



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE TURISMO Y GASTRONOMÍA

**LA ESTRUCTURACIÓN DE LA DANZA AZTECA POR
CAUSA DEL TURISMO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA
CIUDAD DE MÉXICO**

TESIS

**PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN ESTUDIOS TURÍSTICOS**

PRESENTA:

L. EN T. JOSÉ ALEJANDRO LÓPEZ DÍAZ

DIRECTORA DE TESIS

DRA. EN C. S. GRACIELA CRUZ JIMÉNEZ

TUTORES ADJUNTOS

DRA. EN S. LILIA ZIZUMBO VILLARREAL

DR. EN E.T. OMAR ISMAEL RAMÍREZ HERNÁNDEZ



TOLUCA, MÉXICO

AGOSTO 2020

Resumen

La presente tesis es resultado de la investigación sobre la influencia del turismo en la danza azteca que se practica en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde los grupos de danzantes figuran como parte de la cultura subalterna local, los cuales están sujetos a las condiciones impuestas por la forma de vida moderna basada en prácticas sociales como es el turismo. En este sentido, el acercamiento se realizó mediante la Teoría de la Estructuración de Anthony Giddens complementada conceptualmente con aportes de Bonfil Batalla. Esto permitió entender la danza azteca como una práctica social recursiva cuya estructura está compuesta por elementos materiales simbólicos y organizativos. Asimismo, se observa cómo dichos elementos han experimentado cambios y transformaciones a partir de procesos de enajenación, resistencia e innovación, producto de la interacción con el turismo.

Metodológicamente la investigación se basó en la etnografía sociológica, apoyada de observación directa y participante. Esto implica que el investigador tome el papel de espectador y de actor social (danzante azteca), con lo cual puede obtener información de primera mano, de lo observado y de la experiencia propia. La principal herramienta para la obtención de testimonios fue la entrevista estructurada con actores clave; además se obtuvo abundante evidencia audiovisual.

La información obtenida en campo permitió conocer las problemáticas y la cotidianidad de los grupos de danza azteca que están en contacto con el turismo en el Centro Histórico de la Ciudad de México; también posibilitó alcanzar los objetivos de la investigación y comprobar la hipótesis: La danza azteca en el Centro Histórico de la Ciudad de México se ha *estructurado* por causa del turismo, observando modificaciones en sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos, lo cual la ha convertido en un espectáculo que desvirtúa su sacralidad como tradición ancestral, pero también incentivando su continuidad al permitir al turista nacional conocer su historia y, al extranjero, interactuar con la cultura nativa de México.

Abstract

This thesis is the result of research about the influence of tourism on the Aztec dance performed in the Historical Center of Mexico City, where the groups of dancers are included as part of the local subaltern culture, which undergo the conditions imposed by the modern lifestyle based on social practices, such as tourism. To this end, the approach is based on Anthony Giddens' Structuration Theory, which has been conceptually complemented with input from Bonfil Batalla. As a result, Aztec dance was understood as a resourceful social practice composed of material, symbolic and organizational elements. Furthermore, it can be seen how these elements have experienced changes and transformations from processes of alienation, resistance and innovation, resulting from the interaction with tourism.

In terms of methodology, the research was based on sociological ethnography, sustained by direct observation and participation. As such, the researcher will take on the role of spectator and social actor (Aztec dancer), and will thus be able to gain first-hand information from what is observed and from his own experience. In order to obtain testimonies, the main tool was a structured interview with key actors. Furthermore, extensive audio-visual evidence was obtained.

The information obtained on site enabled to know the problems and the daily life of the Aztec dance groups that are in contact with tourism in the Historical Center of Mexico City. Likewise, it permitted to achieve the objectives of the research and to verify the hypothesis: The Aztec dance in the Historical Center of Mexico City is structured because of tourism, noting modifications in its material, symbolic and organizational cultural elements, thus making it a show that devalues its sacredness as an ancestral tradition, but also encouraging its continuity to enable the national tourist to know its history and, to the foreigner, to interact with the native culture of Mexico.

ÍNDICE

Introducción.....	8
CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL	25
1.1. Patrimonio cultural y turismo	25
1.1.1. Acercamiento conceptual al patrimonio cultural.....	25
1.1.1.1. Patrimonio cultural tangible	28
1.1.1.2. Patrimonio cultural intangible	29
1.1.2. El patrimonio cultural como atractivo turístico.....	30
1.1.2.1. El turismo como afianzador del patrimonio cultural	32
1.1.2.2. Críticas al uso turístico del patrimonio cultural	34
1.2. La Teoría de la estructuración.....	38
1.2.1. Las teorías base de la Teoría de la estructuración	38
1.2.2. Aproximación conceptual de la estructuración.....	39
1.2.3. La dualidad de la estructura.....	41
1.2.4. Elementos de la estructuración.....	42
1.2.4.1. El actor social y la acción	42
1.2.4.2. La práctica social	43
1.2.4.3. La estructura y la institución.....	44
1.2.4.4. Las reglas.....	44
1.2.4.5. Los recursos.....	45
1.3. Aporte conceptual de Bonfil en la Teoría de la estructuración	46
1.3.1. La institución como patrimonio cultural	47
1.3.2. La cultura subalterna, la cultura dominante y sus instituciones	47
1.3.3. Los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización como reglas y recursos	49

1.3.4. El tiempo y el espacio turístico en relación con las instituciones locales	50
1.3.5. La estructuración de las instituciones a causa del turismo	50
1.3.6. Estructuración por procesos de innovación, enajenación y resistencia	51
1.3.7. Categorización de los procesos derivados de la estructuración a causa del turismo	53
1.3.8. Relaciones intercategoriales.....	55
CAPÍTULO 2: LA DANZA AZTECA COMO INSTITUCIÓN DE LA CULTURA SUBALTERNA	57
2.1. La danza azteca como institución y patrimonio cultural	57
2.2. La cultura dominante europea y la cultura subalterna local	58
2.2.1. La cultura dominante europea.....	59
2.2.2. La cultura subalterna local	62
2.3. Los grupos precursores de la danza azteca	65
2.3.1. Las mesas de concheros	66
2.3.2. Los calpullis de mexicanidad.....	67
2.4. La estructura de la danza azteca: sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos	69
2.4.1. Elementos culturales materiales de la danza azteca.....	70
2.4.2. Los elementos culturales organizativos de la danza azteca.....	79
2.4.2.1. La organización de los concheros	79
2.4.2.2. La organización de los mexicanistas	83
2.4.3. Elementos simbólicos de la danza azteca.....	88

CAPÍTULO 3 TURISMO Y DANZA AZTECA EN EL CONTEXTO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. METODOLOGÍA PARA SU ANÁLISIS	96
3.1. La Ciudad de México, un destino turístico vinculado a la danza azteca	96
3.2. Propuesta metodológica	101
3.2.1. Perspectiva cualitativa.....	101
3.2.2. El método etnográfico	101
3.2.3. Técnicas e instrumentos	104
3.2.3.1. La entrevista	104
3.2.3.2. Observación Participante.....	108
3.2.3.2.1. El observador como espectador.....	109
3.2.3.2.2. El observador como actor social	110
3.2.4. Cronología del trabajo de campo	111
CAPITULO 4: LA ESTRUCTURACIÓN DE LA DANZA AZTECA POR CAUSA DEL TURISMO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (Artículo para publicación en la revista PASOS).....	114
Resumen	116
CONCLUSIONES GENERALES.....	117
Bibliografía.....	119
ANEXOS	130
ANEXO 1: ENTREVISTA PARA LA IDENTIFICACIÓN DE INFORMANTES CLAVE Y GRUPOS DE DANZA AZTECA.....	130
ANEXO 2: ENTREVISTA DE IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS CULTURALES DE LA DANZA AZTECA.....	132
ANEXO 3: ENTREVISTA PARA CONOCER LA ESTRUCTURACIÓN DE LA DANZA AZTECA PROPICIADA POR SU INTERACCIÓN CON EL TURISMO	135

ANEXO 4: GUÍA DE OBSERVACIÓN	138
ANEXO 5: DIARIO DE CAMPO	140

Introducción

El propósito de esta investigación es analizar las transformaciones que ha observado la danza azteca en su estructura a partir de su interacción con el turismo. El estudio incluye a los diferentes grupos que la ejecutan en el centro histórico de la Ciudad de México y observa su interacción con los turistas. Asimismo, se busca evidenciar cómo dicha interacción ha propiciado que los elementos culturales propios de la danza azteca se hayan modificado con fines turísticos, dejando de lado su propósito original (lo sacro) y propiciando modificaciones en sus elementos culturales organizativos, materiales (atuendos e instrumentos) y simbólicos (idioma, valores, filosofía).

Para atender este propósito y tener una perspectiva más amplia sobre el tema, a continuación, se exponen a manera de antecedente algunas aproximaciones que abordan la relación turismo-cultura. Para centrar el tema a la investigación, también se presenta la producción académica sobre la danza azteca.

Las siguientes investigaciones han explorado el vínculo entre la actividad turística con la cultura. Cada una analiza mediante una metodología etnográfica, los impactos del turismo en las comunidades receptoras, las cuales, generalmente son legítimas herederas de un legado cultural ancestral.

Fuller (2009), de la Pontificia Universidad Católica del Perú, en su obra "Turismo y Cultura: Entre el entusiasmo y el recelo", analiza en términos socio-económicos la problemática que enfrentan los pueblos precursores de culturas primigenias, debido a que son los principales receptores de las nuevas corrientes de turismo proveniente de países industrializados que buscan conectarse con la sabiduría de culturas ancestrales. La autora, en uno de sus apartados aborda la temática de la comercialización de la cultura, en donde afirma que el interés en conservar las tradiciones, paisajes y estilos de vida de los sitios de interés turístico no responde a la voluntad de preservarlo por su valor intrínseco, sino a la de mantener un activo mercantil.

Uno más es registrado por Flores y Nava (2016) en su libro “Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México”, donde abordan los impactos sobre la identidad que genera el turismo en los pueblos con tradiciones originarias, principalmente en cómo sus expresiones musicales y dancísticas se ven afectadas o modificadas para que sean agradables ante la mirada del turista, lo cual genera su espectacularización. Por tanto, el turismo observa una dualidad: por un lado, puede incentivar la continuidad de tradiciones nativas y, por otro, deformarlas o desvirtuarlas. De igual forma, afirman que las ganancias económicas que genera dicha actividad nunca son repartidas de manera igualitaria entre los distintos agentes del ámbito turístico y por ende los verdaderos precursores de la tradición están en desventaja respecto a las empresas turísticas.

Para el caso concreto de la danza, en esa misma obra, Ayala (en Flores y Nava, 2016) estudia la mercantilización de “La danza de los viejitos”, la cual, según este autor, en los años treinta del siglo XX comenzó a verse fuera de su ámbito festivo (época navideña); los *tharé uarháricha* o viejitos danzantes, recorren bailando las calles de la ciudad de Pátzcuaro en el estado de Michoacán, durante las temporadas en que arriba el turismo, a cambio de unas monedas, o bien son contratados *ex profeso* por los hoteleros para entretener al turista.

Zúñiga (2014), formula un análisis etnográfico sobre la mercantilización turística de la cultura en torno al patrimonio arqueológico; se interna en la investigación de la “espectacularización” dentro de los antiguos recintos prehispánicos de México, incluyendo la danza azteca entre otras manifestaciones. Entre sus conclusiones visualiza al fenómeno turístico como un factor capitalista que pone en riesgo el patrimonio cultural, volviéndolo un espectáculo farsante; afirma que el turismo ha generado una gradual tendencia a la artificialización de la cultura por medio del consumo, el ocio y el espectáculo, incidiendo con ello en su descontextualización y resignificación simbólica para derivar en nuevos usos, específicamente económicos y comerciales por parte del capital global.

