: 7 de octubre de 2020).

La ropa para el baile implica reconocer patrones prácticos compartidos, como refiere Simmel: “Los andares, el ‘tempo’, el ritmo de los gestos, son fluidos muy esencialmente por las vestiduras. Hombres trajeados de la misma manera se comportan con cierta uniformidad” (2014: 43). En este sentido, tiene peculiar importancia reconocer el umbral asociativo material de la ropa en la construcción de significados resultados de redes tejidas entre humanos y No-humanos. Bajo el contexto del confinamiento físico por la contingencia es de gran relevancia enfocar la mirada en aquella red significativa que refiere a la ropa y el bailar, como elementos resignificantes de la acción misma.

Los cuerpos que han dejado en su guardarropa las vestimentas del baile, aunque han dejado de bailar *in situ*, configuran sentires propios para la reestructuración de la sensación de bailar, como acción reivindicada por el recuerdo. Es decir, bajo la premisa de la *afectación sensible* y la articulación de la *memoria sensorial* cabe señalar el papel que tiene la ropa con la capacidad de reconstruir un significado sensorio devenido de la práctica dancística —su espacialidad y temporalidad— a la intimidad de sus portadores. En este sentido es menester considerar cómo el cuerpo se mantiene impregnado, no sólo en el discurso, sino en el umbral de la construcción de significados derivado de la afectación sensorial que conlleva contemplar la ropa guardada, en vilo, a la espera de volver al salón.

De esta manera, lejos de reconocer lo que señala Joanne Entwistle (2002),<sup>46</sup> respecto de que las ropas que se alejan del cuerpo en movimiento remiten a la contemplación de

---

<sup>46</sup> La autora considera que las prendas dejadas por los cuerpos pierden la posibilidad analítica de rastrear al cuerpo en movimiento. Sin embargo, considera que las ropas sin portadores aún nos conducen a ciertos significados genealógicos. Empero, con los cuerpos desvestidos, desposeídos de la ropa y viceversa, las ropas sin cuerpos, difícilmente podría reconocerse el potencial relacional de la prenda y el cuerpo: para qué se usaron unos zapatos, unos aretes, etcétera: “Al igual que la concha abandonada de cualquier criatura parece muerta y vacía, la toga o el traje una vez abandonado parece sin vida, inanimado y alienado de su propietario. Esta sensación de alienación del cuerpo es aún más profunda cuando la prenda o los zapatos todavía llevan las marcas del cuerpo, cuando la forma de los brazos o de los pies son claramente visibles. Sin embargo, la prenda cotidiana siempre es algo más que una concha, es un aspecto íntimo de la experiencia y la presentación de la identidad y está tan estrechamente vinculada con la identidad de estos tres —prenda, cuerpo e identidad— que no se perciben por separado, sino simultáneamente, como una totalidad. Cuando el traje es separado del cuerpo-identidad, como en el caso del museo de la indumentaria, captamos sólo un fragmento, una instantánea parcial del vestido, y por ende nuestra comprensión queda limitada. El museo de la

*conchas abandonadas*, de prendas muertas, proponemos que las ropas guardadas, aún en la aparente falta de movimiento, siguen reconstruyendo significados prácticos a través del sentido de *afectación sensible*, sin entrar al campo de los datos ontológicos que se recogen de las prendas sin cuerpos: de qué material están hechos, dónde se maquilaron, etcétera.

Tener los zapatos, vestidos, trajes y demás prendas guardadas no nos remite a considerar al cuerpo desposeído, desvestido; por el contrario, consideramos que es la red de significación afectiva la que permite considerar cómo es que las ropas aún mantienen estabilizado el significado relacional de bailar. Este continuo proceso de reconfiguración significativa es producto de la constante relación entre humanos y No-humanos. Consideremos las siguientes narrativas como ejemplo de ello, en dos tiempos: las prendas en el *continuum* práctico y las prendas como repositorio afectivo de significados en el confinamiento físico:

Me emociona ver un vestido y decir “me lo voy a comprar para el baile”. Porque, 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” (Paola Tiburcio, 58 años de edad, 20 años asistiendo al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Vestirse, como hemos señalado, implica reconocer las coordenadas de una práctica cultural situada. Lo mismo, nos habla del sistema modal que se instaura en diferentes latitudes y que, no solamente nos remite con exclusividad al deseo individual estético de hacerse distinto, bajo los estándares de una moda constituida, sino, a la estructura sociocultural de significados materiales: moral, deberes, haceres, quehaceres, etcétera. Así, es preciso señalar, como lo hace la entrevistada, que la ropa nos permite reconocer, por lo menos, dos dimensiones que se entretajan a propósito de la relación bifronte entre vestimenta y usuario: un proceso dialéctico de reafirmación del colectivo y el actor donde se prioriza al sistema modal práctico situado: “(...) me voy a comprar un vestido para el baile” y la reproducción del esquema modal práctico como actancial de la ropa: “(...) en lugar de que los tenga para mí, no, son

---

indumentaria convierte el traje en un fetiche, explica cómo se fabricó, las técnicas de costura, los bordados y adornos empleados, así como la etapa histórica en la que fue usado. Lo que no nos puede decir es cómo se llevó ese traje, cómo se movía cuando estaba en un cuerpo, cómo sonaba al moverse y cómo hacía sentir a quien lo llevaba. Sin un cuerpo, un traje carece de plenitud y de movimiento, no está completo” (Entwistle, 2002: 16).

para el Salón Los Ángeles (...) Yo quiero esta ropa para el salón”. La relación entre ropa, sistema modal implícito y usuario se modifica gracias a la afectación sensible que se enmarca en la interacción “humano-No-humano”, lo que nos permite reconocer una fuente de reconfiguración de significados afectivos como el sentido de emoción: “Me emociona ver un vestido y decir me lo voy a comprar para el baile”. Lo que se devela es la red de asociación como constructo modificador de significados prácticos: bailar con ciertas prendas en el SLA. La acción “bailar en el SLA” se figura moldeada por la relación entre ropa-baile-bailadora. Este significado relacional establece las coordenadas analíticas de una práctica situada. Ahora bien, consideremos la segunda narrativa como la red de afectación entre ropa y usuario, de la cual se contemplan formas de afectación recíproca distintas, modificadas, donde la acción “bailar en el SLA” no es la parte central, sino, 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, 58 años de edad, 20 años asistiendo al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Los vestidos colgados, *abandonados*, aparecen como fuente de configuración significativa a través de la *afectación sensible*: la acción “bailar en el SLA” se modifica a “recordar, a través de ‘x’,<sup>47</sup> bailar en el SLA”. La dimensión material reconoce el ir y venir en un constante dialogar entre humanos y No-humanos. Las prendas desprovistas de acción mantienen, en el reposo, una cadena asociativa de significados traducidos en estados emocionales, que no son los referentes sensorios del baile situado, sino, de recordarlo. Así, las tecnologías corporales, las prolongaciones del cuerpo, mantienen la posibilidad de encontrar al baile en el SLA como acción de reivindicación emocional gracias a la red de mediadores que resignifican sus valores a la postre de la performatividad dancística. La ropa, más bien, mantiene encarnada la práctica como efecto de recuerdos; volvamos a decir que la dimensión material es parte constitutiva de la *hexis*, porque permite reconocer los grados de afectación en pos de estados anímicos. En este caso, la tristeza y la esperanza son parte constitutiva del significado propio de recordar al baile. El ejercicio oscila en considerar que el cuerpo que danza aún siente la

---

<sup>47</sup> La variable “x” puede ser ropa, música o fotografías para nuestro caso.



energía del baile depositada en la materia, traducida en otras sensaciones: tristeza (en el caso de Paola Tiburcio). Este es el significado de las reminiscencias materiales: fragmentos prácticos que remiten a un pasado activo del cual se tiene acceso a través del recuerdo, resignificado. En otras palabras, proponemos contemplar el uso de la ropa como medio por el cual los actores orientan sus recuerdos con la intención de preservarlos. Señalemos, ahora, otros fragmentos de entrevistas que permiten reconocer esta consolidación del significado de recordar la experiencia del baile situado, a través de la *reminiscencia material*–ropa del baile:

Ya ahorita nuestra ropa ahí está amontonada, la que usamos nosotros. Porque, yo incluso tengo más ropa de baile que de calle. A mí me verás en la oficina con un mismo pantalón, dos o tres días, la camisa no... Pero para el baile, ¡no'mbre!, es un traje cada baile. Y eso se extraña, Imagínate, ahí está amontonada toda la ropa. Me gustaría poder decirle a mi ropa 'ya es el momento de irnos a bailar'. Extraño la sensación de bailar, de la alegría que me provoca el bailar en el Salón Los Ángeles (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Mi suegra es la que me confecciona mis trajes y algunos vestidos. Antes, bueno, un poco antes de que empezara esta pandemia, me hizo un vestido de rumbera que me gustó mucho y estaba emocionada por usarlo y cuando se vino todo esto, lo veo ahí colgado y yo sí me imagino que mi traje me dice: 'Úsame' o '¿Cuándo me vas a usar?', '¡Ya es hora de salir!', algo así. Porque necesito lucir mi traje y experimentar esa sensación de alegría (Claudia, 24 años, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

[Mis trajes] me dirían que están tristes, enojados, porque ya no los hemos podido sacar para lucirlos para que la gente los chulé... los trajes me reclamarían eso, el por qué están castigados. Yo creo que no entenderían que no es un castigo, es una necesidad el tener que estar acuartelados, pues para no enfermarse y con el riesgo de hasta perder la vida... yo les diría a mis trajes que no pierdan la esperanza y que ya muy pronto podremos nuevamente compartir los escenarios y la duela del Salón Los Ángeles y volver a ser felices ("El Huehuechuco", 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Pensar en la ropa como *reminiscencia material* nos permite identificar el peso de la *memoria sensorial* para la articulación de significados prácticos vistos a la distancia. En efecto, la ropa por sí sola no remite a la identificación de redes de asociación implícitas. La conjunción "baile-ropa" es la que permite su reconocimiento, en voz de los usuarios. La ropa adquiere otros significados de mediación cuando son promotores de estados anímicos a la postre del recuerdo de una práctica situada: "recordar bailar en el SLA". No obstante, encontramos otras

exposiciones materiales que dan cuenta de esta red significativa que se entreteje en el contexto pandémico cuando se recuerda la acción “bailar en el SLA”.

### **b) Música**

Música, alimento del alma. Las sonoridades forman parte de los imaginarios sociales (Domínguez, 2011; Lindón, 2017, 2016) y dibujan los *soundtracks* de la vida diaria y sus diversos escenarios. Así, se consolidan explicaciones en red que aluden a las formas de vivenciar el mundo de manera constante: la típica idea sonora de la “música de elevador” traslada nuestras conciencias a piezas suaves del *bossa-nova* o del *jazz* mientras se pasea por el pasillo de perfumería de alguna tienda de conveniencia; “música de gimnasio”, que remite a melodías más movidas y estridentes como la *electrónica* o el *rap* mientras se completa una rutina de cardio o de contorneamiento de bíceps; en la CDMX es un lugar común pensar en las *cumbias sonideras* o el *reggaetón* que suenan en el transporte público, que va rápido por alcanzar el semáforo en naranja para no perder tiempo en el alto. La música y sus repercusiones significativas aluden al entramado complejo que las constituyen: diferencias de clase, de género, políticas, etcétera. La música es, en gran medida, una variable de consideración para pensar la articulación social; tecnología corpórea por donde no sólo se ve, bajo el influjo visual de la cultura, sino se oye al mundo. La cadencia del ritmo escuchado perfila sentires técnicos que administran nuestros significados. Los tiempos y ritmos biológicos y sociales bien pueden asociarse a la marcha rítmica que va al compás del “tick-tack” del reloj.

La música como repertorio habla de quienes la escuchan: las subjetividades de los escuchas están atravesadas por los gustos musicales, los cuales dejan ver la articulación entre lo emitido y el receptor: estados anímicos como amor, pasión, tristeza, alegría, melancolía (Hennion, 2010). Escuchar música no siempre remite a un estado gozoso; hay géneros que nos generan desagrado, malestar, incomodidad y es gracias a un posicionamiento dual que se logran contemplar repertorios complejos en las biografías de los escuchas: lo que nos gusta frente a lo que no nos gusta. También, el repertorio musical refleja la intromisión de lo social en la conformación biográfica de los usuarios de la música: los *raperos*, *punketos*, *rastas*, *metaleros*, *rumberos*. La música dibuja contornos identitarios que refieren a una red articulada que permite tener a la sociedad ensamblada.

Las bocinas, radios, tornamesas, auriculares, televisiones, o cualquier tecnología auditiva, aunque también puede ser visual, aparecen como prolongaciones del sentido del oído (Hall, 2003; Hennion, 2010), permitiéndonos vincularnos con el mundo sin la necesidad propia de estar frente a la orquesta, el concierto o, en nuestro caso, el baile situado. Estas prolongaciones del cuerpo sonoras permiten rastrear los significados asociados a la red de mediadores que componen a la música: partituras, instrumentos, cables, espacios.<sup>48</sup> En este sentido, nuestra propuesta es analizar la conexión significativa que remite a considerar cómo la *reminiscencia material*-música se manifiesta como mediadora de significados reconstruidos cuando se recuerda la acción “bailar en el SLA”.



Fotografía 5. “Noche de baile 1”. Tomada el 7/09/2020. Aportación de la memoria fotográfica del SLA de Lionel Vega

---

<sup>48</sup> Antoine Hennion (2017) considera que para hablar del fenómeno musical hace falta perder de vista la impresión de las explicaciones externas que intentan definir las: las musicológicas, sociológicas y psicológicas. En contra de ello, es necesario contemplar un contexto de simetría donde las cosas, la dimensión material, que componen la música constituyen una relación constante que no es para nada lineal, donde intervienen todas las tecnologías entendidas desde instrumentos o partituras, la conformación de sistemas disposicionales en torno al saber de la ejecución de la música y los sentidos que forman la red musical propia. La propuesta parte de un ejercicio reflexivo por contemplar el papel de las entidades No-humanas en la reproducción del saber musical.