Particularmente en lo referente a la danza azteca, se han desarrollado algunos estudios, principalmente de corte antropológico, en que analizan sus orígenes, su autenticidad, su filosofía e influencia social; uno de ellos corresponde a de la Torre (2007), en su artículo “Alcances translocales de cultos ancestrales: El caso de las danzas rituales aztecas”; en él aborda el tema como un movimiento social místico-religioso de alcances translocales. Para ello utiliza una metodología etnográfica en que revela símbolos, filosofía, historia, congruencias e incongruencias que identifica entre los argumentos de informantes del movimiento de *neomexicanidad*, del concherismo, naciones nativas de Estados Unidos e integrantes del movimiento *New Age* (localizados en distintos puntos del globo terráqueo). El autor especifica que el método etnográfico que utiliza es de “itinerarios transculturales”, al que define como una nueva manera de hacer antropología en el mundo contemporáneo, pues alienta a observar las mediaciones concretas entre ambos (refiriéndose a nativos y viajeros), en casos específicos de tensión y relación histórica.

Otras investigaciones, también bajo una perspectiva antropológica, están centradas en un solo grupo de danza, utilizando la investigación etnográfica. Torres (2010) se enfoca únicamente en los grupos o calpullis de mexicanidad y aborda la danza azteca en su sentido místico y simbólico; lo mismo que hace López (1988) al estudiar la permanencia en la ciudad de Toluca de la danza de los concheros, que es una variante de la danza azteca, sincretizada con el rito católico. Ninguno de los autores hace un análisis detallado de los efectos del turismo sobre la danza azteca, ni cómo los grupos que la practican la han modificado para el agrado del turista; de ahí la importancia sobre la contribución de esta investigación sobre dicha problemática.

Como se puede observar, el análisis y observación del comportamiento humano en diversos grupos sociales, así como sus manifestaciones artísticas que son la expresión de su sentir o de su historia, han sido objeto de interés para diversos

investigadores de las ciencias sociales, como Flores y Nava (2016), de la Torre (2012), Torres (S/F), Fuller (2009), entre otros. Mediante su producción científica han tratado de descifrar el afán humano por alcanzar su máxima y más perfecta forma de manifestación por medio de cantos, danzas, música, poesía, literatura, tradición oral, cultos y cosmovisiones.

Específicamente la danza es una manifestación cultural que por décadas ha sido incorporada como atractivo turístico en México. A su vez, el turismo genera efectos tanto en la sociedad emisora como en la receptora; según Fuller (2009: 20), esta actividad puede ser entendida como una consecuencia de la globalización de la economía y de la cultura, porque permite a sus clientes acceder de manera directa, aunque episódica, a otras culturas y a otros lugares. Según esta misma autora (2009: 21), el acceso a Internet ha posibilitado que muchas poblaciones locales se proyecten al mundo, expresen sus ideas o difundan sus artes a todo el globo terráqueo.

De esa forma, dichas sociedades insertan su cultura al mundo de la mercantilización y el espectáculo, motivo por el cual el turismo ha transformado incluso sus lugares geográficos como playas, bosques, selvas pueblos y ciudades en escenarios de consumo (Flores y Nava L., 2016: 9). En tanto, el capitalismo no avanza eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetivos, creencias y prácticas (Canclini en Flores y Nava, 2016: 9).

Por su parte, las culturas originarias no siempre han cedido ante la turistificación de sus tradiciones; por ejemplo, según explica Paz (2014) los pueblos Lakota, Dakota y Nakota, asentados en Estados Unidos y Canadá, al percatarse que sus prácticas espirituales comenzaban a explotarse turísticamente en los años 60 del siglo pasado, presentaron la Declaración de Guerra contra los Explotadores de la su Espiritualidad, en la “V cumbre Lakota de la Reunión internacional de las Naciones Lakota, Dakota y Nakota de EEUU y Canadá”, el 10 de junio de 1993. Este

constituyó un documento de protesta contra todos aquellos que obtenían beneficios económicos comerciando con fines turísticos la religiosidad de su pueblo, mediante prácticas como el chamanismo, la ceremonia de Inipi (temascal) y la danza del sol, entre otras.

Para el caso de México, en algunas comunidades mayas donde se practica turismo étnico, Fernández y Estrada (2014) aclaran que en realidad los turistas no consumen la cultura en su manifestación original; por ejemplo, en Ya'axnaj dos organizaciones, una nacional, Conservación y Desarrollo A.C. y otra estadounidense, Advocating for a Better World, montan espectáculos con la única pretensión de generar el consumo del patrimonio cultural de la población maya mediante una escenificación. A diferencia del caso Lakota, algunas comunidades mayas sí han permitido la incorporación de sus tradiciones a la actividad turística mercantil. Esos autores hacen referencia al extracto de una entrevista donde Braulio Cepeda, un maya de la comunidad de Ya'axnaj, expresa claramente su apoyo a este tipo de proyectos:

Pues yo creo que está muy bien, cuando venía don Fabio [a proponer el proyecto a la comunidad]. Yo pienso que los turistas vienen a ver nuestras tradiciones. También les gusta mucho ayudarnos. Yo creo que está muy bien que vengan los turistas a la comunidad, porque así pues hay trabajo y ese trabajo [su plaza en la cooperativa] se lo puedo heredar a mis hijos

Debido a esta aceptación, Fernández y Estrada (2014: 26) afirman que el proyecto que promueve el espectáculo pone en escena bienes y prácticas culturales que demandan los turistas y esconde bajo la idea de revaloración cultural, la mercantilización de estos bienes y prácticas.

En lo que concierne a esta investigación, se abordó la influencia del turismo en la *estructuración* de danza azteca dentro de los grupos que la preservan y la practican en el Centro Histórico de la Ciudad de México, lo cual sucede por su estrecha relación con el entorno turístico en que se desenvuelven, ya que según SECTUR

(2018), esta ciudad recibe anualmente 11,451,339 turistas nacionales e internacionales, quienes presencian dicha manifestación cultural en su lugar de origen, donde ésta ha representado un bastión de la memoria y de la tradición indígena, entre las clases subalternas urbanas de México (de la Torre, 2007), convirtiéndose en un atractivo para aquellos turistas que buscan tener un encuentro más cercano con la cultura originaria de esta región centro del país, por lo que algunos grupos la exhiben como un espectáculo o actividad con la cual lucran. Los principales aspectos que adaptan los danzantes para el agrado del turista son la vestimenta, el lenguaje, la simbología, la música, los instrumentos, los pasos, la duración de su ejecución y su finalidad.

Cabe mencionar que, aunque a simple vista todos estos grupos parecen iguales, se dividen en dos clasificaciones generales a las que ya se hizo referencia:

- Calpullis de mexicanidad: Practican la danza azteca como un culto original de antecedente prehispánico.
- Mesas de concheros: Grupos que practican la danza azteca como un culto de origen prehispánico sincretizado con el culto católico.

Estas agrupaciones tienen puntos de vista diversos sobre *lo que se debe hacer* como sagrado y cómo presentarlo ante el turista. En tal sentido, algunos de ellos están en desacuerdo con que la danza azteca se convierta en mero espectáculo, mientras que otros, incluso integran sus danzas a tours promovidos por empresas privadas o instituciones públicas de corte turístico, lo que podría estar atentando contra su legitimidad y sentido de ritual sagrado.

Con base en ello, convertir las manifestaciones culturales en productos turísticos de consumo, propicia ciertas modificaciones culturales de manera acelerada, ya que las poblaciones receptoras las adaptan a las demandas del mercado y al deseo de los visitantes (Fuller, 2009: 94). Según Fuller (2009: 94), tal situación ha generado un vívido debate entre quienes consideran que el turismo es una amenaza para la

integridad cultural y quienes señalan que todas las culturas son dinámicas, en constante proceso de transformación.

La serie de planteamientos expuestos pone en evidencia la necesidad de alentar investigaciones que apoyen la producción académica que evidencie la *estructuración* de la danza azteca mediante las transformaciones simbólicas, materiales y de organización que ha observado por influencia del turismo, ya que no se han identificado hasta el momento suficientes estudios sobre el particular. Para ello, se retoma el caso de esta práctica en la capital del país por su importancia como destino turístico.

Esta investigación busca por una parte contribuir al vacío de conocimiento en el tema; también se espera que sea de utilidad para las futuras generaciones de investigadores interesados en él. Además, los datos que se obtengan permitirán entender la influencia positiva o negativa del turismo sobre dicha manifestación, así como los cambios que ha presentado a lo largo de su historia (dimensión espaciotemporal), y detectar los factores que pudieran poner en riesgo su condición como patrimonio cultural.

Con base en esta serie de planteamientos surge la siguiente pregunta de investigación, de la cual se derivan las secundarias:

¿De qué manera se ha estructurado la práctica de la danza azteca entre los grupos que la ejecutan en el Centro Histórico de la Ciudad de México, a partir de su interacción con el turismo?

- ¿Qué aspectos materiales, simbólicos y de organización de la danza azteca practicada en la Ciudad de México, han sido influenciados por el turismo?
- ¿De qué forma la interacción de los grupos de danzantes con el turismo ha modificado la originalidad de la danza azteca como manifestación cultural?

- ¿Cuáles son los procesos relacionados al turismo, que han promovido la *estructuración* de la danza azteca entre los grupos que la practican en el Centro Histórico de la Ciudad de México?

En tal sentido, esta investigación aborda la influencia que ha ejerce el turismo en la *estructuración* de la danza azteca entre los grupos que la ejecutan en el Centro Histórico de la Ciudad de México y la forma en que esto influye en su originalidad.

En sintonía con los fines de esta investigación y a fin de conocer más detalles sobre las estructuras de los grupos culturales que promueven la reproducción de la danza azteca, así como los motivos de algunos de ellos para alterarla, se tomó como teoría directriz la Estructuración de Anthony Giddens, que considera las formas en que los sistemas sociales y sus formas específicas de organización se reproducen a través de las actividades de los individuos en sus vidas cotidianas (Thompson, 1988), en este caso la actividad que se reproduce es la práctica social de la danza azteca por parte de los calpullis y las mesas de concheros. La teoría de la *estructuración* también plantea que la estructura y la acción son elementos complementarios a los cuales en conjunto se les denomina 'la dualidad de la estructura'. Las estructuras que permiten la recursividad de la acción se reproducen cuando ésta se lleva a cabo, del mismo modo en que la acción, se encuentra mediada por elementos de la estructura, los cuales son reconstruidos por la acción misma (Thompson, 1988).

En la presente investigación, la estructura está representada por los elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos que integran las reglas y recursos inherentes a la danza azteca practicada por las agrupaciones ya mencionadas del Centro Histórico de la Ciudad de México, mientras que la acción es la continua reproducción de su tradición dancística en interacción con el turismo. Por ende, se observa la *estructuración* de dicha manifestación por su relación con el turismo.

A la vez se analiza la interrelación estructura-acción para observar cómo el turismo propicia que los grupos de danzantes mexicanistas y concheros transformen la forma de ejecutar la danza azteca.

Por tanto, se precisan ciertos conceptos a fin de clarificar algunos de los efectos más comunes que ejerce el turismo sobre las prácticas sociales de carácter cultural. Uno de los conceptos destacados es la “espectacularización” de las manifestaciones culturales, la cual Fernández y Estrada (2014: 9, 24) reconocen como una estrategia que consiste en armar un espectáculo, escenificando el patrimonio cultural original en un tiempo y espacio ajustados para presentarlo ante los turistas.

Otro concepto importante es el de “mercantilización”, que abordado desde el enfoque turístico y enfocado en el patrimonio cultural se traduce en mercantilización turística de la cultura, la cual consiste en la adaptación de los bienes culturales, como la danza azteca, para que sean consumibles por el turista. Por su parte Callejas y González (2016: 83, 84) mencionan que este fenómeno sucede cuando el valor intrínseco de las manifestaciones culturales para la población residente se atenúa o se pierde, a favor de un valor mercantil para ser vendido empaquetado para disfrute de los visitantes.

Asimismo, se retoma el concepto de patrimonio cultural planteado por Bonfil (2000: 22), quien lo define como el acervo de elementos culturales tangibles e intangibles que una sociedad determinada considera suyos; dicho patrimonio incluye monumentos arquitectónicos, obras de arte, objetos, costumbres conocimientos, sistemas de significados, habilidades, formas de expresión simbólica, etcétera. Para este autor las danzas originarias son parte del patrimonio cultural y las considera una de las formas de expresión simbólica más destacadas por su carácter vistoso y de belleza artística (Bonfil, 2000: 32), motivo que las convierte en un atractivo turístico muy popular. Así mismo diversos investigadores (de la Torre 2008, Cupryn 1992,

Torres S/F, López 1998, de la Peña 200, Sainz 2016, entre otros) destacan el valor de los elementos simbólicos conservados en la danza azteca, como la cosmovisión e ideología inherentes a ella, lo que ha propiciado gran interés entre los calpullis de mexicanidad y mesas de concheros por preservar la danza azteca como patrimonio cultural de los mexicanos.

También es importante destacar que los grupos de danza han sufrido un proceso histórico de relaciones interétnicas que generan su *estructuración*, lo cual se evidencia al constatar que originalmente dichas agrupaciones estaban integradas por mexicas, pero con el devenir histórico y los acontecimientos posteriores a la caída de Tenochtitlan en 1521 se han ido integrando otros sectores de la población, principalmente los mestizos, por ello, en la actualidad se presenta un panorama diferente. De la Peña (2001) reafirma esto al señalar que las agrupaciones que la practican hoy en día se integran en su mayoría por mestizos mexicanos de clase media, habitantes de las ciudades con un fuerte deseo de adherirse a una identidad nativa, quienes proceden de una cultura autónoma matriz y basan su ideología en elementos culturales que consideran han heredado de generaciones anteriores, lo cual constituye su patrimonio cultural.

En este contexto, y a fin de explicar las transformaciones que ha sufrido el patrimonio cultural de la danza azteca, es necesario hacer referencia al contacto que ha tenido con culturas ajenas y los nuevos contextos espaciotemporales, justo como ha pasado con los calpullis de mexicanidad y las mesas de concheros en su interacción con el turismo. Por tanto, para explicar estos procesos se retoman los siguientes conceptos planteados por Bonfil:

- Elementos culturales propios
- Elementos culturales ajenos
- Grupo dominante
- Imposición
- Resistencia

- Innovación
- Enajenación

En el caso de estudio, los elementos culturales ajenos, como el turismo y la forma de vida occidental, han venido generando ciertas adaptaciones en los grupos de mexicanidad y mesas de concheros, quienes buscan dar continuidad a la reproducción de la danza azteca y a consecuencia de ello también transforman los elementos de la misma.

Asimismo, se considera a los grupos de danza azteca como la cultura o grupo subalterno, los cuales han preservado ciertos elementos culturales propios (entre ellos la danza azteca) como forma de *resistencia* ante la imposición de los elementos culturales del grupo dominante, que en este caso está representado por la población *occidentalizada* de la Ciudad de México. Para aclarar este punto, Esteva (1981: 139, 140) afirma que la *occidentalización* es un proceso de aculturación que en América se ha dado de forma acumulativa y sucesivamente organizada y añade que las actuales poblaciones llamadas *iberoamericanas*, en este caso los ciudadanos, se aculturaron adoptando elementos occidentales de forma asimilativa.

De igual forma, los calpullis de mexicanidad y mesas de concheros, al estar sujetos al sistema y prácticas sociales modernas, son permeados por el turismo y han sufrido modificaciones por efecto de la *enajenación*, lo cual provoca la espectacularización y mercantilización de la danza azteca. Bonfil (1991: 175) menciona por ejemplo que la folklorización (espectacularización) de fiestas y ceremonias para su aprovechamiento turístico, sería un caso en que elementos de organización, materiales, simbólicos y emotivos propios, quedan bajo decisiones ajenas y, en consecuencia, forman parte del ámbito de la cultura enajenada.

Retomando los objetivos de la investigación, es menester observar y comprobar cómo todos estos procesos de interacción entre grupos de danzantes, los turistas y el actual contexto socioeconómico capitalista, propician que los elementos culturales de la danza azteca se modifiquen con fines turísticos, dejando de lado con su propósito original (lo sacro), propiciando la transformación de sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos. En concordancia, de la Rosa (2003: 156) afirma que la cultura y el turismo no son dos esferas separadas, sino realidades que convergen en la vida cotidiana de numerosos actores, principalmente en el quehacer rutinario de los turistas que se desplazan desde sus lugares de origen hasta los destinos elegidos para vacacionar, con la ilusión de conocer y disfrutar de culturas diferentes a la propia, de igual forma afirma que los habitantes en las comunidades receptoras, son conscientes de que su diferencia cultural es un atractivo turístico, y el turismo es una fuente de ingresos.

Con base en los planteamientos descritos, surge la siguiente hipótesis: La danza azteca en la Ciudad de México experimenta cierta *estructuración* por causa del turismo, lo cual ha propiciado la transformación de sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos, para convertirla por un lado en un espectáculo que desvirtúa su sacralidad como tradición ancestral, mientras que por otro incentiva su continuidad y permite al turista nacional conocer su historia y al turista extranjero interactuar con la cultura nativa de México.

Del mismo modo, se plantean los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Analizar la influencia del turismo en la *estructuración* de la danza azteca entre los grupos que la practican en el Centro Histórico de la Ciudad de México, que permita visibilizar cómo se han transformado sus elementos culturales simbólicos, materiales y organizativos.

Objetivos específicos:

- Identificar los aspectos materiales, simbólicos y de organización de la estructura de la danza azteca practicada en la Ciudad de México, que han sido influenciados por su interacción con el turismo.
- Evidenciar las motivaciones de los grupos de danzantes para transformar los elementos de la danza azteca.
- Distinguir los planteamientos de agrupaciones sociales y de danzantes que apoyan la preservación de la danza azteca como una práctica sagrada y no como espectáculo turístico.

En lo correspondiente a la metodología, esta investigación es de corte cualitativo, ya que visualiza la problemática desde una perspectiva integral, e identifica los elementos que aportan una visión particular, holística y centrada en la fenomenología (Fernández y Pértigas, 2002). Para el caso particular de las manifestaciones culturales como la danza azteca y su relación con el fenómeno turístico, se hace énfasis en la dinámica social y su *estructuración*, para lo que el método cualitativo propone modelos de investigación como el etnográfico, que en palabras de Goetz (1988) refiere a “uno de los modelos generales de investigación utilizados por científicos sociales para el estudio del comportamiento humano”.

La Universidad de Estudios Tecnológicos y Avanzados para la Comunidad (ETAC, 2018) refiere que la etnografía está centrada en descifrar los enigmas ocultos en las formas de interacción humana en sociedad, pudiendo por ello describir creencias, valores, perspectivas y motivaciones. Por ende, se conocerá el propósito original de la danza azteca y las principales transformaciones en sus elementos culturales que obedecen a una *enajenación* que tiene como finalidad de agradar a los turistas. Peralta (2009: 37) afirma que la etnografía es una rama de la antropología dedicada a la observación y descripción de los diferentes aspectos de una cultura, comunidad o pueblo determinado, como el idioma, la población, las costumbres y los medios de vida, elementos que se reproducen dentro de la comunidad en las mesas de

concheros y los calpullis de mexicanidad, por lo que la danza azteca es una práctica que implica el uso del idioma náhuatl, una organización social, el uso de símbolos de una cosmovisión ancestral, la transmisión de valores y una interacción constante con el turista.

Analizar esta situación requiere entender los procesos socio-económicos e ideológicos a los que se ha sometido una expresión artística a través de cientos de años de supervivencia histórica; por ejemplo, según de la Torre (2008), la danza azteca comenzó a ser valorada y difundida en México hasta principios del siglo XX como folclor nacional del pasado indígena, por lo cual fue incorporada al proyecto de construcción de la cultura nacional y junto con las artes escénicas en el cine y en el teatro, cobró rasgos de espectacularidad.

Lo anterior fue un factor determinante para vincular la actividad turística con la cultura, lo que convirtió a las manifestaciones artísticas originarias en un atractivo para los viajeros; ante ello, el gobierno mexicano adoptó una postura de fomento al turismo (Fernández y Estrada, 2014: 10).

Dicha postura alentó la creación y apoyo de proyectos turísticos inherentes a la cultura originaria de México, presentándola con una visión “esencializadora”, exotizada y estetizada, como es el caso del proyecto Ya’axnaj en Yucatán sobre la cultura maya que recurre a estrategias de espectacularización del patrimonio cultural de la comunidad (Fernández y Estrada, 2014: 12).

Conviene subrayar que estos autores analizaron las estrategias empleadas en el proyecto Ya’axnaj que retoma el nombre de la comunidad donde se llevó a cabo para paliar su difícil situación socioeconómica y contribuir al fortalecimiento de la identidad maya. Ante ello proponen generar proyectos que conlleven a la mejora de sus condiciones socioeconómicas, pero también a su revaloración cultural, entendida esta última como el despertar de conciencia de los pueblos para que se enorgullezcan de ciertos bienes y prácticas culturales que les pertenecen sin caer

en su mercantilización, ni en deformarlas para agrado del turista (Fernández y Estrada, 2014: 26).

Con base en los anteriores planteamientos y empleando el método etnográfico, la investigación se desarrolla en cuatro etapas:

La primera consiste en la revisión bibliográfica y hemerográfica de libros, revistas, artículos, bases de datos y periódicos, con el propósito recabar información que permita tener un panorama más amplio sobre los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización que conforman a las agrupaciones de danza azteca. Asimismo, se formula el fundamento teórico-epistemológico, basado en la metodología etnográfica y la teoría de Giddens sobre la *estructuración*.

En la segunda etapa se diseñan y aplican los instrumentos de investigación; se realizan entrevistas a personajes clave (líderes, promotores investigadores y precursores de la danza azteca), con la finalidad de tener un panorama más amplio sobre la visión y opinión que estos tienen sobre la danza azteca en su relación con el turismo. Asimismo, se realizan entrevistas estructuradas a informantes clave que pertenecen a los calpullis de mexicanidad y mesas de concheros del Centro Histórico de la Ciudad de México, con la finalidad de conocer su opinión sobre la *estructuración* de la danza azteca a causa del turismo e identificar cómo este fenómeno ha originado procesos de *enajenación*, *resistencia* e *innovación* que transforman sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos. Aunado a esto, se realiza la observación directa sobre dicha manifestación cultural, la cual queda registrada en material audiovisual.

También se lleva a cabo la Observación Participante (OP), donde el investigador toma parte como danzante azteca en diversos eventos, lo que permite registrar la experiencia vivencial de la práctica social estudiada.

El trabajo de campo se efectúa mediante tres visitas exploratorias durante 2019 y una estancia intensiva de un mes en enero del 2020, todo ello en el espacio de

estudio referido, asistiendo a los sitios donde se concentran los grupos de danza, como son la plaza Manuel Tolsá, el monumento a la Mexicanidad, la Plaza Manuel Gamio y las inmediaciones de la Catedral.

En la tercera etapa y con los datos obtenidos en campo, se procesa la información para su interpretación, análisis y discusión, orientándose al cumplimiento de los objetivos de investigación. Además, sirve de base para la redacción del artículo científico integrado en el capítulo cuatro como “artículo de resultados” enviado a una revista indizada. Este documento integra los resultados de la investigación que sustentan cómo se ha *estructurado* la danza azteca en el contexto especificado y con ello finaliza la tesis para la defensa de grado.

En conclusión, el desarrollo de este documento se integra por cuatro capítulos; en el primero se abordan los planteamientos teóricos y conceptuales, donde se describe la Teoría de la Estructuración de Anthony Giddens, sus fundamentos y su aplicación a la realidad estudiada; conceptualmente se incorporan las relaciones interculturales de subalternidad, retomando términos de Bonfil Batalla en su Teoría del Control Cultural.

En el segundo capítulo, se plantea la danza azteca como práctica social de la cultura local subalterna; se describen sus grupos precursores y sus elementos culturales propios, retomando los términos del marco teórico. Se detallan los elementos materiales, simbólicos y organizativos implícitos en su estructura (reglas y recursos).

En el tercer capítulo se integra el concepto de turismo en su relación con la danza azteca que se practica actualmente en el Centro Histórico de la Ciudad de México, justificando porqué se realiza la investigación en dicho contexto espacio-temporal. Asimismo, se describen la metodología, técnicas e instrumentos utilizados para el trabajo de campo, así como el periodo en que se realiza.