Partiendo de la premisa que suscribe la propuesta de *reminiscencias materiales*, éstas permiten rastrear la red asociativa que vincula a los objetos con la *memoria sensorial* a través del umbral de la *afectación recíproca* traduciendo y modificando sus significados prácticos de mediación. En este sentido, la música como elemento material permite reconocer cómo una parte constitutiva del baile se manifiesta en otros espacios y temporalidades para afectarnos sensualmente a través del recurso del recuerdo. Lo reminiscente nos permite reconocer cómo el salón se encarna, en aquellos que hacen de la acción “bailar en el SLA” una práctica significativa, a través de la interacción con la red de elementos constitutivos del baile, vistos en el contexto pandémico como fragmentos cotidianos de la acción que reconfiguran el significado procesual de recordar el baile situado y la energía contenida de la acción misma, a través de estados anímicos diversos, derivados de la interacción entre humanos y No-humanos: escuchar la música que se toca en el SLA en otros espacios nos permite resignificar, que no revivenciar, la práctica aludida. Los siguientes fragmentos dejan entrever la extrapolación del significado práctico de la acción “bailar en el SLA”, a través de la afectación sensorial que se da entre música y escucha:

Nosotros casi todos los días ponemos música. Ponemos el Danzón, Mambo, Cha-cha-chá y lo escuchamos y le comento a Ricardo: ¿Te acuerdas del Salón Los Ángeles que tocaban esa canción y que la bailábamos así?” me dice, que sí y nos llenamos de sentimiento. Entonces, por lo regular, toda la música nos recuerda al salón. Están en mi corazón. Nos recuerdan a la pista de madera, a nuestros amigos, a la gente que disfruta el baile, las mesas, las luces, las paredes. La música nos permite recordar lo que era bailar (Paola Tiburcio, 58 años de edad, 20 años asistiendo al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Todas las melodías me recuerdan al salón. A mí toda la música me relaciona con el Salón Los Ángeles. Yo me duermo y me despierto con danzones; a veces me duermo y me despierto con salsa, de todo. Porque escuchar esta música es lo que me permite recordar lo que es, aún, bailar en el salón. Me llena de mucha alegría escuchar y recordar, pero también me pone triste el saber que sólo puedo recordarlo (Ricardo Zamorano, 58 años, 25 años de asistencia al SLA, entrevista: 10 de octubre de 2020).

Cuando estoy trabajando o como mamá haciendo labores domésticas, tiendo mucho a poner música, entonces, como en nuestra selección hay danzones, un sin fin de canciones que te ponen en el salón o que hemos bailado en el grupo de mis suegros, todo se remonta a estar ahí. Cuando escucho esta música me acuerdo de la alegría que me ha dado bailar en el salón, a mis amigos, el ambiente, al propio salón, sus

lucen, el escenario, los trabajadores, todo, todo lo que hay en el salón (Claudia, 24 años, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020)

La red que se logra tejer, a través de las narraciones presentadas, es la relación entre actantes reconfigurados en su significado gracias a la capacidad de mediación que tiene la música (los géneros musicales pertenecientes de la tradición sonora afrolatinoamericana que se tocan en el SLA) como productora del recuerdo de la práctica resignificada. Es decir, cómo se logra mirar al baile situado como hecho del pasado traído hacia el presente. Pero, como hemos señalado anteriormente, lo relevante es observar cómo es que los mediadores de la acción modifican sus identidades significativas para seguir reproduciendo una red asociativa del baile, que no está en sus delimitaciones prácticas espaciales y temporales, sino, como brújula de afectaciones, de la acción “recordar, a través de ‘x’, bailar en el SLA”: “(...) toda la música nos recuerda al salón. Están en mi corazón” (Paola Tiburcio); “Porque escuchar esta música es lo que me permite recordar lo que es, aún, bailar en el salón. Me llena de mucha alegría escuchar y recordar, pero también me pone triste el saber que sólo puedo recordarlo” (Ricardo Zamorano).

Lo que proponemos es que la red “baile-música-espacio” comprende la relación constante entre actantes que posibilitan el ensamblaje de nuevos significados. Como señalan los fragmentos de entrevista anteriores, la música se constituye como referente memorial y resignificante de la acción “bailar en el SLA”, gracias a la afectación sensible que se detona al escuchar géneros musicales propios del baile en el SLA, en otras espacialidades. En contravía a la *reminiscencia material-ropa*, la música necesita de un intermediario para su articulación: radio, disco, tornamesa, etcétera, que implícitamente refiere a la técnica propia de vinculación: saber manipular al intermediario. De suerte que este tipo de red refiere un nivel de integración mayor, más compleja, porque alude a la red cuantiosa de entidades No-humanas para su develación, en un marco de afectaciones sensoriales recíprocas. Como señala Antoine Hennion (2010)

(...) dibuja la relación con el objeto, el apoyo sobre un colectivo, el propio entrenamiento, finalmente la constitución de un dispositivo técnico (entendido en el sentido amplio de conjunto más o menos organizado de condiciones favorables para el desarrollo de la actividad o de la apreciación). El gusto no es ni la consecuencia - automática ni inducida- de los objetos que provocan el gusto por sí mismos, ni una pura disposición social proyectada sobre los objetos o el simple pretexto de un juego

ritual y colectivo. Es un dispositivo reflexivo e instrumentado para poner a prueba nuestras sensaciones (27).

Por otro lado, estos fragmentos nos permiten contemplar, también, el potencial de figuración relacional que se dibuja en torno de la materialidad espacial en forma de red: “[La música] Nos recuerdan a la pista de madera, a nuestros amigos, a la gente que disfruta el baile, las mesas, las luces, las paredes. La música nos permite recordar lo que era bailar” (Paola Tiburcio); “Cuando escucho esta música me acuerdo de la alegría que me ha dado bailar en el salón, a mis amigos, el ambiente, al propio salón, sus luces, el escenario, los trabajadores, todo, todo lo que hay en el salón” (Claudia). Esta afectación sensorial, que produce la música, se suma a la red de relaciones entre actantes y refiere una posibilidad de contemplar al universo sonoro y material que configuran a la acción hecha recuerdo: la música, como elemento que permea al cuerpo, vista a través del recuerdo, teje la red de mediadores que configuran la práctica: luces, paredes, mesas, amigos, ambiente, escenario, trabajadores. La forma reflexiva de describir el papel de la música como mediadora del recuerdo práctico nos permite observar la asociación del baile: la red del baile.

Hay que señalar que, para nuestro caso, la música se toma como materialidad no cosificable (Costantini, 2015), es decir, como producto cultural material.<sup>49</sup> La práctica de “bailar en el SLA” se resignifica como hecho memorable y significativo cuando la música permea otros tiempos y escenarios. De suerte que, la música refiere a entender cómo la acción “bailar en el SLA” se puede rastrear a través de su silueta reminiscente. Así, podríamos decir que bailar es escuchar y escuchar, por tanto, es bailar recordar, resignificar, algunos elementos significantes del hecho de bailar. Escuchar estas músicas en la casa, el trabajo, en otros espacios que no remiten al lugar (SLA), nos permiten acceder al recuerdo práctico gracias al potencial afectivo de la música. El componente auditivo permite reconocer cómo la materialidad del espacio propio se retraduce a la sonoridad bajo otros significados emocionales: tristeza y alegría; permitiendo reconocer que, ya sea en un Danzón, Mambo o Cha-cha-chá, la orquesta postrada en el escenario, la pista, la energía festiva del propio acontecimiento, la red del baile, se cristaliza en las músicas del uso cotidiano que nos traen a colación un pasado hecho presente. Como refiere Jorge Mendoza (2014: 114): “(...) la

---

<sup>49</sup> Gustavo Costantini (2015) propone reconsiderar a la música como elemento cultural material toda vez que reconoce que la producción musical refiere al trabajo realizado sobre una materia.

música termina por ser una creación en donde se inscriben acontecimientos, baste decir que la gente en la vida ordinaria recuerda cantidad de sucesos al escuchar ciertas melodías: las canciones evocan esas experiencias pasadas, sobre todo las afectivas, por eso existen tantas al respecto”.

### c) Fotografías y elementos visuales

La fotografía, como objeto de investigación, refiere a la contemplación del papel central de lo visual en la construcción de los significados culturales (Classen, 1997). En el ámbito de la reproducción cultural, lo visual se apremia con mayor énfasis, aún en situaciones donde la interpretación de las acciones conlleva otros sentidos como el gusto, oído o tacto; lo que se logra ver sobresale como margen constitutivo de interpretaciones: ¡mira a qué huele!; ¿ya viste cuánto calor hace?; ¡fíjate cómo suena!; ¡mira cómo me estás hablando! Este oclularcentrismo imperante, sobre todo en las sociedades de occidente, permite tener referentes compartidos sobre los saberes y quehaceres simbólicos e interactivos.



Fotografía 6. “Noche de baile 2”. Tomada el 7/09/2020. Aportación de la memoria fotográfica del SLA de Lionel Vega

La centralidad de la vista, como sistema sensorio primordial de la cultura, refiere a la capacidad de reconocer lo que se alcanza a ver en los umbrales específicos de la realidad social (Hall, 2003). En este sentido, lo que se logra observar es aquello que sobresale “a al filtro de la vista”. Los ojos forman el primer embudo informativo que tiene el cuerpo sobre la realidad.<sup>50</sup> De esta manera, lo visual remite a la capacidad corporal de filtrar información puesta en escena. Lo que vemos, en efecto, nos hace sentir: observamos cosas agradables y desagradables que afectan nuestro estar anímico. Los objetos del recuerdo, cuando son vistos, nos afectan.

Encuadrados en nuestro caso, los objetos visuales aparecen como entidades No-humanas de mediación afectiva. En comparación con las otras dos categorías reminiscentes, las fotografías y algunas cosas visuales que capturan la acción “bailar en el SLA” no aparecen como prolongaciones del cuerpo; si fuese el caso, deberíamos hablar de lentes, *goggles*, pupilentes o lentes de contacto, o hasta de los bastones para la ceguera<sup>51</sup> puesto que éstos nos permiten mejorar, ampliar y modificar la vista: mejoran nuestro sentido. En contra cara, las *reminiscencias materiales-visuales* remiten a aquellas entidades No-humanas que se experimentan con la vista y que, por tanto, construyen un puente afectivo para experimentar el pasado hecho presente.

La presencia de los objetos significantes visuales configuran al sentimiento de añoranza como constructo de la realidad procesual. Lo visual plasmado nos permite recordar, rememorar, sensaciones vividas. Son las fotografías las que nos remiten a la certeza de que ahí hubo alguien: “(...) la fotografía es un objeto que tiene lugar con un sujeto, y con la ausencia de sujeto” (Alvar, 2016: 11). Éstas constituyen el potencial de experimentar el

---

<sup>50</sup> Por ejemplo, Asia Friedman (2013, 2011) considera que las sexo-expectativas (*sexexpectations*) se construyen en virtud del tamizado visual informativo que se tiene del cuerpo ajeno antes de la interacción cara a cara, consolidando tipificaciones de la acción que descansan en el arsenal de conocimientos culturales-prácticos a partir del sexo y el género. Así, la visión permite encuadrar modos de interacción gracias a la información recabada por la vista: actuar con una mujer, con un hombre acorde al cúmulo de significados culturales compartidos.

<sup>51</sup> A propósito, véase: Serna, E. (2019). Sentir la ciudad: el habitus de la ceguera y la debilidad visual en la construcción no visual del espacio urbano de la Ciudad de México. En: Sabido, O. (coord.). *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. México: México:CIEG, UNAM. (267 – 292)



pasado a través de sensaciones distintas, donde tuvieron cabida humanos y No-humanos en un mismo espacio: se fotografían hechos que nos generan placer en el momento; cuando se recuerda a través de la fotografía, el acontecimiento se rememora no sólo con la alegría depositada en el recuadro, sino, también, con nostalgia por lo sucedido: “Cuando se siente nostalgia se hacen fotos” (Mendoza, 2014: 113).

Las fotografías nos hablan de algo que ha sucedido, en tiempos y espacios específicos. Se capturan paisajes, personas, cosas, y todas ellas contienen de sí un fragmento vivido; la dimensión de la interacción que hace posible esa captura fotográfica es el valor añadido por el cual contemplamos galerías visuales propias y ajenas. Las fotografías nos remiten al valor energético contenido en ellas a través de las experiencias que las fecundaron: reuniones familiares, fiestas casuales, manifestaciones cívicas... bailes en el SLA. Nuestras memorias asocian al hecho pasado a nuestro presente. Pero, las fotografías y, también, el hecho de fotografiar, no deviene en explicaciones breves como la acción “tomar una foto”. Así, la TAR nos sugiere que el campo de la fotografía implica el reconocimiento de las entidades No-humanas que hacen posible su constitución,<sup>52</sup> también permite pensar a los fenómenos de la vida como redes vastas y complejas que surgen en la interacción constante entre actantes.

La memoria visual, que forma parte del archivo que resguarda la *memoria sensorial*, almacena hechos donde se ha depositado una gran carga de energía afectiva que, por tanto, ha ameritado su plasmación para la posterior contemplación. Las fotografías se guardan, se atesoran, porque hablan, precisamente, de experiencias biográficas importantes: nos hablan del yo, pero no en un plano individual, sino en la constitución yoica socialmente construida. Las fotografías y los elementos visuales son el puente de mayor fiabilidad para la remembranza.

(...) son ellos [las fotografías] los que, efectivamente, duran porque permanecen, toda vez que estos artefactos han sido creados especialmente para ayudarnos a recordar, como ocurre exactamente con las lápidas, placas o inscripciones en honor de algo o alguien. Todos estos son levantados o inscritos para que acontecimientos anteriores o

---

<sup>52</sup> Latour (1998) reconoce que para hablar de las fotografías y de las cámaras fotográficas es preciso señalar la ontología de los procesos de innovación tecnológica que la suscriben, así como la red de asociación vista entre necesidades del consumidor y campañas de mercadotecnia empresarial. Así, *Kodak* representa el proceso de consolidación tecnológica para hablar sobre las fotografías y la acción de fotografiar como actividad recurrente hoy día.

gente memorable no se pierdan, no se olviden: operan del presente hacia el pasado; esa es su función (Mendoza, 2014: 105).