El cuarto capítulo, titulado “La estructuración de la danza azteca por causa del turismo en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, corresponde al artículo de

resultados, el cual aborda cómo se ha estructurado la danza azteca entre sus grupos precursores en el contexto especificado, describiendo cada uno de sus elementos culturales y los efectos causados en ellos por los procesos de enajenación, resistencia e innovación a causa del turismo.

En la última parte del documento se incluyen las conclusiones generales de la tesis, donde se confirma que se alcanzaron los objetivos de la investigación y, que se comprobó la hipótesis. Se describen las dificultades presentadas y se hace una reflexión sobre todo el proceso de investigación.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO-CONCEPTUAL

Este capítulo contiene una aproximación a los conceptos clave que sirvieron como base a la investigación, para su posterior explicación e interpretación. Asimismo, presenta una recopilación de investigaciones que han tratado temas sobre el binomio cultura-turismo y cómo esta relación ha influido en las comunidades receptoras, modificando el sentido y finalidad de sus manifestaciones culturales que conforman su patrimonio cultural.

Lo anterior permitió tener un panorama más amplio sobre la problemática abordada, posibilitando visibilizar las investigaciones donde el turismo ha sido objeto de aceptación o rechazo por parte de dichas comunidades; del mismo modo se observó cómo éste ha influido en su forma de vida y las modificaciones, favorables o no que han propiciado en las manifestaciones culturales, entre ellas las danzas tradicionales que han sido mercantilizadas y espectacularizadas para el agrado del turista.

Para entender estas categorías, se consideró prioritario definir los conceptos de turismo, patrimonio cultural y comunidades locales. Otra parte de este capítulo está enfocada en la Teoría de la Estructuración, ya que, a partir de ella se abordó y explicaron las transformaciones que ha observado la danza azteca en el Centro Histórico de la Ciudad de México a partir del turismo.

1.1. Patrimonio cultural y turismo

1.1.1. Acercamiento conceptual al patrimonio cultural

Según de la Rosa (2003: 157), el “patrimonio cultural” es un elemento implícito en la cultura, el cual, a su vez contiene otros elementos que se heredan de generación en generación, siendo esa herencia una conexión con la historia de los pueblos y de los individuos; aunado a esto, el patrimonio cultural puede incluir elementos culturales tangibles e intangibles, incluyendo aquellos que son de reciente aparición y que son importantes para la identidad de las sociedades; en palabras de Bonfil

(2000: 22) el patrimonio cultural es aquel acervo de elementos culturales, tangibles e intangibles, que una sociedad determinada considera suyos; a esto agrega que todo acto humano (recordando que el hombre es un ser en sociedad) se imagina y realiza a partir de un dicho acervo cultural.

En el contexto actual, la globalización tiende a homogeneizar culturalmente a las sociedades del mundo, por lo que el patrimonio cultural representa un elemento de resistencia ante dicho fenómeno, ya que es el eslabón que continúa vinculando a las sociedades con su autenticidad cultural originaria, y las dota de identidad distintiva.

Por tanto, uno de los elementos más importantes en la construcción de la identidad de los seres humanos es el acervo de elementos culturales que asume como propios de acuerdo al grupo social en donde nace y/o se desarrolla. Este grupo al que se afilia es con el que posteriormente se va a identificar, compartiendo con sus demás miembros ciertos rasgos distintivos que le serán transmitidos de generaciones anteriores, heredando de este modo los elementos culturales que constituyen su patrimonio cultural.

La Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura clasifica el patrimonio cultural de la siguiente forma¹:

- a. Monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

¹ Información consultada en <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digital-library/cdis/Patrimonio.pdf>

- b. Conjuntos: grupos de construcciones, aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les dé un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.
- c. Lugares: obras del hombre u obras conjuntas del hombre y la naturaleza, así como las zonas, incluidos los lugares arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.
- d. Patrimonio cultural y natural subacuático: rastros de existencia humana que tengan un carácter cultural, histórico o arqueológico, que hayan estado bajo el agua, de forma periódica o continua, por lo menos durante 100 años.
- e. Patrimonio cultural inmaterial: tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial, artes del espectáculo, usos sociales, rituales y actos festivos, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo, técnicas artesanales tradicionales.

En esta clasificación es observable la amplitud de elementos tangibles e intangibles que lo integran; al respecto Bonfil (2000: 22) menciona que no está restringido a los rastros materiales del pasado o "de museo", sino que abarca también costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión simbólica que corresponden a esferas diferentes de la cultura y que pocas veces son reconocidas explícitamente como parte del patrimonio cultural que demanda atención y protección; de ahí que es de vital importancia incluir las tradiciones de los pueblos y su trasfondo simbólico. Por ello y a fin de contribuir a tal propósito, la

UNESCO declaró en 1989² que la cultura y la tradición popular deben ser consideradas como parte del patrimonio cultural y las define como “el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes”.

Con el fin de ahondar en el tema y clarificar su entendimiento, en los siguientes apartados se presentan a mayor detalle aquellos elementos tangibles-materiales e intangibles-inmateriales que pueden ser considerados parte del patrimonio cultural, lo cual permitió catalogar a la danza azteca dentro de dicha clasificación y reconocer posteriormente los grupos sociales precursores y herederos de esta tradición que ha sido transmitida de generación en generación.

1.1.1.1. Patrimonio cultural tangible

Este puede ser definido como aquel patrimonio expresado de forma material que es heredado o creado, el cual, a su vez puede ser mueble o inmueble; Chaparro (2018) establece que se divide en dos categorías:

- a. Patrimonio cultural mueble, el cual puede ser trasladado de un lugar a otro; incluye colecciones u objetos de carácter arqueológico, etnográfico, artístico, utilitario, documental, científico, utilitario y monumentos en espacio público entre otros.

² Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de la UNESCO, consultada en http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

- b. Patrimonio cultural inmueble: comprende sectores urbanos, conjuntos de inmuebles en espacio público y construcciones de arquitectura habitacional, institucional, comercial, industrial, militar, religiosa, para el transporte y obras de ingeniería que dan cuenta de una fisonomía, características y valores distintivos y representativos de una comunidad.

Con estos argumentos, se visibiliza que el patrimonio cultural puede estar constituido por elementos culturales materiales presentes en un espacio físico, y que algunos son monumentales inamovibles (inmuebles), mientras que otros son objetos movibles (muebles), cuya característica es ser identitarios y originarios de una cultura. En contraparte a éstos, existen aquellos que no necesariamente son expresados de forma materializada, pues son producto de la imaginación y del conocimiento de los pueblos constituyendo parte de su identidad, además de ser transmitidos de generación en generación, algunos de manera ininterrumpida. Por tanto, con la finalidad de comprender el concepto de patrimonio cultural inmaterial el siguiente subapartado está centrado en definir a detalle dicha clasificación.

1.1.1.2. Patrimonio cultural intangible

Según la propuesta conceptual de la Conferencia Mundial de la UNESCO sobre el Patrimonio Cultural, celebrada en México en 1982, el patrimonio cultural inmaterial o intangible está integrado por “aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”.

Asimismo, la UNESCO dentro de este grupo considera: a) la lengua, tradiciones y expresiones orales; b) artes de la representación o del espectáculo; c) usos sociales, rituales y actos festivos; d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo; e) técnicas artesanales tradicionales. Aunado a esto Castañón (2018), afirma que como ejemplos de patrimonio inmaterial se pueden

considerar “las lenguas, música, cantos, poesía, danzas, gastronomía, medicina tradicional, rituales, la tradición textil, sistemas constructivos tradicionales etcétera”.

A partir de estos planteamientos, en la presente investigación se entenderá al patrimonio cultural como el conjunto de elementos culturales materiales e inmateriales que se transmiten de generación en generación y que forman parte de la identidad de los pueblos y comunidades. Este patrimonio cultural, en su modalidad inmaterial será analizado a partir de la danza, específicamente en la azteca, la cual entran en esta clasificación por ser una expresión, producida en la mente de los individuos que integra elementos de su cultura y tradición.

Es importante mencionar que en general, las expresiones dancísticas al manifestarse de forma artística resultan vistosas, estéticas, atractivas e interesantes para quienes las observan, especialmente para aquellos ajenos a las mismas como son los turistas, por lo cual tienen la capacidad de convertirse en productos turísticos. Por tanto, en el siguiente apartado se aborda la relación entre el patrimonio cultural y el turismo.

1.1.2. El patrimonio cultural como atractivo turístico

En primer término, se reconoce que el turismo es un concepto con diversas aristas por su carácter económico, político, natural, social y cultural. La presente investigación retoma el concepto aceptado por la Secretaría de Turismo (SECTUR)³ en México, basado en las concepciones de la Organización Mundial del Turismo, definiéndolo como el conjunto de “actividades que realizan las personas durante sus viajes y estancias en lugares distintos al de su entorno habitual por un periodo consecutivo inferior a un año, con fines de ocio, por negocios y otros motivos no relacionados con el ejercicio de una actividad remunerada en el lugar visitado”.

³ Glosario turístico consultado en <https://www.datatur.sectur.gob.mx/SitePages/Glosario.aspx>

De tal modo, para fines de la presente investigación, el turismo se observa como una práctica social que implica la movilización de personas que salen de su lugar de residencia para visitar y conocer otros espacios que le son ajenos, en los cuales, generalmente existe una comunidad local; por lo tanto, en el mundo actual permeado por las dinámicas económicas capitalistas, practicar turismo también implica que los viajeros interactúen con los residentes mediante un intercambio monetario que implica la oferta de la cultura local (bienes, servicios, patrimonio natural y patrimonio cultural).

Por tanto, como afirma de la Rosa (2003: 156), “cultura y turismo no son dos esferas separadas, sino realidades que convergen en la vida cotidiana”. De acuerdo con esta afirmación, se observa que el turismo se desenvuelve en un ámbito paralelo a la cultura y, como parte del sistema capitalista, hace uso comercial de las manifestaciones culturales que, mediante la propaganda y las empresas, son ofertadas a los turistas como una experiencia de contacto con las comunidades locales.

Con base en estos planteamientos, se evidencia que los habitantes locales, quienes son los precursores de manifestaciones culturales, también se convierten en comerciantes de su propia cultura al verse envueltos en el ámbito turístico y al darse cuenta de que pueden obtener beneficios económicos presentando su patrimonio cultural, como son sus danzas, ritos, tradiciones, artesanías, conocimientos y demás elementos culturales propios ante los turistas.

Como ejemplo de ello, López (en Flores y Nava, 2016) menciona que la antigua danza indígena de los voladores de Papantla ha propiciado que los danzantes totonacos, quienes originalmente la reproducían por tradición, hayan convertido su práctica en una actividad económica alterna, ya que también son jornaleros, albañiles, comerciantes y/o artesanos. El mismo autor sostiene que los artesanos elaboran como *souvenirs*, réplicas comerciales sin valor simbólico de la flauta, del

palo y tambor de volador, además de confeccionar ropa bordada a mano y tejer nombres en pulseras y flautas de carrizo.

Bajo ese argumento, el turismo observa una dualidad, ya que, por un lado, puede incentivar la continuidad de tradiciones nativas y, por otro, deformarlas o desvirtuarlas. Fuller (2009: 20- 21) afirma que el turismo puede ser entendido como una consecuencia de la globalización de la economía y de la cultura, porque permite a sus clientes acceder de manera directa, aunque episódica, a otras culturas y a otros lugares. Es por ello que, las comunidades locales, como herederas de un patrimonio cultural, insertan sus elementos culturales al ámbito del turismo; este panorama, sugiere que existen ventajas y desventajas cuando esta actividad, como elemento de la dinámica capitalista, se inserta en comunidades que eran ajenas a ella, por lo que resulta necesario hacer un análisis más profundo de este fenómeno, que incluya las posturas de los expertos sobre el papel del turismo en el patrimonio cultural.

1.1.2.1. El turismo como afianzador del patrimonio cultural

En este apartado se abordan los efectos favorables del turismo para las comunidades receptoras, los cuales están planteados en algunas investigaciones de carácter científico, en donde uno de los factores más destacados es que a través del patrimonio cultural es posible atraer a una corriente de turistas en busca de experiencias que les permitan conocer aquellos rasgos y contextos distintivos de una cultura ajena a la suya. Otro aspecto que tradicionalmente se ha expresado es que incentiva la generación de ingresos económicos.

Calleja y González (2016: 82) mencionan que la cultura local juega un rol protagónico en los destinos turísticos, pues produce entre los turistas experiencias se promueven como únicas e irrepetibles de alto valor, por lo cual los elementos culturales de las comunidades receptoras se vuelven recursos distintivos que pueden ser comercializados para obtener un beneficio económico; así mismo promueven el surgimiento de negocios turísticos locales, pero también la llegada de

empresas que generan empleos para los habitantes. Estos autores también hacen referencia al caso de Cozumel, en Quintana Roo, donde “la población económicamente activa se emplea principalmente en empresas de servicio al turismo como tour operadoras, hoteles, alimentos y bebidas, transporte turístico, guía de turismo, buceo turístico y actividades acuáticas, comercio de artesanías y *souvenirs*, entre otras” (Calleja y González, 2016: 89).

Por tanto, se puede observar, desde ese punto de vista, que el turismo, al aprovechar los rasgos distintivos de las culturas locales, puede contribuir a mejorar la situación económica de la comunidad en zonas que anteriormente eran marginadas y pobres. Es por ello que los gobiernos, empresas y algunas comunidades receptoras lo han promovido como una palanca de desarrollo local y nacional. Al respecto, Fernández y Estrada (2014: 10), refieren que “su papel como agente de transformación social y económica, y como alternativa para mejorar las condiciones de vida de las poblaciones económicamente vulnerables es destacado tanto por los sectores público y privado como por el social”. Picornell (1993: 72) coincide en que tradicionalmente el turismo ha sido considerado como una importante herramienta para el desarrollo regional, ya que es un factor de desarrollo para las zonas periféricas, al estimular la actividad económica. El mismo autor hace mención de su efecto multiplicador, puesto que a través de la derrama económica que se deriva de esta actividad se estimulan otros sectores económicos y destaca los siguientes beneficios de dicho efecto:

- a. Multiplicador de ventas o productos inducidos a partir del gasto turístico inicial.
- b. Multiplicador de ingresos que pretende relacionar el gasto turístico que permanece en la región con el porcentaje de ingresos de los residentes locales y su desembolso.
- c. Multiplicador de empleos que pretende describir la relación entre el empleo directo y la generación de empleos secundarios.

Estos autores resaltan los beneficios económicos que conlleva la actividad a las comunidades anfitrionas o receptoras que posee rasgos culturales atractivos para el turista. Calleja y González (2016: 84) sostienen que, algunos gobiernos locales, con el fin de atraer visitantes, han legislado para proteger la cultura tradicional, lo cual denota el interés del sector público por rescatar, conservar y promover el patrimonio cultural de las comunidades receptoras, a fin de garantizar que los destinos continúen siendo atractivos por sus rasgos culturales originales. Este tipo de acciones posicionan al turismo como un factor afianzador del patrimonio cultural en las comunidades donde se practica, ya que el énfasis de la promoción reside en la conservación del patrimonio tanto cultural como natural de un destino.

A la vez, es necesario resaltar aquellas críticas sobre el binomio relacional de turismo-patrimonio cultural, puesto que, como menciona Fuller (2009: 73), “a partir de la década de los ochenta surgieron voces disidentes que prestaron atención a las consecuencias adversas del turismo en el ámbito sociocultural”. Esta afirmación revela que existen autores que catalogan al turismo como un factor que propicia más impactos negativos que positivos y se contrapone a la de investigadores y actores sociales que visualizan al turismo como generador de beneficios para las comunidades locales.

Esta autora afirma que, pese a una y otras posturas, el turismo es una actividad que, por su complejidad, amerita ser analizada, ya que genera importantes cambios en las culturas locales.

1.1.2.2. Críticas al uso turístico del patrimonio cultural

Aunque Calleja y González (2016) reconocen los beneficios del turismo en las comunidades locales, cuestionan la comercialización de la cultura por motivos turísticos; en ese tal sentido, sostienen que la cultura se convierte en mercancía cuando satisface la necesidad de los visitantes por conocerla. Asimismo, adquiere tal condición cuando la cultura ya no es producida ni reproducida por y para la comunidad misma, sino para el disfrute de los ajenos al lugar. Esto es, cuando el

valor intrínseco de las manifestaciones culturales de la población residente se atenúa o se pierde en favor del valor mercantil, derivando en el empaquetado y venta del patrimonio cultural para disfrute de los visitantes, lo cual, a su vez conlleva a que se modifiquen sus elementos materiales y no materiales con el objetivo de volverlos más atractivos, olvidando de este modo el propósito original de dichas manifestaciones, el cual, va más allá de la dinámica económica capitalista, pues transmite valores, idiomas, simbolismos, normas de vida, cosmovisiones, formas de producción y otros elementos culturales que sirven a las comunidades para autoreproducirse, y de este modo sobrevivir, interactuar y desarrollarse en sus contextos cotidianos.

Es por ello que, convertir estas formas de patrimonio cultural en productos de consumo turístico, puede significar la pérdida de la forma de vida que predominaba en las comunidades locales, principalmente en aquellas de carácter indígena, a las cuales se les impone una forma de vida más europeizada mediante la implementación del turismo como un supuesto instrumento de “desarrollo”. Calleja y González (2016) plantean que, derivado de lo anterior, cada destino turístico se comercializa y promociona como poseedor de una distinción, de una identidad que contiene elementos culturales originales, es decir, que se promueve presentando el patrimonio -cultural y natural- de los pueblos como una oferta de atractivos.

Sumado a ello, Fuller (2009), analiza en términos socioeconómicos la problemática que enfrentan los pueblos precursores de culturas primigenias peruanas, por ser los principales receptores de las nuevas corrientes de turismo provenientes de países industrializados que buscan conectarse con la sabiduría de culturas ancestrales, por lo que, al abordar la comercialización de la cultura, sostiene que el propósito de conservar las tradiciones, paisajes y estilos de vida de los sitios de interés turístico no responde a la voluntad de preservarlo por su valor intrínseco, sino a la de mantener un activo mercantil, lo cual reafirma que las manifestaciones culturales se insertan en una dinámica comercial. Aunado a esto, Canclini (en Flores y Nava, 2016: 9) afirma que el capitalismo no avanza eliminando las culturas tradicionales,

sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetivos, creencias y prácticas.

Por su parte, Chaparro (2018) advierte sobre los impactos del turismo en el patrimonio cultural, destacando entre ellos la banalización de los bienes culturales y la homogenización de la identidad cultural, provocado principalmente por el turismo de masas. La autora sostiene que este tipo de turismo populariza ciertos bienes patrimoniales que terminan representando la cultura del lugar, pero que al mismo tiempo minimizan la pluralidad de expresiones y bienes, reduciendo de este modo su valor, historia y significado. Aunado a ello afirma que, la masificación del turismo en ciertas áreas o bienes provoca la saturación y gentrificación de los espacios y bienes patrimoniales, además de la segregación de la comunidad local, lo que va en contra de las externalidades positivas de identidad. Asimismo, Flores y Nava (2016), abordan los impactos sobre la identidad que genera el turismo en los pueblos con tradiciones originarias, principalmente en cómo sus expresiones musicales y dancísticas se ven afectadas o modificadas para que sean agradables ante la mirada del turista, lo cual genera su espectacularización. Estos autores, también afirman que las ganancias económicas nunca son repartidas de manera igualitaria entre los distintos agentes del ámbito turístico; como resultado, los verdaderos precursores de las tradiciones originarias están en desventaja respecto a las empresas turísticas.

Por su parte, Ayala (en Flores y Nava, 2016), quien estudia el caso específico de la mercantilización de “La danza de los viejitos”, afirma que en los años treinta del siglo XX dicha manifestación comenzó a verse fuera de su ámbito festivo que corresponde a la época navideña, ya que los “viejos danzantes”, motivados por un beneficio económico, recorren bailando las calles de la ciudad de Pátzcuaro en el estado de Michoacán, durante las temporadas en que arriba el turismo. Escenifican sus danzas tradicionales por el dinero que reciben de los turistas o de las empresas turísticas que los contratan para ofrecer entretenimiento a sus clientes dentro de sus instalaciones.

Por su parte, Zúñiga (2014), aborda la mercantilización turística de las manifestaciones culturales por medio de la “espectacularización” dentro de los antiguos recintos prehispánicos de México, entre ellas la danza azteca. Por tanto, visualiza al fenómeno turístico como un factor capitalista que pone en riesgo el patrimonio cultural, volviéndolo un espectáculo farsante; afirma que el turismo ha generado una gradual tendencia a la artificialización de la cultura por medio del consumo, el ocio y el espectáculo, incidiendo con ello en su descontextualización y resignificación simbólica para derivar en nuevos usos, específicamente económicos y comerciales por parte del capital global.

En palabras de Fuller (2009: 103), la herencia o patrimonio cultural de un país, una región o de una comunidad, es susceptible de ser usado como un capital que genera recursos, por lo que el turismo se puede convertir en la industria que genera productos culturales para consumo turístico, usando como materia prima toda manifestación cultural que pueda atraer visitantes. La autora menciona que, para la industria del patrimonio, los grupos de danza, las cooperativas artesanales, los centros culturales, los festivales, los museos y las exhibiciones, independientemente de ser muestra de la permanencia y continuidad de la cultura local, son instrumentos para exhibir, circular y promocionar turísticamente a esa localidad, región o nación.

En conclusión, el capitalismo mediante la implementación del “desarrollo” turístico no avanza eliminando las culturas tradicionales, sino apropiándose de ellas, reestructurándolas, reorganizando el significado y la función de sus objetivos, creencias y prácticas (Canclini en Flores y Nava, 2016: 9).

Con estos argumentos, se observa que el turismo induce cambios y transformaciones en las prácticas de las culturas en donde se inserta, al mismo tiempo que, en algunos casos, promueve su continuidad, pero cambiando sus objetivos y elementos culturales; asimismo, esta continuidad, con su serie de

transformaciones puede ser definida como el proceso de la *estructuración* de la sociedad y de sus prácticas, el cual se explica en el punto siguiente.

1.2. La Teoría de la estructuración

Esta perspectiva teórica servirá de lente para analizar los grupos de danza azteca en su relación con el turismo en el Centro Histórico de la Ciudad de México, para así conocer cómo ha experimentado su estructuración, es decir, su transformación constante. A fin de ampliar el entendimiento, se hace una diferenciación entre ésta con los enfoques teóricos que le dan sustento, pero de los cuales también difiere sustancialmente; posteriormente se describirá qué es la estructuración y explicarán los elementos que la conforman.

1.2.1. Las teorías base de la Teoría de la estructuración

En este punto se establece la diferencia entre la teoría de la estructuración y otras teorías que se le vinculan, como el estructuralismo y el funcionalismo. La primera, según Giddens (1995: 39), hace una homología cognitiva entre ciencia social y natural en tanto a que presenta similitudes respecto a la constitución general de la mente. Por su lado, en el funcionalismo se hace una analogía biológica de la sociedad como sistema que evoluciona adaptativamente. Sostiene que ambas posturas comparten la visión de la preeminencia del todo social sobre sus partes individuales (sujetos humanos), es decir, que la estructura es regente de toda acción reproducida en una sociedad.

Por otra parte, el autor afirma que la “hermenéutica” no comparte la visión naturalista para la comprensión de la realidad social, ya que se sustenta en la subjetividad de ésta, lo que significa que recae sobre el enfoque “humanista” de la vivencia cultural e histórica. Asimismo, hace referencia a la “sociología de la comprensión” como aquella rama que estudia la realidad social desde un imperialismo del sujeto mediante la acción y el sentido (Giddens, 1995: 39, 40).

Con estos planteamientos se puede observar cierto antagonismo entre posturas naturalistas y subjetivistas de la realidad social, por lo que resulta indispensable entender una postura intermedia definida por este sociólogo como “Teoría de la Estructuración”, la cual se describe en el siguiente apartado.