De suerte que las fotografías que recuperan al SLA permiten a sus propietarios atesorar experiencias que contienen al lugar y la práctica misma hecha recuerdo, contenidas en la impresión. Con el empuje de la internet, aplicaciones como *Facebook* o *Instagram* permiten a los propietarios de las fotografías tener un mayor alcance –y con mayor rapidez– de las *reminiscencias materiales*-visuales. Estas fotografías que retratan las ocasiones del baile permiten a sus usuarios transportarse al baile situado resignificado: el recuerdo de cuerpos danzando que se rozan y que interactúan entre sí, a través de la dimensión adumbrativa de la afectación sensorial (calor corpóreo, aromas propios y extensivos, imágenes constantes de ropas, la música reproducida) (Hall, 2003). Los siguientes fragmentos de entrevistas permiten reconocer el potencial configurativo de las fotografías como diásporas afectivas:

Yo tengo muchas fotos, incluso en el Facebook tengo muchos amigos del Salón Los Ángeles, entonces, ver sus publicaciones, platicar con ellos, siempre te trae ese recuerdo, esa nostalgia de ‘cómo quisiera estar ahí’, “cómo quisiera abrazarlos”, “cómo quisiera saludarlos”, “cómo quisiera poder bailar un Mambo o un Cha-cha-chá con todos” (“Suly”, 44 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Tenemos muchas fotos. Muchas personas, también, en Facebook, cuando llegan a salir publicaciones de ellos, me vienen a la memoria muchos recuerdos que hemos tenido con ellos. Como que siempre está ahí presente el salón Los Ángeles. Las fotografías me permiten recordar la sensación de emoción, de agitación de las vueltas, de todo lo que está en el salón (Claudia, 24 años, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

Hemos tenido la oportunidad de que ya en algunos ayeres, tanto mi esposa como yo, la oportunidad de traer a casa algunos reconocimientos, de parte del salón. [Tenemos] muchísimos videos, muchísimas fotos en donde se ven los ojos de asombro de ambos. Son los reconocimientos, las fotografías y los videos los que nos hacen recordar lo que era bailar en el salón. Nos llena de mucha alegría pensar en que volveremos a él y volveremos a sentir eso que es bailar en el salón (José de Jesús, 23 años de edad, 5 años de asistencia al SLA, entrevista: 16 de noviembre de 2020).

La fotografía, como práctica amateur (Bourdieu, 2002), vale más por su remembranza afectiva que por su carácter estético. Estas reminiscencias materiales se configuran en testigos que expresan, lejos de las palabras, estados sentimentales visuales para quienes las observan: “La fotografía permite ir reconstruyendo la existencia de la creación humana en tanto que “inmortaliza lo perecedero” (Mendoza, 2014: 112). La fotografía eclipsa el valor

constitutivo del lugar/SLA. Este es, precisamente, el papel de la fotografía como red asociativa de significados para la práctica del baile: las fotos nos permiten plasmar hechos con el fin de que no perezcan, son recintos mentales/corporales que reproducen estados anímicos en pos de la experiencia de bailar: “La fotografía, como la memoria, remite a ciertos tiempos, a cierta selección, a ciertos momentos significativo” (Mendoza, 2014: 113). Las fotografías hacen duraderas las prácticas, en tanto valor resignificante del pasado. En el caso de la acción “bailar en el SLA” la fotografía permite develar la transformación significativa del “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”. En este sentido ver implica recordar y resignificar la acción de “bailar en el SLA”, no como vivencia continua, sino, como remembranza afectiva. El acontecimiento práctico de la danza, se rastrea en su afectación recordatoria del: “cómo quisiera estar ahí”; “cómo quisiera abrazarlos”, “Las fotografías me permiten recordar la sensación de emoción, de agitación de las vueltas, de todo lo que está en el salón”; una acción de remembranza colectiva que se reproduce constantemente a través de la *afectación sensible* y que nos evocan estas entidades No-humanas que habita en el repositorio experiencial de la *memoria sensorial*.

Por otro lado, hay elementos visuales que figuran con esta capacidad reconfigurativa de significados, de mediación. La vista asocia hechos, filtra información con la intención de reconocer estados sensorios experimentados previamente. Así, el papel de los reconocimientos o premios obtenidos en los concursos de baile del salón refieren a la obtención de títulos de nobleza (Bourdieu, 2002) que aluden al status otorgado por el salón y la comunidad bailadora a la buena o buena bailador. Estas *reminiscencias materiales*-visuales no sólo refieren al desempeño individual por saberse reconocido en colectividad, sino, a la resignificación experiencial del acto vivido. En su conjunción, reconocimientos y fotografías, configuran el *continuum* experimentar del baile dejado en el proceso pandémico.

De igual forma, se reconocen otros elementos visuales que constituyen la propia experiencia de recordar el baile situado. Como se ha señalado, el papel de la luz en el SLA es de primordial importancia; no se debe de colocar en un régimen ascendente el valor de los elementos materiales compositivos del salón: lo mismo valen los bailarines, la orquesta, las mesas y las luces, dentro de la red constitutiva del lugar y de la práctica. Diseccionar al salón por valores de integración jerárquica rompería con nuestro principio de simetría, donde el

baile se articula gracias a la intervención heterogénea de actantes que hacen posible su definición. De suerte que las luces, fotografías y títulos de nobleza, entonces, forjan un papel relevante para reconocer la extrapolación del Actor-Red “SLA-baile”. Por ello, es preciso reconocer que las explicaciones en red constituyen la capacidad de ver cómo el performance se reivindica, para reconocer acciones duraderas o mejor entendido, redes de mediación. En este sentido, los elementos visuales que forjan la explicación en red de la acción “bailar en el SLA” permiten a sus usuarios trasladar al lugar (SLA) y el recuerdo de la experiencia del baile situado a las coordenadas de la intimidad del hogar:

Aquí [en casa] hemos colgado unas fotos, unos reconocimientos de los que nos han dado. Tratamos de recrear un poquito la imagen del Salón Los Ángeles... es lo que estamos tratando de hacer porque lo necesita uno. O sea, mentalmente, si no se sitúa uno en ese espacio, termina sintiendo frío. Hemos puesto esas fotos, esos reconocimientos y de alguna manera sí, a la hora que empezamos a ensayar y bailar le digo yo a mi familia: “imagínense que estamos en la pista del Salón Los Ángeles, imaginen que acá están las mesas, acá están los meseros, acá la dulcería” ...todo eso se extraña y estamos tratando de dedicarlo, precisamente, acondicionando ese espacio para que sea nuestro pequeño Salón Los Ángeles. Nosotros tratamos de acondicionar un espacio pequeño y por lo menos una vez a la semana, dos veces a la semana, ponemos a practicar mi esposa y yo. Y mis hijos vienen el jueves y ya entre nosotros como familia nos ponemos a practicar, a recordar. Porque los domingos se volvieron monótonos, porque lo único que podemos hacer es salir por lo de la comida y ya... el tener focos amarillos, es situarte, recordarte esa parte de la iluminación de la pista del Salón Los Ángeles, el voltear y ver la luz neón, el título que dice: “Dulcería”, la luz neón que tienen los arcos, todo eso es parte de lo que a uno lo hacen recordar. El Salón Los Ángeles, tiene esas luces que cuando estás bailando, estás dando vueltas, en lugar de marearte, te envuelven y te capturan. Entonces, nosotros aquí hemos estado acondicionando un espacio y a lo mejor no voy a poner luz neón, pero si unas tiras de luz LED, que le da ese tono rosita, azul turquesa, que es el color que tiene la dulcería del Salón Los Ángeles y, fíjate, son detallitos, las luces como que de alguna manera te ligan a esos recuerdos de estar en el Salón Los Ángeles (“El Huehuechuco”, 50 años, 12 años de asistencia al SLA, entrevista: 24 de octubre de 2020).

Este fragmento de entrevista ilustra la configuración de la red de asociación del baile que figura la reflexividad procesual del recuerdo. Las *reminiscencias materiales*-visuales no sólo configuran estados anímicos en la red que teje con sus usuarios, sino, también consolida la oportunidad de resignificar y reivindicar la acción y el lugar a otras realidades que no son ajenas al significado propio de la acción. Sensaciones como frío/calor envuelven la red significativa de “bailar en el SLA” vista como “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”.

Las luces color turquesa juegan un papel primordial en la conformación de la red significativa del baile situado. Esta posibilidad de mediación se hace patente cuando reconocemos que la luz configura un sentido del lugar trasladado a otras temporalidades y espacialidades diferentes. En efecto, reconocemos que la sala del bailador no es, por las condiciones materiales, culturales e históricas, ni será el SLA. Empero, sí podemos señalar que la sala de la casa se configura como el espacio de mediación para la intervención de otros actantes que configuran estados anímicos cuasi similares a la red de elementos entretejidos que le dan identidad de lugar al propio SLA. Es decir, que lo que se emula son las posibilidades de reproducción de redes de asociación afectivas con actantes que permiten trascibir una experiencia significativa en otro tiempo y espacio.

Por tanto, el hogar, aunque desprovisto de la composición relacional-material de salón, permite reconvertirse en el lugar que reivindica la acción “bailar en el SLA”, como elemento del recuerdo, gracias al ensamblado de actantes que hace posible recordar la vivencia de una práctica en vilo. Los objetos visuales devienen mediadores con acciones y sensaciones pasadas gracias al potencial afectivo que reproducen en su interacción: las fotografías nos hacen sentir la EE almacenada en los cuerpos danzantes convertidos en siluetas palpables sensibles.



Fotografía 7. “Noche de baile 3”. Tomada el 7/09/2020. Aportación de la memoria fotográfica del SLA de Lionel Vega

## 5.2. Las reminiscencias del baile y el salón: de la práctica dancística a la configuración resignificante en el confinamiento físico

Nuestra propuesta sobre el estudio de las reminiscencias materiales del baile en el SLA, nos permite avizorar la dimensión afectiva que compone a la realidad social como constructo de asociaciones relacionales significantes entre humanos y No-humanos: reensamblar los hechos sociales a partir del sentido de experiencia resignificada. Esta posibilidad analítica no refiere propiamente el baile como interacción social, sino, como resignificación sensoria que reivindica un acto del pasado, traído al presente bajo otras figuraciones sensoriales: la tristeza, añoranza y alegría como recuerdo del baile situado. El estudio de las tecnologías y las prolongaciones corporales, en movimiento afectivo, reivindican al pasado, bajo la dimensión material que manifiesta recuerdos prácticos. En efecto, ninguna dimensión material como elemento reminiscente configuran la sensación de bailar *in situ*. Pero, lo que se logra tejer es que cuando pensamos al baile en el SLA como red (redes del baile) podemos rastrear la afectación recíproca que desencadena la interacción entre humanos y No-humanos en otras coordenadas afectivas; es decir, lo que se logra entender es que la red de mediadores que constituyen al baile, aun en la ausencia de la práctica, figuran como actantes participativos en la consolidación de significados rememorativos: “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”. Las ropas, músicas, fotografías y demás actantes que brotan de las narrativas se consolidan como registros prácticos del cuerpo danzante. Son elementos que se vinculan, que se asocian, no como constitutivos prácticos, sino, como rememorativos prácticos.

Lo descrito previamente puede leerse como un intento teórico por reconocer que la red de mediadores prácticos es rastreable a partir de la reconfiguración de sus significados en el umbral de la afectación sensorial. Bajo nuestra propuesta interpretativa, se logra reconocer que la acción “bailar en el SLA”, en las experiencias de sus reproductores, se reconfigura en: “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”, donde sobresalen las redes de mediación sensorial que tejen diversos actantes, de la Acción-Red principal. Esto nos permite reconocer el papel que desempeña la dimensión material como mediadora de significados prácticos.

Latour (2008) critica a Durkheim al decir que el estudio del “tótem” no sólo tiene cabida bajo el análisis representacionista y ritualista que le otorga, por el contrario, considera

que el “tótem” tiene mayor relevancia como entidad No-humana mediadora del clan que hace del “tótem” su frontera explicativa: el “tótem” habla igual de la asociación grupal que el propio grupo; lo que se obtiene es una mutua representación activa (“tótem”-grupo/grupo-“tótem”). Análogamente, la experiencia sensual del baile como ejercicio práctico interactivo, se representa a partir de otras dimensiones empíricas donde lo que se tiene es la resignificación del pasado. Aquellos mediadores que resignifican al baile, que lo reensamblan, son parte de una ventana reflexiva cuando pensamos en las huellas del baile, es decir, los rastros sensoriales que siguen existiendo en la red de relaciones recíprocas producida por los mediadores prácticos, los cuales transmutan sus identidades significantes. Los zapatos no han cambiado, ni las fotografías, ni la ropa, sino, sus significados son lo que se modifican en el proceso pandémico como objetos de sentido del recuerdo.

Nuestra categoría de *reminiscencias materiales* puede rastrearse a partir del proceso de *cajanegrización* de la práctica misma. Al considerar que al baile lo podemos rastrear como reivindicación práctica del pasado, a partir de las siluetas que deja el hecho, reconocemos que la danza es lo que necesita ser definido en un proceso ontológico relacional: nuestra propuesta es que si al baile lo define la relación constante y yuxtapuesta entre humanos y No-humanos, que forman parte de un *continuum* explicativo práctico, entonces, es posible considerar la dimensión material del baile como rastros prácticos resignificantes.

Al mismo tiempo, consideramos que la pandemia, como mediadora, es la que hace posible estos señalamientos teóricos sobre que la red mediada entre humanos y No-humanos funge como modelo interpretativo para la comprensión de la experiencia sensual del recuerdo del baile. En este sentido, la Covid-19, lejos de aparecer como interrupción investigativa, surge como mediadora necesaria para reflexionar la danza situada en otras coordenadas explicativas. La TAR constituye un marco reflexivo para repensar el potencial de la dimensión material en el estudio del “baile en el SLA”, *cajanegrizando* su articulación empírica y reconociendo que tanto la pandemia como las reminiscencias materiales son un *continuum* procesual explicativo relacional. Los objetos, entonces, constituyen una guía reflexiva para reensamblar una práctica aparentemente dejada, toda vez que los actantes que evocan la acción “bailar en el SLA” se reconfiguran significativamente como “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”, aludiendo a la reproducción energética interactiva depositada en la

dimensión material. Entonces, el baile situado aparece como posibilidad analítica física-práctica rastreable, no por su potencial interactivo, sino, por la red de afectaciones sensoriales desprendidas en la interacción humanos-Nohumanos. El lugar como la acción que media configuran un mundo sensorio que amplía sus fronteras, dibujadas en las narrativas de quienes hacen del baile una acción continua, sumamente importante para el desarrollo de sus biografías. Nuestro Actor-Red (SLA) es reensamblado gracias a la afectación recíproca entre actantes, de la cual sabemos gracias a las reminiscencias que conforman la *memoria sensorial*: “(...) los artefactos de la memoria permanecen, porque significan y “contienen” algo que la sociedad le ha depositado: sus experiencias” (Mendoza, 2014: 108).

El que consideremos a los objetos como elementos reminiscentes como mediadores prácticos tiene la intención de reconocer que éstos perduran en la *memoria sensorial* de quienes tejen sus biografías con su existencia. Las *reminiscencias materiales* no sólo son objetos que se poseen de una acción. Por el contrario, son fragmentos sensoriales que constituyen un marco de significación relacional de hechos vividos: no sólo se poseen ropas, fotografías o músicas, éstas se viven, se encarnan, en nuestro ser con la intención de recordarnos que nuestras biografías son en tanto están ensambladas en el plano histórico, que brotan de nuestros recuerdos con la intención de impedir el olvido de lo vivido.

Nuestra postura permite reconocer que para definir y problematizar los fenómenos de la vida es necesario ubicarse en un plano simétrico donde no sólo las acciones tienen significado gracias a sus presuntos responsables (los bailarines) sino, también, a los actantes (humanos y No-humanos) que permiten que las acciones ocurran (el baile). En este sentido, tienen el mismo nivel de integración quienes ejecutan la acción como quienes la hacen posible: “El mundo material perdura y puede sobrevivir a sus creadores, y esas creaciones sirven de monumento” (Mendoza, 2014: 117). Por tanto, hablar del “Actor-Red” en nuestro caso hace alusión a la conjunción relacional de “SLA-bailadores”, puesto que reconocemos que ambos niveles descriptivos conforman el significado helicoidal de la acción “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA” en un marco de relaciones complejas que escapan a la vivencia *in situ*: “(...) el vínculo con los objetos puede llevarnos a narraciones” (Alvar, 2016: 6).

Señalamos que la pandemia de la Covid-19 no es un interruptor de la comunicación para la consagración de significados prácticos: “bailar en el SLA”. Por el contrario, este



actante, estrambótico en su complejidad, permite que la red de asociación se teja con fiabilidad para exponer razones concretas sobre la transmutación de los significados prácticos: “recordar, a través de “x”, bailar en el SLA”. El salón y la acción son indisolubles como proceso constante de reconfiguración significativa. Pero este proceso no acaba en la aparente incapacidad danzante, en el reposo de los cuerpos, por el contrario, los significados prácticos de los actantes se reconfiguran. La pandemia, lejos de borrar la insignia dancística, la reproduce con otras frecuencias, con otras características que no son ajenas a la razón primaria de la acción de bailar: la afectación recíproca entre actantes reivindica la acción como recuerdo significativo. Evidentemente, el virus y su desencadenamiento de acciones modifican los significados primarios de los actantes que componen la Acción-Red “bailar en el SLA”, pero esto no implica el fin o bloqueo de la descripción actancial.

La pandemia permite que las entidades No-humanas retransmitan sus códigos identitarios a través de nuevas prácticas de las que forman parte. Las narrativas que describen el papel que tienen las cosas a la hora de relatar estados anímicos sobre la ausencia presencial del baile, de habitar/estar en el salón, son marcas interpretativas que conducen la investigación científica a ampliar, simétricamente, nuestros juicios. Sin embargo, estas narrativas que brotan renqueantes, no logran estabilizar una razón por sí solas; es, precisamente, la TAR la que permite reconocer cómo la red de reminiscencias tiene importancia al hablar del baile como objeto de recuerdo significativo: La *cajanegrización* del baile situado es lo que permite reconocer el valor mediador de las entidades No-humanas que configuran la red del baile: ropa, música, infraestructura del salón, el salón mismo, etcétera; las cuales aparecen reconstruyendo constantemente su significado práctico: “bailar en el SLA”. La pandemia por Covid-19 aparece como mediador significativo; esto quiere decir que permite que los actantes que configuran la red del baile se resignifiquen, por ejemplo: las prendas como sentido modal práctico espacial del salón pasan a ser objetos reminiscentes de la práctica “bailar en el SLA”, configurada ahora como “recordar, a través de ‘x’, bailar en el SLA”.

Sin embargo, hay que entender que la traducción de significados prácticos que posibilita la pandemia no es lineal, los actantes no son presentados bajo su halo identitario propio. Estos actantes se configuran como *reminiscencias materiales* bajo las narrativas

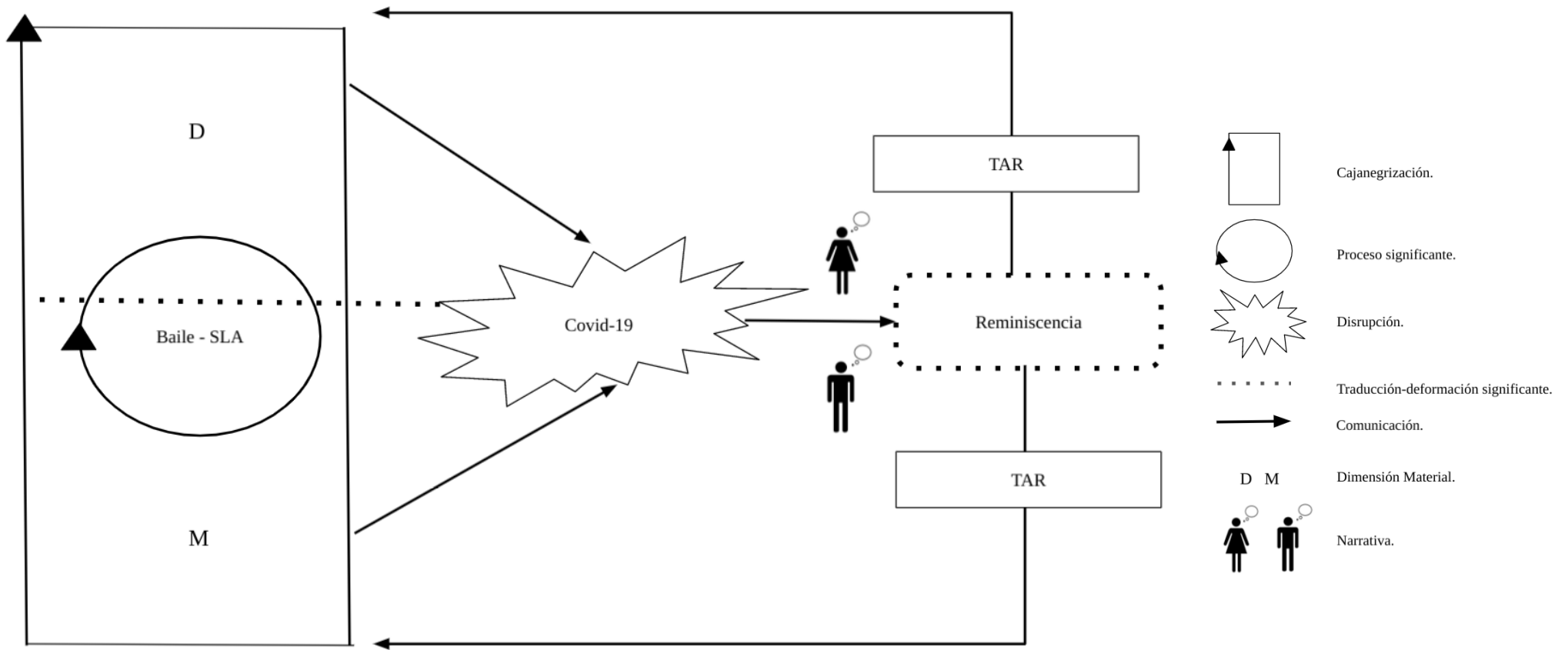
reconstruidas en las entrevistas a quienes hacen de la práctica del baile una acción sumamente significativa para sus biografías. Empero, estos datos empíricos que brotan no conducen a explicaciones relacionales *per se*, es el tratamiento propuesto por la TAR la que posibilita la estructuración de la Acción-Red, es decir, el aporte teórico nos permite comprender como los actantes configuran sus identidades prácticas. Por último, estas *reminiscencias materiales* regresan a la caja negra de la red del baile, pero bajo otras connotaciones analíticas. Esto se explica con el esquema 3.

El cuerpo, entonces, no desaparece como coordenada explicativa, sino, trasmuta, se refracta; el cuerpo sigue experimentando y reconstruyendo al baile como recuerdo a través de sus prolongaciones y tecnologías, las cuales tienen las marcas colectivas del baile inscritas: los objetos son mediadores porque mantienen significados prácticos compartidos. Esta contención de afectaciones emocionales permite consolidar el puente entre humanos y No-humanos porque nos hacen sentir, experimentar, una práctica del pasado llevada hacia el presente. Por tanto, el baile situado como dato empírico, aunque no está interactivamente, modifica su significación relacional a la expectativa de su posible retorno.

En este sentido, proponemos que las *reminiscencias materiales* del baile constituyen:

- 1) la posibilidad de reconocer las resonancias experienciales dejadas en el cuerpo a través del tiempo en los objetos;
- 2) asociación de significados prácticos resignificados de la irrupción interactiva;
- 4) estabilización del colectivo (red de asociación entre humanos y No-humanos);
- 5) recuperación de la práctica vista en el pasado hacia el presente;
- 6) extensibilidad y reconfiguración significativa tanto del lugar como de la acción, a través de su dimensión material y;
- 7) consolidación de la *memoria sensorial* como recurso mental/corporal para el registro somático de experiencias vividas reivindicadas.

La lógica de este capítulo es reconocer que aún en la incapacidad de estudiar al baile *in situ*, es posible analizar la red de actantes que configuran la acción vistos a través de otras coordenadas analíticas. Así, a pesar de que el dato interactivo carece de representación en el discurso, lo que se obtiene es una definición relacional compleja del fenómeno práctico resignificado. Quizá, el baile no ha perdido su potencial interrogativo ni analítico.



Esquema 3: “Tejido de reminiscencias”. Elaboración propia.

Pero, lo que se analiza no es el baile en el SLA bajo su marca situacional, sino, la forma en que ésta se reconfigura por el tiempo y el espacio a través de las narrativas que señalan que el recuerdo de bailar dibuja sus estados de percepción constante. En este sentido, el potencial de la TAR para el análisis de la danza es: tejer reminiscencias prácticas resignificadas. Es decir, cómo la red de actantes se modifica para dotar de nuevos significados su rol dentro de la red del baile.



Fotografía 8. “Concurso de Pachucos y Rumberas del SLA”. Fotografía tomada el 15/11/2020.

## Tejiendo reminiscencias: La configuración del “Actor-Red” como modelo teórico-metodológico para el estudio del baile situado

*Y cuentan que el pobre pastorcillo  
Aquella noche murió llorando  
Y la princesa en su castillo  
Esa misma noche se la pasó bailando  
-Yo moriré bailando-  
-Yo moriré gozando-  
-Yo moriré bailando-  
-Yo moriré gozando-*

*El pastorcillo:* Daniel Alvarado

Para este punto el salón lleva ya más de año y medio cerrado, expectante a su reapertura que se asoma posible con la disminución de la epidemia en México. A lo largo de este periodo, la CDMX se enfrascó en tres repuntes de contagios y defunciones exabruptos. La nueva normalidad cada vez más parece a una vieja, con la lenta recuperación de la vida social: los espacios abiertos como parques y plazas públicas ya contemplan caudales de gentes desenfundadas por aprovechar el lapsus reconfortante del desconfinamiento. Los espacios cerrados operan de manera escalonada exigiendo a sus públicos respetar las normas sanitarias: uso de cubrebocas constante exceptuando los momentos en que se ingieren alimentos o bebidas; lavado constante de manos; toma de temperatura al ingresar y; distanciamiento físico mínimo de metro y medio (Sana Distancia). Las escuelas donde se enseña la educación básica reabrieron. La vacunación contra la Covid-19 avanza constante y refleja difusamente la única posibilidad de reanimar el tránsito cotidiano pre-pandémico. La vida ha encontrado nuevas formas de ser: el trabajo de oficina, así como ciertos centros de investigación y algunas universidades, hallan en las videoconferencias un modelo de trabajo fiable para preservar en la posteridad.

Este trabajo ha dado mil vueltas. El ir y venir entre la teoría y el campo constituyen un proceso en red constante plagado de conversaciones y reflexiones propias y ajenas. El estudio de redes, difícilmente, conduce a una conclusión estandarizada. La exigencia del modelo exige superar la frontera causal de las explicaciones aquí vertidas.

Esta investigación encontró como puerto de partida un modelo teórico donde el baile se asoma como fenómeno gracias a su potencial interactivo. La reflexión de la constitución

de las estructuras cognoscitivo-prácticas radicadas en las formas de la danza performativa: estilo, formas, ritmos, etcétera; condujo los ánimos investigativos por hacer del baile en el SLA un problema de análisis rico en su potencial interpretativo para los micromundos sociales. Nuestro primer enfoque teórico reposó en los aportes de la sociología interactiva y la fenomenología para cuestionar los modos de existencia dancística. Algunas reflexiones sobre las CRI y la EE consolidaron una guía configurativa para estudiar al SLA como espacio cristizador de los valores simbólicos del baile.

Bajo este esquema, la premisa fue encontrar en el cuerpo, el crisol de nuestra investigación: cuerpos que bailan, cuerpos que se mueven. En este mismo tenor, la problematización comprendía reconocer cómo se rastrea al cuerpo en su frontera práctica, como *continuum* configurativo de significados socioculturales: cuerpos que aprenden/aprehenden a bailar. El baile de las sonoridades afrocaribeñas refiere a una práctica histórica que se ha reproducido en las realidades latinas desde el arribo colonial en América. Las raíces culturales de la africanidad en estas sonoridades danzantes reflejan una parte importante de nuestras identidades, de nuestros contextos. El SLA como espacio de la reproducción de la tradición cultural de estas danzas refiere a uno de los últimos recintos donde se cultiva esta práctica en el albor público. Así, el baile se configura como una acción situada que configura las biografías de quienes la reproducen y heredan, culturalmente.