1.2.2. Aproximación conceptual de la estructuración

La Teoría de la Estructuración diverge de las anteriormente expuestas en cuanto a que no proclama un imperialismo del sujeto ni de una totalidad societaria, sino que, como menciona Giddens (1995: 40, 41), se enfoca en estudiar las prácticas sociales ordenadas y auto-reproducidas en un espacio y tiempo, por lo que los sujetos se encargan de recrearlas a partir de su reflexividad proveniente del registro del fluir cotidiano de una vida social. Ortiz (1999: 58) afirma que dicha teoría representa una de las empresas teóricas más importantes, de entre las que se han propuesto resolver el dilema de la relación entre la acción humana y la estructura social.

Botero (2011: 60) sostiene que la *estructuración* se puede entender como la aplicación de reglas y recursos en la interacción y en la práctica social con relación a la noción de tiempo y de espacio, consecuentemente de la historia. De esta forma, cada sociedad experimenta su estructuración en distintos contextos de tiempo y espacio.

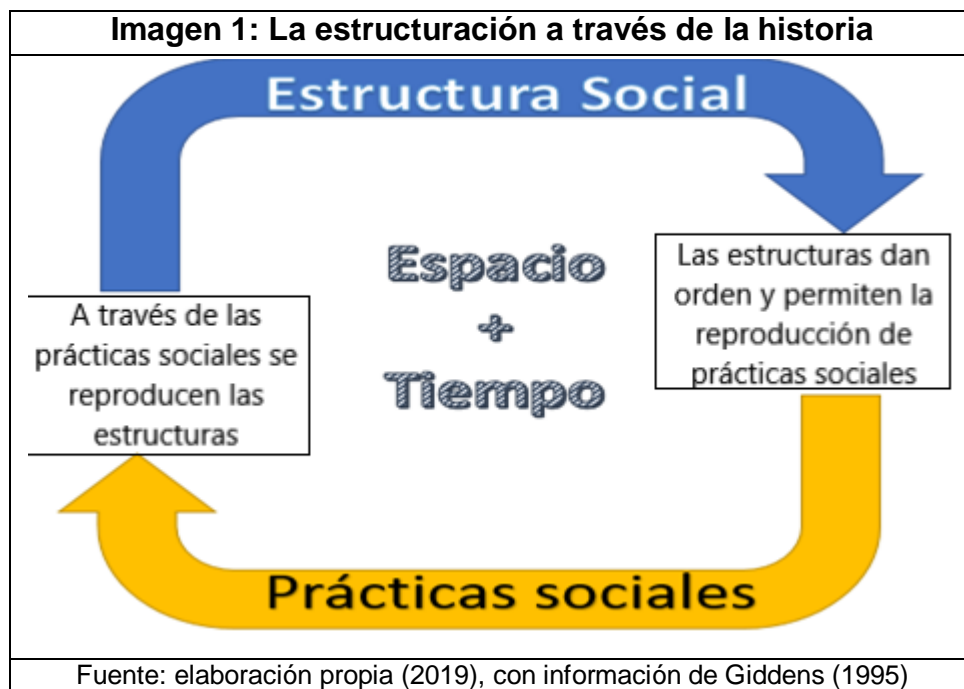
Bajo tales argumentos, esta teoría observa a las sociedades y a los individuos que la constituyen en una forma histórica y dinámica, por encontrarse en un proceso constante de recursividad recíproca, ya que los sujetos individuales reproducen prácticas sociales cotidianas ordenadas por una estructura compuesta por reglas y recursos; a la vez, mediante dichas estructuras, el actor social encuentra los medios para dar continuidad a las prácticas sociales, esto es a lo que el autor denomina la “dualidad de la estructura”.

Para Giddens (1995: 40) el ser humano recursa históricamente “las mismas” prácticas sociales ordenadas en un espacio-tiempo, respondiendo a su

entendimiento reflexivo de un flujo corriente de la vida social; es esa recursividad histórica lo que define el concepto de la “estructuración”. En palabras de Ortiz (1999: 60):

Los individuos recrean las condiciones que hacen posibles sus actividades, de modo que, en ellas, está involucrada la estructura; pero, al mismo tiempo, la estructura se reproduce a través de una serie de sucesivas prácticas sociales situadas contextualmente.

Estas descripciones se pueden observar en la imagen 1.



Es así como las sociedades se autoreproducen, tal como lo indica la dinámica de la dualidad de la estructura, la cual se describe a continuación con más detalle.

1.2.3. La dualidad de la estructura

La constitución individuos y de estructuras no son dos conjuntos de fenómenos dados independientemente, pero tampoco forman un dualismo, sino que representan una dualidad (Giddens, 1995: 61); esto significa que, las estructuras de los sistemas sociales son tanto medio como resultado de las prácticas que ellas organizan de manera recursiva, por tanto, la estructura es al mismo tiempo constrictiva y habilitante. Asimismo, la dualidad denota interdependencia entre actor social y estructura, por ello Giddens (1995: 62) señala que, en la teoría de la Estructuración, el momento de la producción de la acción es también el momento de la reproducción de los contextos en que se escenifica cotidianamente la vida social. Con base en ello, se afirma que mientras los actores sociales ejecutan la práctica social, al mismo tiempo están generando las condiciones para su continuidad, es decir, la institucionalizan y, por ende, generan estructura.

Es importante mencionar que el fluir continuo de una acción produce consecuencias no buscadas por los actores, y estas mismas consecuencias no buscadas pueden dar origen a condiciones inadvertidas de la acción en un proceso de realimentación, por tanto, se puede entender que a lo largo de la historia los sistemas sociales evolucionan dentro en sus estructuras, las cuales se encuentran sujetas a cambios ejercidos por las necesidades que enfrentan los actores sociales (Giddens, 1995: 63). En este punto el autor sostiene que la historia humana es creada por actividades intencionales, pero no es un proyecto intentado; escapa siempre al afán de someterla a dirección consciente, pero ese afán es puesto en práctica de continuo por seres humanos que operan bajo la amenaza y la promesa de la circunstancia de ser ellos las únicas criaturas que hacen su “historia” a sabiendas (Giddens, 1995: 62).

Para clarificar lo anterior, se explican detalladamente los conceptos que componen la Teoría de la estructuración.

1.2.4. Elementos de la estructuración

La descripción de estos elementos se hace de forma ordenada, por lo que se iniciará por describir la unidad primordial de la sociedad, que es el actor social, para así comprender como este actor reproduce prácticas sociales a través del tiempo y como estas se van constituyendo en instituciones que conforman estructuras sociales que se autoreproducen y se transforman, generando de este modo el fenómeno de la estructuración.

1.2.4.1. El actor social y la acción

Giddens considera como la unidad primordial de la sociedad al individuo o ser humano, al que define como “actor social”, quien recrea, junto con otros actores, las prácticas sociales ordenadas en un espacio-tiempo. A ellos corresponde recrear las condiciones o estructuras necesarias (reglas y recursos) para que se reproduzcan sus actividades cotidianas (Giddens, 1995: 40).

Giddens (1995: 41) plantea que el actor social se rige por el “modelo de estratificación” del propio-ser actuante, por lo que el individuo posee una conducta basada en su registro reflexivo, su racionalización y sus motivaciones que lo llevan a ejercer la acción social rutinaria. Dicha conducta individual no es realmente creada por el individuo ni accionada aisladamente, sino que es producto de lo que el sociólogo inglés denomina como: “saber mutuo”, que es el reservorio del saber histórico que constituye a una sociedad y conduce al individuo a realizar ciertas acciones (Giddens, 1995: 42); esto no quiere decir que el actor social actúe de forma autómeta, sino que, también por las capacidades ya mencionadas y a través de las estructuras tiene la posibilidad de inducir modificaciones en la sociedad, lo que lo convierte en “agente social”. Al respecto, Ortiz (1999: 62) señala que, si los actores no tuvieran la capacidad de introducir cambios en la vida social, perderían su condición de agentes, puesto que se estaría negando su capacidad de transformación; según él, eso no significa que no se enfrenten a situaciones de restricción o constreñimiento provenientes de condiciones contextuales, ya que no

son seres aislados y por tanto, socialmente actúan bajo mecanismos de integración; Giddens (1995: 64) identifica dos formas de integración:

* Integración social: Reciprocidad (autonomía y dependencia) entre actores en contextos de copresencia.

* Integración sistémica: Reciprocidad entre actores o colectividades por un extenso espacio-tiempo.

1.2.4.2. La práctica social

Según Ortiz (1999: 60, 61), existe un desplazamiento del agente o actor social a la acción como conducta individual, y de ésta a las prácticas sociales colectivas, por lo que el individuo actúa de acuerdo a una reflexividad generada en la memoria colectiva; así mismo, el individuo o actor social transmite su conocimiento y costumbres a las generaciones posteriores en forma de prácticas sociales, las cuales, según Roitman (2004: 13), son concebidas en la Teoría de la Estructuración como actividades humanas regularizadas, recursivas y cotidianas que reproducen el sistema social.

Lo anterior significa que los actores virtualizan, o llevan a cabo las prácticas sociales a lo largo del tiempo en un espacio o entorno cambiante, por lo que se ven motivados a adaptarlas a las situaciones contextuales emergentes mediante su capacidad reflexiva y racional. Es por ello que, la continuidad de las prácticas sociales depende de que los individuos, colectivamente, decidan seguir practicándolas, transmitiéndolas y reproduciéndolas, con lo que, a su vez, sientan las bases para la consolidación de la sociedad en la que se desarrollan; esta situación, se reafirma con el planteamiento de Giddens:

La existencia continuada de grandes colectividades o sociedades no depende de las actividades de un solo individuo, pero es claro que esas colectividades o sociedades dejarían de existir si desaparecieran todos los agentes interesados (Giddens 1995: 60)

Asimismo, las prácticas sociales dotan al individuo los elementos necesarios para que este se relacione e interactúe de un modo aceptable, determinando de este modo lo que le es permitido y lo que es prohibido de acuerdo con el lugar que ocupa dentro de la sociedad en la que se desarrolla. A esta serie de pautas de convivencia se les denomina en su conjunto como la “estructura”.

1.2.4.3. La estructura y la institución

Giddens (1995: 54) señala que la estructura es la existencia de ciertas reglas y recursos propios de una sociedad que posibilitan la continuidad de las prácticas sociales; añade que la estructura se puede entender como un “orden virtual” de relaciones transformativas, considerando que los sistemas sociales existen como presencia espacio-temporal en las actualizaciones de sus prácticas recursivas y como huellas mnémicas (referente a la memoria) que orientan la conducta de agentes humanos entendidos.

En concordancia con esta serie de planteamientos, Giddens (1995: 54), sostiene que las estructuras de una sociedad generan una organización jerárquica de prácticas sociales recursivas, en los términos de la extensión espacio-temporal; por ello puntualiza que las prácticas con la mayor extensión espacio-temporal se pueden denominar “instituciones”. Por tanto, la “institución” puede ser definida como los rasgos más duraderos de la vida social. En palabras del autor, una estructura consolidada denota reglas y recursos institucionalizados en la producción y reproducción de sistemas sociales (Giddens, 1995: 60).

1.2.4.4. Las reglas

Éstas denotan por un lado la constitución de “sentido”, y por otro, la “sanción” de modos de conducta social (Giddens, 1995: 55). Por tanto, son pautas de conducta aceptadas, pero también prohibidas en un sistema social dado. Según éste mismo autor), las reglas fungen como técnicas o procedimientos generalizables que aplican a la escenificación/reproducción de prácticas sociales (Giddens 1995: 57);

asimismo, agrega que los tipos de regla más significativas se alojan en la reproducción de prácticas institucionalizadas (prácticas sedimentadas más profundamente en el espacio-tiempo). En este punto, es importante señalar que dichas reglas pueden ser escritas o no escritas (coerción social).