Sin embargo, la pandemia de la Covid-19 apareció como bomba imprevista. Los campos sociales que rigen la modernidad se convulsionaron por las complejidades que impuso una vida acompañada del nuevo virus. El cierre del SLA supuso un jaque aparente a nuestro objeto de investigación. ¿Dónde encontraríamos al baile sin su espacialidad? Con el baile interrumpido nuestro objeto de investigación parecía desdibujarse en el caos pandémico. Pero, fue precisamente la pandemia quien modificó nuestras formas de pensar los fenómenos sociales. ¿Los hechos terminan cuando su dimensión performativa se ha suspendido?

Al respecto de la primera pregunta, debemos reconocer que cuando nos referimos a la danza, hacemos alusión a su dimensión práctica situacional, es decir, a cuerpos que están bailando. Por ello, es preciso señalar que no encontramos al baile como acción interactiva más que en sus propias fronteras prácticas; en nuestro caso, el baile situado no está presente

hasta que vuelva a abrir el salón. Sin embargo, lo que sí se asoma en este estudio a la distancia es que podemos considerar el papel transmutado de la red del baile. Es decir, cómo los valores actanciales se resignifican para hablar de la Acción-Red “bailar en el SLA”, vista a través de su reconfiguración interpretativa: “recodar, a través de “x”, bailar en el SLA”. Y para el segundo cuestionamiento, proponemos reconocer que lo que termina es, en realidad, la dimensión interactiva del baile situado, pensando a la acción en términos de red. Sin embargo, la red asociativa del baile situado sigue configurando un modelo de comprensión analítica cuando contemplamos el papel que tienen las entidades No-humanas en relación a las parejas de baile del SLA que reivindican, resignifican, la acción como recuerdo.

Lo que devela el análisis del trabajo de campo es que encontramos registros de la práctica situada (algunos elementos de la caja negra de mediadores que configuran la acción), pero que no son la práctica *per se*, sino, su comprensión como procesos resignificantes de la acción. Esto quiere decir que el baile no es lo que era porque la red de mediadores ha transformado sus significados prácticos. Este ejercicio arqueológico/ontológico de la materialidad puede ser rastreada siempre y cuando asumamos las limitaciones analíticas que eso implica.

El reto que supuso repensar al baile situado en su ausencia trajo consigo la posibilidad de reconocer enfoques alternativos para reflexionar lo que deja cristalizado la dimensión interactiva de los fenómenos sociales. La TAR significó una ventana de posibilidades para analizar nuestro objeto de investigación. Sin embargo, cabe hacer una aclaración sustancial al respecto del uso de la TAR como modelo teórico para nuestro caso: la red de mediación práctica que sugiere este postulado teórico tiene como principio reconocer que las entidades No-humanas poseen capacidades de mediación práctica como materia, por ejemplo, pensemos en el caso hipotético aludido anteriormente sobre los zapatos de tacón en la acción “bailar en el SLA”; si reconociéramos la capacidad actancial material de éstos deberíamos observar como el zapato de tacón (con propiedades materiales propias: de cierta altura, de cierto material, con ciertas características, etcétera) aparece reconfigurando la acción misma: tropezar al bailar, bailar mejor, no bailar. Sin embargo, en nuestro estudio podemos constatar que la TAR, más bien, permite identificar cómo la materialidad de la red del baile tiene mayor peso en lo simbólico (considerando esta dimensión como la unidad mínima de la

representación cultural (Turner, 2013)). La TAR nos permite encontrar las redes de asociación significativa que siguen teniendo puntos de inflexión simbólica a través del recuerdo sensual de la práctica dancística. Por consiguiente, proponemos que dentro de la crítica latouriana sobre el papel de la sociología de lo social como punto de revisión analítica, lo que se tiene para el caso del estudio de la remembranza del baile situado es una conciliación teórica entre los paradigmas simbólicos y la TAR.

Este trabajo se fue rearticulando con la intención de ver más allá de la impresión práctica localizada. El baile es en tanto su frontera práctica e interactiva. Ergo, la red de asociaciones entre mediadores que la fecundan puede ser analizada en su deformación significativa. La *memoria sensorial* de la práctica no es una extensión del hecho en sí mismo, más bien, es una rememoración afectiva. Por consiguiente, no podemos ver al baile en SLA a través de su potencial interactivo si no se encuentra en acción. Pero, lo que podemos analizar es, por ejemplo, como se contempla y rememora la acción como una fotografía. En otras palabras: como el negativo fotográfico de la práctica; lo que hay detrás de la experiencia *in situ* que fecunda la acción y que ahora es recordado bajo ciertos estados anímicos.

La espacialidad, el SLA, cobró mayor notabilidad a partir del trabajo de campo; la acción “bailar en el SLA” se consolidó en: “recordar, a través de ‘x’, bailar en el SLA”. Las narrativas brindaron la posibilidad de comprender que aunque el baile desaparezca en su dimensión performativa, es posible analizar la red sólida que articula nuevos significados simbólicos, a pesar del tiempo marcado por el distanciamiento físico. Por otro lado, los aportes de los imaginarios permitieron contemplar cómo es que el SLA constituye un referente continuo en la construcción de la idea del disfrute urbano en la CDMX; como lugar, más que espacio, de reproducción de la cultura somática en la capital. De igual forma, el uso de la TAR nos permitió reconocer cómo el salón se teje como mediador de significados prácticos en una ciudad que padece transformaciones constantes en su configuración del disfrute. Así, el SLA se consolida como un actante, una entidad No-humana, que ha visto la configuración de la vida en la ciudad a lo largo de 83 años. La apuesta fue reensamblar los significados dados; reensamblar al SLA: con base en la descripción que hace Sayes (2013) respecto a las propiedades de las entidades No-humanas en la TAR, y partiendo del hecho reconocible de nuestros alcances explicativos a partir de las narrativas construidas con las parejas de baile



que se colaboró, hemos propuesto reconocer que el salón se consolida como condicionante para la estabilización de un colectivo y de sus significados prácticos. Es decir, que el SLA posibilita la reunión de los públicos danzantes, consolidados como clientela, con el propósito de disfrutar del baile y del calor afectivo de la reunión entre actantes, lo mismo que la reproducción de los significados prácticos establecidos como los del sentido modal estético, por ejemplo; códigos propios adoptados por la colectividad y la red del baile que se teje en las inmediaciones del SLA. Descubrir las coordenadas actanciales del salón como entidad No-humana que posibilita la reproducción de redes de asociación. De suerte que, el SLA constituye, en esta primera vista, nuestro Actor-Red: confluencia de mediadores e intermediarios vastos para su ensamblaje.

La línea argumentativa sobre la construcción del SLA como Actor-Red, nos permitió reconocer que, a pesar de la ausencia del baile situado, los cuerpos que danzan siguen experimentando, en dimensiones diferentes, el recuerdo relacional del baile: rastrear al cuerpo y la práctica fuera del performance. Así, nuestra intención fue seguir la lógica de la TAR: *cajanegrizar* los significados establecidos. La acción “bailar en el SLA” remite a otras temporalidades, especialidades y, también, a otro significado práctico. El giro sensorial y el estudio de la dimensión material nos brindó las herramientas teóricas necesarias para develar el papel que tienen los objetos en la reconstrucción del significado simbólicos de la resignificación práctica.

Las preguntas de investigación que motivaron este trabajo de investigación: ¿cómo estudiar al baile en el SLA en un contexto que prescribió la sana distancia, es decir, de distanciamiento físico? ¿Sobrevive la sensorialidad del baile a su recuerdo y narrativa a expensas de la práctica corpórea? ¿Cómo hacer un trabajo de campo que implica la observación in situ del escenario? Pueden responderse de la siguiente manera:

1. El baile situado –como acción estrictamente performada– no puede ser analizada en el distanciamiento físico. Sin embargo, como hemos señalado constantemente, lo que sí es analizable es la configuración de los significados relacionales que tejen la posibilidad de hacer del baile un efecto del recuerdo; claro está que esta rememoración es siempre resignificativa, es decir, los valores *sui géneris* que tienen los mediadores en la práctica “bailar en el SLA” ya no corresponden a los que brotan

dentro del contexto pandémico, pero siguen siendo actantes dentro de la frontera práctica.

2. Podemos señalar que, en efecto, la sensorialidad del baile sobrevive a su recuerdo y narrativa, toda vez que pensamos a las *reminiscencias materiales* como vínculos socioafectivos de una práctica interrumpida que permiten identificar cómo el baile se reivindica a través de: la alegría, la tristeza y la esperanza por volver a bailar.

Para la última pregunta, sugerimos que es la entrevista telefónica la que permite reconocer una ruta alterna a la investigación empírica en el contexto pandémico.<sup>53</sup>

Dentro del contexto de la pandemia por Covid-19, el salón ha permanecido presente en el recuerdo de las parejas de baile en el encierro, gracias a la dispersión de elementos materiales que rememoran la práctica misma. El tejido de las reminiscencias permite identificar que la reproducción y vigencia del salón tiene cabida en la *memoria sensorial* (forma de recordar a través del cuerpo), que permite rearticular todas aquellas partes constitutivas del espacio a partir del sentimiento de añoranza, a través de la afectación sensual del cuerpo: las ropas, músicas, fotografías y elementos visuales que modifican sus significados. La *memoria sensorial* es una reflexiva (de reflexividad emocional y corporal). Éstas son el resultado de la experiencia degradada de los sujetos reflexivos que se acuerdan del baile situado. La *memoria sensorial* es resignificativa. El aporte es tejer las reminiscencias de una práctica que está puesta en vilo. Si el SLA desaparece, evidentemente, dejará de existir como constructo material y como mediador de la acción práctica del baile, pero, es la memoria de quienes tienen este amor y pasión por el baile la que permite reconocer la red de vínculos establecidos de la acción rememorada, en un sentido sociológico más que psicológico. El tejido de las reminiscencias materiales nos brinda la posibilidad de reconocer que la resignificación del baile situado, como práctica relacional asociativa de actantes, alude al reconocimiento la afectación recíproca, como reproductor y reconstructor de significados rememorables.

Claro está que en este trabajo se han dejado de lado elementos importantes que conforman la reflexión de la danza. Por ejemplo, no se han esbozado elementos analíticos

---

<sup>53</sup> Ver anexo metodológico.

sobre la afectación sensual reminiscente en términos de género, política y cultura. Es decir, cómo se rememora la acción del baile siendo mujer: ¿hay materiales reminiscentes femeninos y masculinos? ¿Cómo se resignifica la acción siendo mujer, hombre? También, reconocemos que este trabajo no permite hacer del baile (*in situ*) un derrotero de estudio; para ello, quizá el empleo de la etnografía, como instrumento metodológico, nos permitiría enfocarnos en la dimensión constitutiva de mediación: la propiedad material-física de los actantes y su papel en la reconfiguración de significados prácticos. Lo mismo, reconocer los parámetros ritualísticos del baile situado. Por otro lado, se ha dejado la problematización de la *diáspora afectiva* (Darias, 2015; Mera, 2011; Golubov, 2008; Lao, 2007) como vínculo del pasado promotor de relaciones sociales identitarias que se encuadran en el albor del intercambio constante de significados entre lo que se recuerda, su representación y quienes la recuerdan: proceso de *diasporización*. Sin embargo, a pesar de que la lista pudiese ser amplia, lo cierto es que la TAR nos permitió extender la mirada y las reflexiones a explicaciones asociativas, es decir, a reconocer lo que queda del baile como acción rememorada cuando se alude a los actantes que la constituyen, a la red significativa del baile.

Estudiar la rememoración del baile situado, entonces, remite a tener presente que éste se constituye como fenómeno relacional. Para ello, no debemos diseccionar los nodos configurativos de la acción interactiva que se recuerda en primera instancia. Si partimos del principio de simetría generalizada, podremos rastrear la red del baile en un segundo momento cuando aludimos a su rememoración, reconociendo que los elementos determinantes, mediadores de la acción recordada, nos conducirán al rastreo de la red práctica reivindicada por su suspensión. Evidentemente, no negamos que la reflexión interactiva (performativa) del baile sea la principal frontera reflexiva –en este caso entendemos que el baile, como hemos señalado, es en tanto se reproduce prácticamente–; pero reconocemos que esta parte sustancial de su análisis nos permite voltear a ver lo que queda del baile como reminiscencia, lo que implica entender la reconfiguración de los valores simbólicos de los actantes que tejen la red del baile. En este sentido, consideramos que la TAR aparece como modelo teórico-metodológico para pensar, primero, la práctica del baile como red de asociación y, segundo, la configuración de los valores simbólicos que contiene las entidades No-humanas cuando hablamos del recuerdo en la *memoria sensorial*.

¡Quien no conoce Los Ángeles, no conoce México!

## Referencias bibliográficas

- Abend, G. (2005). The meaning of theory. En: Asociación Americana de Sociología, 26:2. (173 – 199)
- Alarcón, M. (2015). La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza. En: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 37, 106. (113 – 147)
- Alvar, C. (2016). Christian Boltansky y la memoria de los objetos. En: En-topías, 12. (5 – 12)
- Bahntje, M., Biadiu, L. y Lischinsky, S. (2007). Despertadores de la Memoria. Los objetos como soportes de la memoria. En: II Jornadas Hum. H. A. Argentina. (1 – 12)
- Bastein, K. (1984). *Primer Encuentro Nacional sobre Investigación de la Danza*. México: INBA.
- Baudrillard, J. (1979). *La génesis ideológica de las necesidades*. Barcelona: Anagrama.
- (1979a) *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI editores.
- (1969). *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI editores.
- Becker, H. (2016). *Cómo fumar marihuana y tener un buen viaje: Una mirada sociológica*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- (2010). *Trucos del oficio: como conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. y Ragin, C. (2009). *What is a Case? Exploring the foundations of social inquiry*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Benzecry, C. y Winchester, D. (2019). Tipos de microsociología. En: Benzecry, C., Krause, M. y Reed, I (eds.). *La teoría social ahora: nuevas corrientes, nuevas discusiones*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. (59 – 94)
- Bericat, E. (2000) La sociología de la emoción y la emoción en la sociología. En: *Papers*, 62. (145 – 176)
- Bourdieu, P. (2015). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI editores.
- (2002). *La distinción*. México: Taurus.
- (2001). La creencia y el cuerpo. En: Islas, H. (comp.). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA. (103 – 126)
- (1993). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.
- (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo.
- (1987). Los tres estados del capital cultural. En: *Sociológica*, 2. (11 – 18)
- (1986). Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. En: Álvarez-Uría, F. y Varela, L. (eds.). *Materiales de sociología crítica*. Madrid: La piqueta. (183 – 194)
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. y Passeron, J. (2002). *El oficio del sociólogo. Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Caillé, A. (2015). Por una sociología antiutilitarista. En: *Sociológica*, 86. (9 – 30)
- Callon, M. (1998). El proceso de construcción de la sociedad. El estudio de la tecnología como herramienta para el análisis sociológico. En: Domenéch, M. y Tirado, F. (comps.). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa. (143 – 170)

- Callon, M. y Law, J. (1998). De los intereses y sus transformaciones. Enrolamiento y contraenrolamiento. En: Domenéch, M. y Tirado, F. (comps.). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa. (51 – 62)
- Carpio, C. (2019). El salón fuera del salón: corporeidad en los antiguos salones de baile de la Ciudad de México y su desplazamiento hacia la plaza pública. En: *Lúdica pedagógica*, 29. (47 – 55)
- Castañeda, D., Jiménez, L., Valqui, C., Rubiños, E., Castellanos, J., Quispe, A. y García, A. (2007). La entrevista telefónica. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 13 (26). (137 – 162)
- Castro, S. (2018). El elemento afectivo en la música. En: *Revista portuguesa de Filosofía*, 74 (4). (1329 – 1354)
- Classen, C. (1997). Foundations for an anthropology of the senses. En: *International Social Science Journal*, 49 (53). (401 – 412)
- Collins, R. (2009). *Cadenas de rituales de interacción*. México: ANTHROPOS/UAM-A.
- Costantini, G. (2015). El diseño del sonido y la genealogía de su materialidad no cosificable. En: *Inmediaciones de la comunicación*, 10 (10). (11 – 19).
- Darias, I. (2015). Muñequitos rusos: la nostalgia y su contexto en la diáspora cubana. En: *Kamchatka*, 5 de julio de 2015. (29 – 45)
- Dominguez, A. (2011). Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del sonido. En: *Cuadernos de vivienda y urbanismo*, 4 (7). (26 – 36)
- Dubet, F. (2012). *¿Para qué sirve realmente un sociólogo?*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores
- Durkheim, E. (2009). *Las formas elementales de la vida religiosa*. México: Ediciones Coyoacán.
- Elias, N. (2009). *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE
- (2008). *Sociología fundamental*. Barcelona: Gedisa.
- (1994). *Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península.
- (1992). *Deporte y ocio en el proceso de civilización*. México: FCE
- (1990). *Compromiso y distanciamiento. Ensayos de sociología del conocimiento*. Barcelona: Península.
- (1989). *Sobre el tiempo*. México/Madrid/Buenos Aires: FCE.
- Entwistle, J. (2002). *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós.
- Estrada, M. (2015). Las imbricaciones de la teoría social y la investigación empírica. En: Moya, L. y Olvera, M. (coords.). *Teoría e historia de la sociología en México. Nuevos enfoques y prácticas*. México: UAM-A. (27 – 56)
- Figuroa, R. (2017). *Salsa mexicana. Transculturación e identidad musical*. México: Universidad Veracruzana/Biblioteca digital de Humanidades.
- Friedman, A. (2013). *Blind to Sameness. Sexpectations and the Social Construction of Male and Female Bodies*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- (2011). Toward a Sociology of Perception: Sight, Sex, and Gender. En: *Cultural Sociology*. 5, 2. (187 – 206)
- García, N (2016). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Debolsillo.
- (1990). Introducción: La sociología de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu P. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo. (9 – 50)

- (1987). Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular? En: Diálogos de la comunicación, 17. (4 – 11)
- García, Ch. (2011). La gestión social del recuerdo y el olvido: reflexiones sobre la transmisión de la memoria. En: Aposta. Revista de Ciencias Sociales, 9. (1 – 16)
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en etnometodología*. Barcelona: ANTHROPOS.
- Giddens, A. (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: CONACULTA/Iteso.
- (2004). Culturas e identidades. En: Revista Mexicana de Sociología, 66. (77 – 99)
- Girola, L. (2020). Imaginarios y representaciones sociales, Teoría del Actor-Red y cambios en la socialidad y la gestión de los afectos. En: Revista Cultura y Representaciones Sociales, 15, 29. (93 – 122)
- (2012). Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la Investigación. En: De la Garza, E. y Leyva, G. (eds.). *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México: FCE. (441 – 468)
- (2005). *Anomia e individualismo. Del diagnóstico de la modernidad de Durkheim al pensamiento contemporáneo*. Barcelona: UAM-A/ANTHROPOS
- (2003). Norbert Elias: ejes conceptuales para la comprensión de proceso civilizatorio en Occidente. En: Girola, L. y Farfán, R. (coords.). *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México: UAM-A. (331 – 344)
- (2002). Una visión sociológica de la hipótesis represiva: las aportaciones de Norbert Elias. En: Leyva, G., Vera, H. y Zabudovsky, G. (coords.). *Norbert Elias: Legado y perspectivas*. México: UI/UAM/CONACyT/UNAM. (153 – 172)
- Goffman, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- (1991). *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- (1970). *El ritual de interacción*. Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Golubov, N. (2008). Algunas reflexiones sobre la diáspora. En: Coloquio Internacional “Políticas de la frontera. Cartografías geopolíticas y culturales”. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, octubre 2008.
- Grijalba, A. (2018). De menores de circuito a pachucos. Niños en el programa Braceros. En: Cruz, R., Ivy, R. y Sánchez, M (coords.). *Migraciones y transmigraciones* Vol. VI de Las ciencias sociales y la agenda nacional. Reflexiones y propuestas desde las Ciencias Sociales. México: COMECOSO.
- Gutiérrez, A. (2015). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En: Bourdieu, P. (ed). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI editores. (9 – 18)
- Guzmán, A. (2019). Flujo y estructura: la danza como apoyo para la reflexión epistemológica. En: Ludus Vitalis, 37 (52). (43 – 51)
- (2017). La danza como acto de presencia: percepción, mimesis, ritmo, imaginación e imaginario. En: Reflexiones Marginales, 2 (37): <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-danza-como-acto-de-presenciapercepcion-mimesis-ritmo-imaginacion-e-imaginario/>
- (2016). *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. México: INAH.
- (2014). Danza: creación de tiempos. En: Alteridades, 24 (48). (35 – 45)
- Hall, E. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI editores.

- Heidegger, M. (2013). Construir, habitar y pensar. <https://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>
- (1976). El origen de la obra de arte. Departamento de estudios humanísticos: Chile
- Hennion, A. (2017). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. En: Cuestiones de Sociología, 16. (2 – 23).
- (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. En: Comunicar, 34. (25 – 33).
- Hirneaux, D. y Lindón, A. (2012). Renovadas intersecciones: La espacialidad y los imaginarios. En: Lindón, A. y Hirneaux, D. (dirs.). *Geografías de lo imaginario*. México: ANTHROPOS/UAM-I. (1 – 28)
- Howes, D. (2019). Prólogo. En: Sabido Ramos, O. (coord.). *Los sentidos del cuerpo: Un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. México: CIEG, UNAM. (9 – 15)
- (2014). El creciente campo de los estudios sensoriales. En: Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, 15 (6). (10 – 26)
- Imbert, G. (2001). El cuerpo como producción social. En: Islas, H. (comp.). *de la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA. (134 – 160)
- Islas, H. (2001). Elementos para la contextualización histórica del cuerpo y la danza. En: Islas, H. (comp.). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA. (16 – 44)
- Jahn, J. (1963). *Muntu: Las culturas neoafricanas*. México: FCE.
- Kaeppeler, A. (2003). La danza y el concepto de estilo. En: Desacatos, 12. (93 – 104)
- King, G., Keohane, R. y Verba, S. (2000). *El diseño de la investigación social. La inferencia científica en los estudios cualitativos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia*. Argentina: Paidós.
- (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor red*. Buenos Aires: MANANTIAL.
- (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo sobre antropología simétrica*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- (2001). *La esperanza de pandora*. Barcelona: Gedisa.
- (1998). La tecnología es la sociedad hecha para que dure. En: Domenéch, M. y Tirado, F. (comps.). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa. (109 – 142)
- (1998a). De la mediación técnica: filosofía, sociología, genealogía. En: Domenéch, M. y Tirado, F. (comps.). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa. (249 – 300)
- (1995). ¿Tienen historia los objetos? El encuentro de Pasteur y de Whitehead en un baño de ácido láctico. En: Isegoría, 12. (92-109)
- (1994). Etnografía de un caso de <<alta tecnología>>: sobre Aramis. En: Política y Sociedad, 14, 15. (77 – 97)
- (1992). *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- Lao, A. (2007). Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. En: Tabula Rasa, 7. (47 – 79)
- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.



- Lindón, A. (2017). La ciudad movimiento: cotidianidades, afectividades corporizadas y redes topológicas. En: *Inmediaciones de la comunicación*, 12, 1. (107 – 126)
- (2016). Las geografías culturales de las afectividades encarnadas. En: Lan, D. (comp.). *Geografías en diálogo. Debates contemporáneos*. Argentina: CIG/IGEHC/SUNCPBA/CONICET. (9 – 24)
- (2015). Del espacio público de las hexis corporales al de las afectividades brumosas y no discursivas. En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 17. (8 – 19)
- (2012). Corporalidades, emociones y espacialidades. Hacia un renovado betweeness. En: *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 11, 33. (698 – 723)
- (2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. En: *Cuerpos, emociones y sociedad*, 1, 1. (6 – 20)
- (2007). La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos. En: *Revista eure*, 33, 99. (7 – 16)
- (2006). Geografías de la vida cotidiana. En: Hirneaux, D. y Lindón, A. (dirs.). *Tratado de Geografía Humana*. México: ANTHROPOS/UAM-I. (356 – 400)
- Lois, M. (2010). Estructura y espacio: la perspectiva de Lugar. En: *Geopolítica(s)*, 1, 2. (207 – 231)
- Lozano, J. (2014). Simmel: la moda, el atractivo formal del límite. En: Simmel, G. *Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro. (5 – 30)
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- Maxwell, J. (2013). *Qualitative research design*. Estados Unidos: SAGE publications, Inc.
- Mendoza, J. (2014). La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes. En: *Entreciencias: diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 2 (3). (103 – 119)
- Mera, C. (2011). El concepto de diáspora en los estudios migratorios: reflexiones sobre el caso de las comunidades y movilidades coreanas en el mundo actual. En: *Revista de historia*, 12. (43 – 56)
- Monsiváis, C. (2006). El cine mexicano. En: *Bulletin of Latin American Research*, 25 (4). (512 – 516)
- (2002). Escritos sobre el cine y el imaginario cinematográfico. En: *Revista Iberoamericana*, 63 (199). (283 – 301)
- (2002a) La globalización y sus definiciones. En: Corral, R. y Rojas, A. (coords.). *México en la aldea global*. México, UAM-I. (13 – 28)
- (1978). *Amor perdido*. México: Era.
- Montesinos, R. (2002). La construcción sociológica de Norbert Elias. En: Leyva, G., Vera, H. y Zabłudovsky, G. (coords.). *Norbert Elias: Legado y perspectivas*. México: UI/UAM/CONACyT/UNAM. (113 – 126)
- Nick, L. y Brown, S. (1998). La alteridad y el actor-red. El continente no descubierto. En: Domenéch, M. y Tirado, F. (comps.). *Sociología simétrica*. Barcelona: Gedisa. (219 – 248)
- Nocera, P. (2009). Los usos del concepto de efervescencia y la dinámica de las representaciones colectivas en la sociología durkheimiana. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 127. (93-119)
- Novo, S. (2005). *Los paseos de la ciudad de México*. México: FCE.
- Ochoa, V. (2006). El baile: representación social y práctica saludable. En: *Investigación y Educación en Enfermería*, 24, 2. (54 – 63)

- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana*. La Habana, Cuba: Letras cubanas.
- Olvera, M. y Sabido, O. (2007). Modernidad temprana, modernidad tardía e individualidad: la experiencia social en el cuerpo. En: Girola, L. y Olvera, M. (coords.). *Modernidades: Narrativas, mitos e imaginarios*. México: ANTHROPOS/UAMI. (145 – 186)
- Pacheco, A. (2013). El salón de baile en la época de oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica. En: Revista de literatura latinoamericana, 42 (2). (31 – 46)
- Peña, N. (2014). La fotografía como imagen sensorial. Recuerdos invisibles para una interpretación visual. En: TercioCreciente, 5. (27 – 36)
- Quintero, A. (2020). *Las danzas de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana: textos reunidos*. Buenos Aires: CLACSO.
- (2009). *Cuerpo y cultura. Las músicas <<mulatas>> y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Ragin, C. (2009). “Casing” and the process of social inquiry. En: Ragin, C. y Becker, H. (eds.). *What is a Case? Exploring the foundations of social inquiry*. (pp. 217–226). Cambridge University Press.
- Reckwitz, A. (2002). Toward a Theory of Social Practices. A Development in Culturalist. Theorizing. En: European Journal of Social Theory, 5(2). (243–263)
- (2002a). The Status of the “Material” in Theories of Culture: From “Social Structure” to “Artefacts. En: Journal for the Theory of Social Behaviour, 32(2). (195-21)
- 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)
- Ricoeur, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: Memoria y olvido*. España: Universidad Autónoma de Madrid/Arrecife (1 – 16). Recuperado de: ISBN 84-923792-2-7
- Ríos, G. (1995). Placer, baile y ritmo en los años 20. En: Alegría, M., Gómez, C., Muñiz, E., Sánchez, G. y Bernal, A. (coords.). *Nuevas ideas; viejas creencias: La cultura mexicana hacia el siglo XXI*. México: UAM-A. (337 – 346)
- Rondón, C. (2007). *El libro de la salsa*. Barcelona/Bogotá/Buenos Aires/Caracas/Madrid/México/Montevidео/Santiago de Chile: Ediciones B.
- Sabido, O. (2021). Reensamblar los sentidos del cuerpo. Aportes de la TAR al análisis relacional y material de la sensorialidad. En: Rodríguez-Medina, L., de los Ángeles, M. y Girola, L. (eds.) *La teoría del Actor Red desde América Latina*. México: Colmex. (237 – 271)
- (2020). La proximidad sensible y el género en las grandes urbes: una perspectiva sensorial. En: Estudios Sociológicos, 38 (112). (201 – 231)
- (2019). Introducción: el sentido de los sentidos del cuerpo. En: Sabido, O. (coord.). *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. México: Centro de Investigaciones y Estudios de Género, UNAM. (17 – 44)
- (2016). Cuerpo y sentidos: el análisis sociológico de la percepción. En: Debate Feminista, 51. (63 – 80)
- (2013). Los retos del cuerpo en la investigación sociológica. Una reflexión teórico-metodológica. En: Aguilar, M. y Soto, P. (coords.). *Cuerpos, espacios y emociones. Aproximaciones desde las ciencias sociales*. México: M. Á. Porrúa/UAM-I. (19 – 54)