1.2.4.5. Los recursos

Roitman (2004: 13) los clasifica en materiales y no materiales; se relacionan con el dominio humano sobre la naturaleza (materiales y espaciales) y con el dominio de unos actores sobre otros (autoridad y jerarquía). Dichos recursos son empleados en la generación de dominio y/o de poder, por lo que, mediante estos recursos el individuo ejerce control sobre el espacio físico y contexto social en su vida cotidiana (Vicentini, 2010: 203). En estos términos se puede observar que algunos individuos logran mayor grado de control sobre los recursos de la estructura social, por lo que su influencia en ella es más alta, lo cual no significa que aquellos con menor grado de poder no puedan generar cambios en la estructura, ya que, como plantea López (2018: 9), todas las formas de dependencia ofrecen ciertos recursos con los cuales, los subordinados pueden influir sobre las actividades de sus superiores. En resumen, mencionan Lépre y Policastro (2003) que, mediante los recursos y de acuerdo con la disponibilidad que de ellos tengan los individuos y las sociedades en un momento histórico determinado, surgirán las estructuras de dominación que caracterizan un sistema social; por tanto, los recursos son los medios que definen una estructura de dominación y reproducirán una relación de dependencia/autonomía que caracterizará la distribución de poder.

En tal sentido, se observa que la estructura es una formación social basada en “reglas y recursos”, los cuales presentan una relación de complementariedad, por lo que Giddens (1995: 55) afirma que, las “reglas” no se pueden concebir apartadas del concepto de “recursos”, ya que ambos conceptos coexisten de forma aplicada o virtual para producir y reproducir la acción social, que según este sociólogo son, al

mismo tiempo, los medios para la reproducción sistémica, generando con ello la dualidad de la estructura (Giddens, 1995: 55).

En el cuadro 1 se pueden observar, a modo de resumen, los conceptos de la Teoría de la Estructuración, partiendo desde sus estructuras que conforman el sistema social, el cual se auto-reproduce y se transforma con el tiempo.

Cuadro 1: Conceptos clave de la Teoría de la Estructuración		
Estructura (s)	Sistema (s)	Estructuración
Reglas y recursos, o conjuntos de relaciones de transformación que se organizan como propiedades de sistemas sociales.	Relaciones reproducidas entre actores o colectividades, organizadas como prácticas sociales regulares (está implícita recursivamente la estructura, incluye actividades que los agentes reproducen en un tiempo y un espacio).	Condiciones que gobiernan la continuidad o transmutación de estructuras y, en consecuencia, la reproducción de sistemas sociales (modos en que los sistemas, mediante las actividades de actores situados en un tiempo-espacio que aplican reglas y recursos en los contextos de acción, son producidos y reproducidos en una interacción).
Fuente: Giddens (1995: 61)		

1.3. Aporte conceptual de Bonfil en la Teoría de la estructuración

La explicación de los procesos de estructuración en las sociedades que enfrentan condiciones de interacción intercultural, se apoyará de los conceptos de la Teoría del Control Cultural de Bonfil (1991), de la cual únicamente se retomarán aquellos

elementos que permitan abordar los efectos de la estructuración en las comunidades receptoras que anteriormente eran ajenas al turismo y que sufren transformaciones al enfrentar las nuevas condiciones contextuales e históricas.

1.3.1. La institución como patrimonio cultural

Con base en los temas anteriormente abordados, en esta investigación el “patrimonio cultural” es definido como un elemento implícito en la cultura, conformado por elementos materiales e inmateriales que una determinada sociedad considera suyos, los cuales han sido heredados de generación en generación y conectan a los pueblos y a los individuos con su historia, dotándolos de identidad; así mismo, el patrimonio cultural inmaterial, se constituye por todas aquellas instituciones o prácticas sociales que los pueblos reproducen y las cuales han perdurado a lo largo del tiempo-espacio.

En este marco de ideas, el término de “institución” se utiliza para referir al patrimonio cultural intangible que proviene de la transmisión histórica de las prácticas sociales que dotan de identidad a los pueblos o naciones.

1.3.2. La cultura subalterna, la cultura dominante y sus instituciones

Bonfil (1991) asegura que, las sociedades se caracterizan por rasgos inherentes a su patrimonio cultural y que históricamente éstas se relacionan unas con otras entrando en procesos de interacción, en los que se puede distinguir una “**cultura dominante**” y una “**cultura subalterna**”, las cuales, en términos de la Teoría de la estructuración, interactúan en el tiempo-espacio por medio de sus *instituciones* a partir de procesos de dominación-sujeción.

Este antropólogo considera como grupo dominante a la sociedad que impone sus elementos culturales sobre el grupo subalterno; es decir que la cultura dominante, es aquella que, mediante la dominación del contexto, impone sus estructuras e

instituciones a la cultura subalterna que, por diversos motivos, debe adaptarse a las condiciones que le son impuestas.

En otros términos, el grupo subalterno es considerado para esta investigación como la comunidad local receptora de turismo que atrae visitantes interesados en conocer su patrimonio que la dota de rasgos culturales distintivos; por lo que, con base en tal planteamiento, se determina que este estudio está centrado en analizar la estructuración de las instituciones de los grupos subalternos, inducida por la interacción con la institución del turismo, la cual es originada por el grupo dominante (cultura capitalista europea-norteamericana).

Para explicar el fenómeno “estructuración” que se origina a partir de la interacción entre el turismo y las instituciones del grupo subalterno, son retomados los siguientes conceptos propuestos por Bonfil (1991: 173-186):

- **Elementos culturales propios:** aquellos que determinada sociedad ha recibido como herencia de generaciones anteriores; los produce, reproduce, mantiene y transmite.
- **Elementos culturales ajenos:** forman parte de la cultura que vive un grupo social, pero éste no los ha producido ni reproducido. Es decir, son elementos culturales presentes en la cotidianidad de un grupo social, que fueron producidos por otro grupo.
- **Resistencia:** Proceso por el cual el grupo subalterno actúa para preservar y controlar sus elementos culturales propios. La resistencia puede ser explícita o implícita (consciente o inconsciente), abierta o clandestina.
- **Innovación.** Mediante ésta, un grupo social produce nuevos elementos culturales propios que pasan a formar parte de su patrimonio cultural.

- **Enajenación.** Mediante el proceso de enajenación, el grupo subalterno decide poner sus elementos culturales propios al servicio de las necesidades del grupo dominante.

De acuerdo con lo expuesto en este punto y su relación con el apartado “el patrimonio cultural como atractivo turístico”, se observa que los elementos culturales propios y ajenos existentes en una *institución* de la cultura subalterna, experimentan transformaciones por efecto de la interacción con la *institución* del turismo; esto significa que, mediante los procesos de enajenación, resistencia e innovación, el turismo ejerce *estructuración* en las instituciones locales y con ello modifica sus elementos materiales, simbólicos y de organización. Estos últimos se explican en el siguiente apartado.

1.3.3. Los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización como reglas y recursos

En esta sección se exponen los elementos que componen la estructura social, entendida como la integración de reglas y recursos que posibilitan la auto-reproducción de los sistemas sociales mediante sus *instituciones*. Por tanto, se plantea que las reglas y recursos están contenidos en los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización, ya que los elementos materiales son un recurso cuando refieren al dominio sobre la materia y el espacio y son una regla cuando se les confiere o deniega cierto modo de uso; del mismo modo los elementos simbólicos son reglas y recurso al conformar el código de valores de una sociedad; por último, los elementos organizativos son regla y recurso porque determinan la jerarquización social y las formas en que las prácticas sociales deben de llevarse a cabo.

Es mediante estos elementos materiales, simbólicos y de organización que las prácticas sociales pueden reproducirse, por ejemplo, en una celebración religiosa se requiere un protocolo a seguir, una división de responsabilidades, un atuendo adecuado, insumos y que los asistentes consideren importante estar allí. Esto

mismo sucede con las prácticas sociales en los espacios turísticos, como se explica a continuación.

1.3.4. El tiempo y el espacio turístico en relación con las instituciones locales

Las *instituciones*, entendidas como prácticas sociales sostenidas, necesitan ser reproducidas por los actores sociales a través del tiempo en un espacio determinado. En este sentido, Almirón (2004: 168) plantea que, la práctica turística puede ser analizada como una práctica social, como tantas otras que necesita del espacio y, al mismo tiempo, lo transforma y produce; sin embargo, en el espacio donde se desarrolla dicha actividad convergen un sin número de prácticas sociales locales reproducidas simultáneamente que lo recrean y transforman al paso del tiempo.

En tal sentido, las prácticas sociales más influyentes en el contexto son las *instituciones*, pues al tener mayor perdurabilidad temporal e impacto social, ejercen mayor influencia sobre su entorno, transformándolo y estructurándolo de acuerdo con las necesidades y dinámicas de la sociedad. En el caso de la práctica social del turismo, ésta es visualizada como una *institución* originada en las *estructuras* de las culturas europeas; por tanto, al existir movilizaciones de turistas europeos a espacios con otras culturas y prácticas sociales, la *institución* del turismo se traslada e inserta en dichos destinos. Esto a su vez, ocasiona que las *instituciones* locales adapten sus elementos materiales, simbólicos y de organización continuar su reproducción en el espacio turístico; en otras palabras, experimentan su *estructuración*.

1.3.5. La estructuración de las instituciones a causa del turismo

Como se expuso, para esta investigación, la *estructuración* se entiende como la transformación o evolución de los elementos culturales simbólicos, materiales y organizativos (reglas y recursos) de las *instituciones* locales por su interacción con el turismo a través de la historia (tiempo-espacio). En dicho sentido, es importante

puntualizar que el turismo figura como una *institución* ajena proveniente de la cultura capitalista europea, el cual reestructura y reorganiza el significado y la función de las prácticas sociales de la cultura local (Canclini en Flores y Nava, 2016: 9), lo que propicia que algunas comunidades receptoras inserten su cultura al mundo de la mercantilización y el espectáculo (Flores y Nava L., 2016: 9).

Lo anterior indica que las *instituciones* de las culturas subalternas locales se transforman cuando enfrentan la turistificación de sus espacios geográficos, lo cual propicia diversas reacciones, que pueden ser entendidas como procesos de innovación, enajenación y/o resistencia ante las nuevas condiciones.

1.3.6. Estructuración por procesos de innovación, enajenación y resistencia

Cuando dos culturas interactúan en un marco de dominación-sujeción se manifiestan reacciones en ambas, pero esta investigación se limita a únicamente a observar cómo la cultura subalterna local experimenta la *estructuración* de una de sus *instituciones* por la influencia del turismo mediante los procesos de innovación, enajenación y resistencia. Para clarificarlo, a continuación, se explican cada uno de estos procesos:

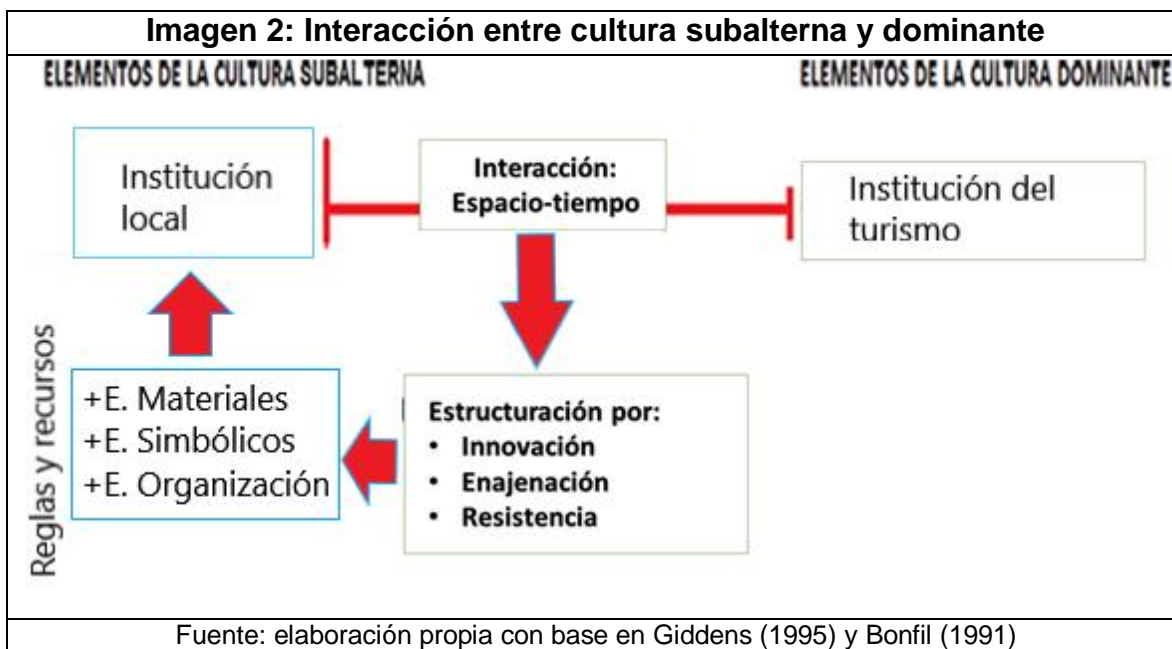
Resistencia: Se reitera que es el proceso por el cual el grupo subalterno actúa para preservar y controlar sus elementos culturales propios; puede ser una resistencia explícita o implícita (consciente o inconsciente), abierta o clandestina. En este sentido, los actores sociales de la cultura subalterna procuran reproducir sus *instituciones* preservando sus elementos culturales propios, por lo que manifiestan oposición ante las transformaciones de sus prácticas sociales inducidas por *instituciones* ajenas como el turismo.