- (2010). Una reflexión teórica sobre el cuerpo. A propósito de una contingencia sanitaria. En: *Estudios Sociológicos*, 28 (84). (813 – 845)
- Salazar, F (1991). El concepto de cultura y los cambios culturales. En: *Sociológica*, 17. (11 – 26)
- Sánchez, J. (2014). La palabra que danza. En: Ávila, A. y Sanabria, C. (eds). *Pensar con la danza*. Colombia: Ministerio de cultura, Colombia/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 – 16)
- Sennett, R. (2019). *El artesano*. Barcelona: Anagrama
- (2001). *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona: Península.
- (1997). *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. España: Alianza Editorial.
- Serna, E. (2019). Sentir la ciudad: el habitus de la ceguera y la debilidad visual en la construcción no visual del espacio urbano de la Ciudad de México. En: Sabido, O. (coord.). *Los sentidos del cuerpo: el giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*. México: CIEG-UNAM. (267 – 292)
- Sevilla, A. (2009). Cuerpo, consumo y placer. En: Razón y palabra, 69. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/CUERPO%20CONSUMO%20Y%20PLACER.pdf>
- (2005). *Los templos del buen bailar*. México: CONACULTA.
- (2001). Quien no conoce Los Ángeles no conoce México. En: Aguilar, M., Sevilla, A. y Vergara, A. (coords.). *La ciudad desde sus lugares. Trece ventanas etnográficas para una metrópoli*. México: UAM-I/CONACULTA/DGCPI. (37 – 63)
- (2000). El baile y la cultura global. En: *Nueva antropología*, 17, 57. (89 – 107)
- (1998). Los salones de baile: espacios de ritualización urbana. En: García Canclini, N (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)
- (1990). *Danza, cultura y clases sociales*. México: INBA.
- (1989). Patrimonio cultural y movimiento urbano popular. En: *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 2, 6. (137 – 152)
- Sevilla, A. y Portal, M. (2005). Las fiestas en el ámbito urbano. En: García, N. (coord.). *La antropología urbana en México*. México: CONACULTA/UAM/FCE. (341 – 372)
- Simmel, G. (2018). Sobre una psicología de la vergüenza. En: *Digithum*, 21. (67 – 74)
- (2016). *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermida editores.
- (2014). *Filosofía de la moda*. Madrid: Casimiro.
- (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- (2001). El individuo y la libertad. Ensayo de crítica de la cultura. *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. En: *Revista de Estudios Sociales*, 10. (107 – 109)
- Synnot, A. (2003). Sociología del olor. En: *Revista Mexicana de Sociología*, 65. (431-464)
- Swedberg, R. (2014). *The Art of Social Theory*. EU: Princeton University Press.
- Tirado, F. y Doménech, M. (2005). Actantes: el giro postsocial de la Teoría del Actor-Red. En: *Revista de Antropología Iberoamericana*, número especial noviembre-diciembre. (1 – 26)

- Tuan, Y. (2001). *Space and Place. The perspective of experiences*. Minnesota: Universidad de Minnesota.
- Turner, B. (1994). Los avances recientes en la teoría del cuerpo. *Centro de Investigaciones Sociológicas*, 68. (11-39)
- Turner, V. (2013). *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI Editores.
- Taylor, S. y Bogdan, R. (1984). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós
- Torrents, C. y Castañer, M. (2010). Las consignas en la expresión corporal: una puerta abierta para la creatividad y la creación coreográfica. En: *Tánem*, 30. (111 – 120)
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.
- Vannini, P., Gottschalk, S. y Waskul, D. (2012). *The Senses in Self, Society and Culture. A Sociology of the Senses*. Nueva York/Londres: Routledge.
- Vigarello, G. (1997). Historias de cuerpos: entrevista a Michel De Certeau. En: *Historia y geografía*, 9, 11. (11 – 18)
- Volli, U. (2001). Técnicas del cuerpo. En: Islas, H. (comp.). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. México: CONACULTA: 76 – 102)
- Wacquant, L. (2014). Homines in extremis: Qué nos enseñan Los Fighting Scholars (Académicos Luchadores) sobre el habitus. En: *Astrolabio*, 12, Argentina. (226 – 242)
- (2004). *Body & Soul: The taste and the Ache of Action*. EU: Universidad de Oxford.
- Wieviorka, M. (2009). Case studies: history or sociology? En: *What is a Case? Exploring the foundations of social inquiry*. (pp. 159–172). Cambridge University Press.
- Zapata, R. (2006). La dimensión social y cultural del cuerpo. En: *Boletín de Antropología Universidad de Antioquia*, 37. (251 – 264)

## Hemerografía

- Cancino, G. (2020). Legendario Salón Los Ángeles de Mexico lucha por sobrevivir. septiembre 11, 2020, de AM de Querétaro. Sitio web: <https://amqueretaro.com/vivir-mas/2020/09/08/legendario-salon-los-angeles-de-mexico-lucha-por-sobrevivir/>
- Expansión. (2011). De ángeles y Dinosaurios. enero 05, 2021, de Revista digital Expansión. Sitio web: <https://expansion.mx/expansion/2011/09/14/de-angeles-y-dinosaurios>
- Fuentes, V. (2020). La rumba es cultura. enero 02, 2021, de La Jornada. Sitio web: <https://www.jornada.com.mx/2020/08/14/opinion/a04a1cul>
- Galindo, J. (2021). La segunda ola de coronavirus en Ciudad de México empieza en las zonas acomodadas. enero 15, 2021, de El País. Sitio web: <https://elpais.com/mexico/sociedad/2021-01-05/la-segunda-ola-de-coronavirus-en-ciudad-de-mexico-empieza-en-las-zonas-acomodadas.html>
- Gil, J. (1997). Nace el FZLN al margen del zapatismo armado como “nuevo desafío”. septiembre 7, 2020, de La Jornada. Sitio web: <https://www.jornada.com.mx/1997/09/14/fzln.html>
- Hernández, Y. (2020). ‘Aventurera’, la obra de teatro que nació en el Salón Los Ángeles;

- ésta es su historia. enero 3, 2021, de Milenio. Sitio web: <https://www.milenio.com/cultura/escenario/salon-angeles-aventurera-obra-teatro-impulso-historia>
- Infobae. (2020). Mambo, cha-cha-chá, salsa y danzón: el COVID-19 pone en riesgo a legendarios salones de baile. septiembre 11, 2020, de Infobae. Sitio web: <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/09/10/mambo-cha-cha-cha-salsa-y-danzon-el-covid-19-pone-en-riesgo-a-legendarios-salones-de-baile/>
- Lambertucci, C. (2020). El gobierno reconoce que México está en el “segundo pico” de la pandemia. enero 13, 2021, de El País. Sitio web: <https://elpais.com/mexico/2020-12-10/el-gobierno-reconoce-que-mexico-esta-en-el-segundo-pico-de-la-pandemia.html>
- López, F. (2000). Salsa: El molcajete mexicano. En: Bembé, 17, México. (12 – 14)
- Macmasters, Merry. (2020). Llamen a aportar al rescate del salón Los Ángeles. septiembre 11, 2020, de La Jornada. Sitio web: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/cultura/2020/07/08/llaman-a-aportar-al-rescate-del-salon-los-angeles-2124.html>
- Martínez, J. (2020). Salón Los Ángeles, un museo viviente: Miguel Nieto. septiembre 11, 2020, de Milenio. Sitio web: <https://www.milenio.com/cultura/salon-angeles-vive-momentos-dificiles-pandemia-covid-19>
- Mendoza, C. (2020). Se niega a morir el Salón Los Ángeles. septiembre 14, 2020, de El Sol de México. Sitio web: <https://www.elsoldemexico.com.mx/metropoli/cdmx/se-niega-a-morir-el-salon-los-angeles-5722212.html>
- Monsiváis, C. (1977). Rumberos Cultos en los Ángeles. En: Proceso, 38, México. (pp. 12 – 15)
- Morán, C. (2020). Últimos pasos de baile en el salón Los Ángeles. septiembre 11, 2020, de El País. Sitio web: <https://elpais.com/mexico/2020-08-02/ultimos-pasos-de-baile-en-el-salon-los-angeles.html>
- Notimex. (2016). Melón parte al ritmo de su son. enero 14, 2021, de El Universal. Sitio Web: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/musica/2016/02/9/melon-parte-al-ritmo-de-su-son>
- Ortíz, A. (2020). México no puede considerarse en etapa de rebrote, aún no termina la primera ola: AMIS. enero 12, 2021, de El Economista. Sitio web: <https://www.eleconomista.com.mx/sectorfinanciero/Mexico-no-puede-considerarse-en-etapa-de-rebote-aun-no-termina-la-primera-ola-AMIS-20201029-0110.html>
- Piñón, A. (2020). El Covid, a punto de llevarse al baile al Salón Los Ángeles. septiembre 11, 2020, de El Universal. Sitio web: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/el-covid-punto-de-llevarse-al-baile-al-salon-los-angeles>
- Redacción. (2020). Bazar para mantener vivo al Salón Los Ángeles. septiembre 14, 2020, de La Jornada. Sitio web: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/09/06/bazar-para-mantener-vivo-al-salon-los-angeles-777.html>
- Sánchez, L. (2020). Salón Los Ángeles apoya bazar de periodistas que perdieron sus empleos por covid-19. septiembre 11, 2020, de Milenio. Sitio web: <https://www.milenio.com/cultura/salon-angeles-hara-bazar-personas-covid-19>
- (2020a) Salón Los Ángeles lanza campaña de donación para evitar cierre por

- covid-19. septiembre 13, 2020, de Milenio. Sitio web: <https://www.milenio.com/cultura/salon-angeles-lanza-campana-evitar-cierre-covid-19>
- Turismo y cultura de Morelos (2015, marzo 17) Mtra. Amparo Sevilla/MMAPO. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=B7qk0pGzsB0&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=B7qk0pGzsB0&feature=emb_title)
- Varela, M. (2021). Los hospitales de Ciudad de México bordean el colapso por la segunda ola. enero 03, 2021, de El País. Sitio web: <https://elpais.com/mexico/2021-01-10/los-hospitales-de-ciudad-de-mexico-bordean-el-colapso-por-la-segunda-ola.html>

## **Anexo metodológico**

El desarrollo de este trabajo se encuadra en las exigencias de los paradigmas interpretativos de la investigación social, lo que implica el empleo de métodos analíticos orientados a la recuperación de la subjetividad humana como fuente de conocimiento primaria, una forma de mirada fenoménica (Taylor y Bogdan, 1984) donde se reconoce que la experiencia de los actores es clave en la construcción de nuestras verosimilitudes científicas. Los métodos y técnicas de investigación que se encuadran en dicho enfoque son los alusivos a los del corte cualitativo: entrevistas, etnografías, diarios de campo, observación participante, etcétera. La intención de describir a través de estas técnicas tiene como propósito construir y comprender los diversos niveles compositivos que tienen de sí las acciones sociales a través de la experiencia de quienes las viven.

Asimismo, y bajo las pretensiones metodológicas que infiere la TAR, este trabajo también parte de una reflexión sobre el giro ontológico o “nuevo materialismo” (Reygadas, 2019; Sayes, 2013), que implica reconocer el principio de simetría como marco generalizador de la realidad. Esto quiere decir, que las acciones sociales son el producto no sólo de las interacciones humanas, sino, también de la red de relaciones entre actantes que permite que las acciones sean en sí (Latour, 2013, 2008, 1998, 1998a). En otras palabras, que la realidad social está mediada a través de la intervención (actancia) de entidades humanas y No-humanas entretejidas simétricamente. Claro está que en la producción de conocimiento no se entrevista a las entidades No-humanas en sí, sino, es a través de la subjetividad de las narraciones construidas donde se reconoce que todo lo recuperado está plagado de valores descriptivos heterogéneos, resultado de las intervenciones múltiples de los mediadores de la acción. Para ejemplificar, el borrador o guía de entrevista mismo actúa como mediadora e intermediario de la acción “entrevistar”, toda vez que influye en el desarrollo de la acción misma: posibilita la comunicación, la traduce y reinterpreta los valores de la propia acción social.

Bajo el modelo cualitativo, la entrevista se ha hecho camino como una de las técnicas de investigación más empleada en el estudio de las ciencias sociales, a partir de la crisis del modelo positivista a mitades del siglo pasado (King, Keohane y Verba, 2000); la entrevista a profundidad es, como señalan Taylor y Bodgan (1984), la herramienta favorita de la

sociología para obtener relatos verbales sobre hechos que ya han pasado. En ésta se recupera la subjetividad de los entrevistados como fuente de conocimiento; pero no sólo es el dato sonoro el que permite construir una ruta analítica, sino, lo que envuelve el hecho de la entrevista: la interacción cara a cara entre quien entrevista y quien es entrevistado. El aflorar del lenguaje corporal (gestos, ademanes, posiciones) y la interacción e influencia del ambiente en el que se desarrolla (la calle, una oficina, la universidad) son parte nuclear de lo que implica la herramienta metodológica. Bien, se acostumbra a mezclar a la entrevista con alguna otra técnica de investigación para complementar lo descrito: etnografías, observaciones, diarios de campo, etcétera.

Dicho lo anterior, es preciso mencionar que la elección de nuestro instrumento de investigación se dio de manera inductiva: la situación contextual global (pandemia por Covid-19) orilló a que este proyecto virara a otros puertos no convencionales para la recuperación de información clave. Así, la entrevista telefónica nos permitió dar seguimiento a una actividad interrumpida por las exigencias coyunturales. Esta técnica en América Latina tiene poco empleo en la recaudación de información para la investigación científica, en comparación con estudios estadounidenses, por ejemplo, donde tiene una mayor difusión (Castañeda, et al., 2007). Como parte de las técnicas de investigación cualitativa, la entrevista telefónica recupera sustancialmente la experiencia subjetiva vivida hecha narración a través de la bocina, claro está, se deja de lado la recuperación de otros datos de carácter etnográfico como la manifestación del lenguaje corporal o la interacción con el espacio, como elementos sustanciales de construcción de conocimiento.

La entrevista telefónica, aunque sigue siendo entrevista, es una técnica poco empleada: “(...) puede aplicarse cuando se requiere de los testimonios verbales que proporcionan un conjunto de personas que han participado o presenciado el acontecimiento o hecho que se está investigando. Además, se considera que esta técnica es atractiva porque permite recolectar información desde lugares dispersos y de forma rápida” (Castañeda, et al., 2007: 143). Para nuestro caso, esta herramienta ha sido la forma más oportuna para conectar con quienes hacen del baile situado una experiencia nuclear de sus vidas, en los tiempos pandémicos. Rastrear el proceso que configura al baile fue el epítome de la entrevista telefónica. Evidentemente, esta técnica de recaudación de información no fue la primera



seleccionada, mas, nos condujo a la experiencia de reconstruir narraciones acordes a las exigencias investigativas: encontrar en las subjetividades de los participantes una explicación relacional y vasta de lo que implica bailar en el SLA y recordar el baile mismo.

La intención fue reconocer, primero, que lejos de recabar datos empíricos sobre nuestro objeto de estudio, era necesario saber sobre los datos sociales que envuelven la práctica de bailar (Swedberg, 2014), esto quiere decir, que era necesario reconocer lo que estaba sucediendo justo en la vida de quienes hacen del baile en el SLA parte medular de sus trayectorias: cómo se encontraban bajo el contexto pandémico, qué implicaciones colectivas y personales conllevaba no asistir a bailar al SLA. De suerte que nuestras guías de entrevista tenían la intención de comprender, de manera integral, a quién estaba del otro lado de la bocina. No sólo las comunes características socioeconómicas y demográficas (cuatro parejas de baile, un trabajador, un músico y el director del recinto), sino, las conjeturas vivenciales de las personas entrevistadas: qué implica hablar del baile en el SLA como una acción del recuerdo próximo.

Bajo las exigencias de la técnica de la entrevista a profundidad, y el propósito de su interlocución, invitamos a los participantes a que su voz fuera grabada con propósitos meramente académicos. ¿Qué nos interesaba encontrar en las palabras dispuestas al teléfono? Identificar las formas por las cuales el baile en el SLA se configura como red asociativa (red del baile) y como recuerdo latente.

Antes de realizar las entrevistas, ejecutamos una prueba piloto para reconocer las virtudes y carencias de nuestra técnica investigativa. El directo del salón, fue nuestro primer contacto con el trabajo de campo: le platicamos sobre nuestro proyecto y la necesidad de hacer una investigación del baile en el SLA en los tiempos de la pandemia. Accedió sin problema alguno y fue él quien nos ofreció hacer una videollamada a través de la aplicación *WhatsApp*. Así, concordamos la cita para encontrarnos a través de la internet y fue gracias a esta prueba que reconocimos las grandes limitantes de la entrevista a distancia, que no por teléfono aún. Los problemas de conectividad (banda ancha) hicieron de la primera parte de la entrevista un ejercicio difuso y complicado: las preguntas y respuestas estaban desfazadas por segundos, lo que limitaba nuestra comprensión sobre lo cuestionado y lo respondido; también, derivado de la conectividad, las frases se entrecortaban por la mala calidad del

internet lo que llegó a una situación de tedio por ambas partes. Frases como: “¿qué más quieres saber?” o “¿pregúntame algo más?”, por parte del entrevistado, y “como le acababa de decir” o “¿entendió la pregunta?”, por nuestra parte, llevaron a proponer que la entrevista, más bien, siguiera por otro medio: la llamada telefónica. Una vez optado por ésta, la conversación fluyó sin problemas. Esta prueba piloto logró establecer a la entrevista por teléfono como la técnica más fiable para la realización del trabajo de campo. Al mismo tiempo, esta prueba sirvió para mejorar las guías de entrevista, así como el acondicionamiento del espacio y los medios necesarios para eficientizar los tiempos de escucha y grabado de la llamada.

Gracias a las redes de información masiva que se enmarcan en la internet, se tuvo contacto con actores clave. A partir de Miguel Nieto, nos enlazamos con Lionel Vega, encargado de la memoria fotográfica del SLA y quien fuese esencial para la construcción de la “bola de nieve”,<sup>54</sup> para la localización de nuestros entrevistados: así, llegaron a puerto Paola Tiburcio y Ricardo, “Pachuco Forever”, Zamorano; “Suly” y Gerardo, “El Huehuechuco”; José de Jesús y Claudia y; Carlos Bueno y Patricia. En total, se realizaron ocho entrevistas por teléfono (tres individuales y cuatro por pareja). A lo largo de tres meses se realizó el trabajo de campo; todas las entrevistas en promedio duraron una hora. Las cuatro parejas de baile (ocho personas) entrevistadas tienen, en promedio, una asistencia asidua al SLA de 15 años y una edad media de 44 años.

Fue la misma necesidad de reconocer la conformación heterogénea del salón, la que dio razón a no utilizar una guía de entrevista homogénea que tratase de obtener narraciones uniformes. Sobre esta diferenciación, se elaboraron tres guías de entrevistas, a saber: A) para el director; B) para las personas que tienen una relación laboral con el SLA. y; C) para las parejas asiduas de baile (como puede verse en el esquema 4). Esto, con el fin de reconocer

---

<sup>54</sup> La técnica de *bola de nieve* pertenece a las estrategias analíticas del corte cualitativo que tiene como principio construir un grupo de informantes que brinden información verosímil al respecto del interés de la investigación. Esta articulación de red de participantes se construye a partir de que los investigadores pueden reconocer a un informante clave que, con base en la construcción de un espacio de confianza, el informante clave es capaz de conducir a los interesados con más personas que conocen y/o han experimentado el fenómeno de interés, dispuestos a brindar información al respecto (Taylor y Bogdan, 1987).

un orden programático y sistemático sobre la construcción de narrativas estructuradas con el quehacer del salón y la práctica dancística.

Las llamadas telefónicas se hicieron respetando los tiempos de los entrevistados, puesto que había casos en los cuales ciertas labores profesionales o domésticas les impedía estar a cierta hora y ciertos días. También, éstas se realizaron a los teléfonos personales de los integrantes. La logística de esta técnica, como la de otras, necesita de una planeación rigurosa para su ejecución, de suerte que, por ejemplo, el costo de las llamadas corrió por cuenta propia y la duración de las mismas por parte de quienes eran entrevistados.

A diferencia de las técnicas cualitativas de la interacción cara a cara (observación participante, entrevistas a profundidad, grupos focales), donde se apremia en la investigación aquellos datos empíricos que no sólo recaen en la voz (expresiones corporales, interacción con el ambiente, etcétera), en la entrevista telefónica sólo se tiene acceso al habla. Empero, en nuestro caso, el dato auditivo compensaba la ausencia de la copresencia a través de dos variables generales: la modulación de la voz y el sentido de anonimato. Así, de manera general, las entrevistas comenzaban pidiendo al entrevistado que diera sus datos socioeconómicos.

Prosiguiendo, se lanzaba la frase: “Para romper el hielo, cuéntame, ¿cómo te ha ido en la pandemia?”, que tenía la intención de construir un espacio de confianza donde quien escucha es un completo desconocido y está dispuesto a seguir el ritmo de quien está hablando. “Romper el hielo” significó la parte medular de la entrevista para construir un diálogo de confianza entre ambas partes. Lejos de una interacción rígida donde hay una moderación controlada sobre lo que se dice y lo que no, la entrevista telefónica constituyó una suerte de espacio confesionario donde los entrevistados vertían sus experiencias sin mayor miedo. En la ausencia del contacto físico, lo que querían nuestros entrevistados era ser escuchados, puesto que llevaban días, semanas, sin saber de nadie o de nada más que del transcurso de la pandemia.

Asimismo, la voz se convirtió en nuestro recurso metódico más fiable para la reconstrucción de los datos empíricos: la descripción del baile, por ejemplo, se realizaba con un registro tonal alzado, alto, mientras que frases donde se externaba el estado emocional que reflejaba la imposibilidad de bailar se daba entre silencios, sonidos de tragar saliva, y

voces enojadas; por otra parte, cuando se preguntaba sobre la posibilidad de regresar al baile o el fin del salón, las voces se tornaban quedas, como susurros, acompañadas de pequeños lapsos de quiebre (señal de llanto y tristeza). El esfuerzo metodológico implicó reconocer que, en la tradición ocularcentrista de la investigación científica, nuestro objeto analítico se veía a través de la voz, al margen de la gestualidad, para reconstruir las narrativas que hablaran por el objeto de estudio. En otras palabras, nuestro objeto analítico se escuchaba por la bocina.

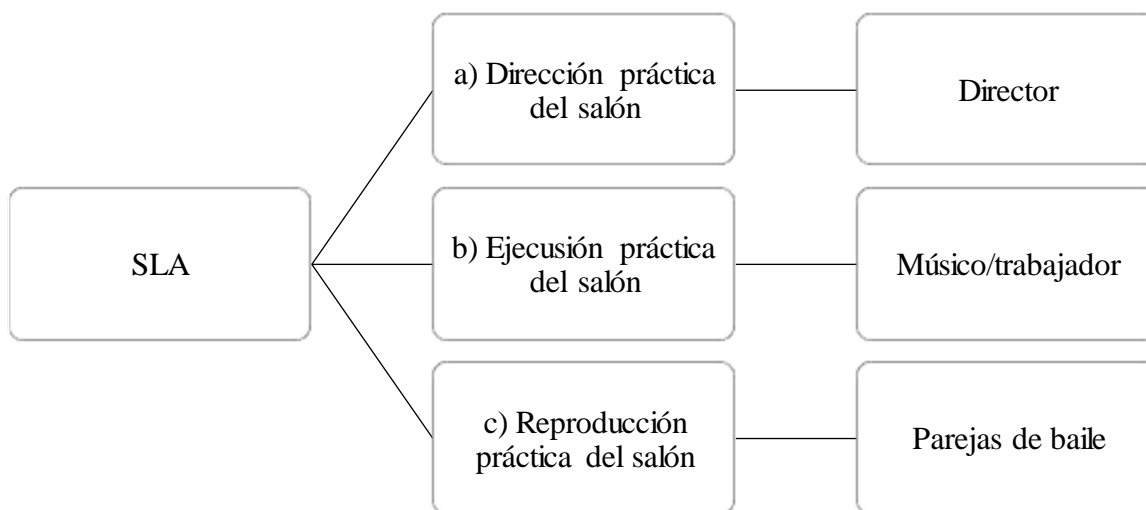
Bajo el transcurso de las entrevistas se fueron adquiriendo tácticas en la forma de preguntar, de construir una lógica discursiva. Los métodos cualitativos, sobre todo, sobresalen por su gran capacidad de flexibilización; las guías de entrevistas fueron eso, unas guías, mas, no guiones estructurados donde sólo cabe lo que implica la pregunta. Aprender a entrevistar a través del teléfono refirió construir un halo de sensibilidad acorde a las circunstancias de los entrevistados: algunos recuerdos sobre el baile llevaban a los entrevistados a rememorar personas que habían perdido la vida a causa de la enfermedad pandémica. El ejercicio implicó reconocer que la neutralidad y la objetividad a veces no es una opción, sobre todo en casos donde el dolor humano es fuero común de las realidades cotidianas. Como entrevistadores, aprendemos a modular la voz, a no cortar lo dicho, a escuchar con paciencia y ocupar frases que motiven el camino de la entrevista: “Me imagino”, “Lo lamento”, “Espero que estés bien/mejor”. Las preguntas afectaban el estado anímico de los entrevistados: del recuerdo amoroso al presente doloroso y aflictivo.

El desarrollo de las entrevistas no sólo se enfocó en las expresiones del baile, sino en cómo la pandemia actual ha transformado las vidas de quienes se dedican a bailar de manera constante en el SLA. El resultado fue conocer la vigencia e importancia de este recinto del buen bailar a pesar de estar más de un año cerrado y de la posibilidad del cierre definitivo. Así, se obtuvo la descripción del salón como un actante que envuelve el desarrollo de trayectorias, también, el reconocimiento de que la acción “bailar en el SLA” se reconfigura como acción memorable.

Fue precisamente el trabajo de campo lo que nos permitió construir una ruta analítica sobre lo que necesitábamos saber. Haciendo eco de Becker (2010) y Becker y Ragin (2009) nuestro objeto de investigación habló a través de nosotros: lo que quería decirnos. No nos

impusimos bajo prenociones estandarizadas de lo que “queríamos saber”, sino que precisamente la experiencia de la construcción del objeto de estudio es lo que permitió la constitución de este trabajo.

También, otra de las virtudes de nuestra experiencia en el campo fue la posibilidad de construir una mirada conceptual propia sobre el fenómeno del baile. La categoría *reminiscencias materiales* surge precisamente a través de la reconstrucción de las narrativas de los involucrados con el salón. Tiene una doble identidad: como categoría empírica y teórica. Los fragmentos del recuerdo que se establecen al hablar sobre la experiencia vivida del baile y el estado emocional que implica recordarlos es lo que nos brindó la posibilidad de encontrar en esta categoría una caja de resonancia hacia lo que aludían las entrevistas.



Esquema 4: “Lógica en la elaboración de las guías de entrevista a través del nivel de integración/interacción en y con el salón”. Elaboración propia

Evidentemente, nuestra experiencia en el campo tiene sus atisbos generales, toda vez que la imposibilidad del contacto físico era una constante. Como se ha señalado, nuestra posición frente al campo tiene reclamos desde otros derroteros o herramientas investigativas. Sin embargo, hemos de decir que la entrevista telefónica constituye un camino, una posibilidad,

de ruta interpretativa para la construcción de objetos de investigación y reconfiguración de los modelos teóricos empleados.