Innovación. Mediante ésta, un grupo social produce nuevos elementos culturales propios que pasan a formar parte de su patrimonio cultural; ello significa que, las sociedades crean nuevos elementos culturales materiales, organizativos y

simbólicos con el objetivo de adaptarse a las circunstancias emergentes del contexto espaciotemporal y con ello asegurar la permanencia de sus *instituciones*.

Enajenación. Mediante este proceso el grupo subalterno decide disponer sus elementos culturales propios al servicio de las necesidades del grupo dominante. En el caso de las *instituciones* de la cultura subalterna, al ser del interés del turismo, algunas de ellas se convierten en escenificaciones realizadas para satisfacer las necesidades de los visitantes.

En la imagen 2 se observa la interacción entre la cultura subalterna y la cultura dominante, en cuyo contexto simultáneamente se reproducen sus instituciones y estructuras. También se visualiza que en esa interacción se produce la “estructuración” sobre los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización de la cultura subalterna local a partir de los procesos de enajenación, innovación y resistencia.



Este tipo de fenómenos acontecen cuando el patrimonio cultural intangible de las culturas locales entra en relación con el turismo, lo cual puede ser observado en el

caso de la danza azteca que se practica en el Centro Histórico de la Ciudad de México; por ello, es necesario primero conocer sus grupos precursores y la estructura de dicha manifestación cultural, en donde se pueden distinguir sus elementos materiales, simbólicos y organizativos primigenios, que dotan de sentido y recursos su práctica recursiva; con esta información es posible analizar su interacción con el turismo y si esto ha propiciado que se modifique mediante un proceso de *estructuración* que sucede mediante los procesos de *enajenación*, *resistencia* e *innovación*, los cuales producen otros procesos derivados, por lo que se propone hacer una jerarquización de las categorías de análisis como se explica a continuación.

1.3.7. Categorización de los procesos derivados de la estructuración a causa del turismo

En los puntos anteriores pudieron identificarse las siguientes categorías de análisis: *enajenación*, *resistencia* e *innovación*, que apoyan a explicar la *estructuración* de las instituciones locales; dichas categorías son procesos que a su vez generan otros procesos diferenciados; es decir, existen subcategorías derivadas, las cuales se describen a continuación, basando su descripción en diferentes fuentes⁴, pero ajustado a la naturaleza de la investigación:

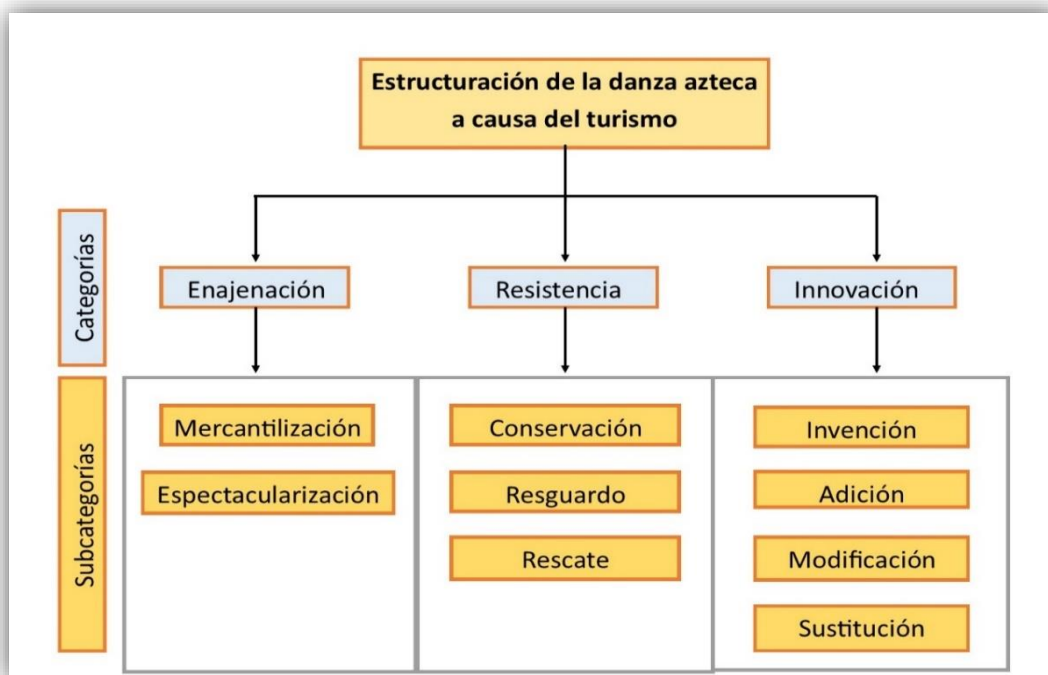
- ***Mercantilización***: Hacer de las prácticas sociales o las instituciones locales objeto de trato o venta.
- ***Espectacularización***: Escenificación parafernática de las prácticas sociales o las instituciones locales en un lugar donde se congrega gente a presenciarla.

⁴ Los conceptos de mercantilización y espectacularización fueron construidos con base en los planteamientos de Zuñiga (2014) y Giddens (1995). Mientras que conservación, resguardo, recate, invención, adición, modificación y sustitución se desarrollaron a partir de Giddens (1995) y del Diccionario de la Real Academia Española (RAE).

- **Conservación:** Acción que permite dar continuidad a las prácticas sociales o instituciones de la comunidad local.
- **Resguardo:** Proteger de daños (preservar) los elementos culturales de las prácticas sociales o instituciones locales.
- **Rescate:** Recuperar los elementos culturales de las prácticas sociales o instituciones locales que estaban olvidados, estropeados, perdidos o que habían pasado a manos ajenas.
- **Invencción:** Crear elementos culturales nuevos en las prácticas sociales o instituciones de la comunidad local.
- **Adición:** Unir nuevos elementos culturales con los ya existentes en las prácticas sociales o instituciones locales.
- **Modificación:** Transformar los elementos culturales de las prácticas sociales o instituciones locales, mudando sus características originales.
- **Sustitución:** Introducir un nuevo elemento cultural en el lugar de otro que ya existía en la práctica social o institución local.

Dichas categorías y subcategorías se agrupan tal como se muestra en la imagen 3.

Imagen 3:
Categorías y subcategorías en la estructuración de la danza azteca



Fuente: elaboración propia

Estas categorías se relacionan unas con otras cuando se da el fenómeno de la *estructuración* por causa del turismo, lo cual se explica en el siguiente apartado.

1.3.8. Relaciones intercategoriales

En la categorización propuesta aquí, la categoría de la *enajenación* destaca como una de las causas más importantes de la *estructuración* por turismo, ya que ésta causa procesos de *espectacularización* y *mercantilización*, que provocan problemáticas en las comunidades locales, como se puede constatar en el apartado 1.1.2.2, referente a las críticas al turismo en su relación con el patrimonio cultural de las comunidades locales.

Respecto a la *resistencia*, su relación con el turismo se da en el sentido de preservar las prácticas sociales o instituciones locales y sus elementos culturales, por lo que

se contraponen a la *enajenación* y, por tanto, a los efectos del turismo. Por su parte, la *innovación* causada por el turismo figura como una categoría consecuente, lo que significa que también es provocada por la *enajenación* y la *resistencia*. En tal sentido, en el cuadro 2 se exponen las relaciones entre las categorías y subcategorías referidas en la imagen 3.

Cuadro 2: Relaciones entre categorías y subcategorías	
VARIABLE	APLICACIÓN
Fenómeno	Estructuración de las prácticas sociales o instituciones locales por causa del turismo
Condiciones causales	Son causas del fenómeno observado: <ul style="list-style-type: none"> - Enajenación (mercantilización y espectacularización) - Resistencia (conservación, resguardo y rescate)
Condición consecuente	Derivado de las condiciones causales: <ul style="list-style-type: none"> - Innovación (invención, adición, modificación y sustitución)
Fuente: Elaboración propia	

Dichas relaciones entre categorías y subcategorías dadas por medio del fenómeno de la *estructuración* de las prácticas sociales e instituciones de la cultura local en el contexto turístico, pueden ser observadas en el caso de estudio; es decir que la danza azteca como institución de la cultura subalterna local es propensa a la influencia del turismo. Es en esa interacción intercultural donde los elementos culturales de la manifestación estudiada pueden transformarse o no; por tanto, el siguiente capítulo describe la estructura de la danza azteca mediante sus elementos culturales originales, producidos por sus grupos precursores locales previo a la aparición del turismo como una actividad importante en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

CAPÍTULO 2: LA DANZA AZTECA COMO INSTITUCIÓN DE LA CULTURA SUBALTERNA

2.1. La danza azteca como institución y patrimonio cultural

El patrimonio cultural es un elemento implícito en la cultura, el cual, a su vez contiene otros elementos que se heredan de generación en generación, siendo esa herencia una conexión con la historia de los pueblos y de los individuos (de la Rosa, 2003: 157). Por su parte, Bonfil (2000: 22) menciona que el patrimonio cultural es el acervo de elementos culturales, tangibles e intangibles que una sociedad determinada considera suyos; agrega que todo acto humano (recordando que el hombre es un ser en sociedad) es imaginado y realizado a partir de un acervo cultural.

Con estos planteamientos se puede afirmar que la danza azteca forma parte del patrimonio cultural, primeramente, de la nación⁵ nahua y por ende del pueblo mexicano en general, ya que ha transmitido sus elementos culturales propios de generación en generación desde tiempos anteriores a la invasión española al Anáhuac⁶. Según de la Peña (2001: 99), la danza azteca tiene antecedentes que se remontan a su práctica en el centro de México durante la época precuauhtémica⁷.

Lo anterior es confirmado por los registros de la danza azteca efectuados entre los siglos XVI y XVIII de los cronistas Motolinía (1482-1568) y Clavijero (1780), quienes la presenciaron en el centro de México. Según esta evidencia histórica, dicha manifestación se ha transmitido de generación en generación, conservando ciertos

⁵ Nación: Conjunto de personas de un mismo origen y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común. Del Diccionario de la Lengua Española consultado en <https://dle.rae.es/naci%C3%B3n>.

⁶ El Anáhuac es la parte norte y centro del hoy conocido como continente americano, el cual tenía centro en Tenochtitlán; mientras que el Tawantinsuyo tenía su centro en Cuzco (Mignolo, 2000: 60).

⁷ Referencia temporal sobre el gobierno de Cuauhtémoc para señalar la época previa a la Colonia en México (Torres, 2010: 61).

rasgos distintivos desde la antigüedad y se continúa reproduciendo en la actual Ciudad de México y en el Estado de México, a pesar de haber atravesado momentos adversos en la época colonial, la independencia de México y la revolución mexicana, además de fenómenos más recientes como el auge del turismo, en el cual está centrada la presente investigación. Por consiguiente, dado que la danza azteca es una práctica social continuada por las nuevas generaciones, se le puede considerar como *institución* y como patrimonio cultural intangible de los mexicanos, aun cuando no esté reconocida como tal por la UNESCO o por alguna otra institución nacional o internacional.

En este punto se debe aclarar que la danza azteca, como todas las prácticas sociales, experimenta un proceso de *estructuración* por evolución histórica, ya que los grupos precursores -las mesas de concheros y los calpullis de mexicanidad- innovan sus elementos con la finalidad de ajustar las prácticas culturales a las dinámicas de la vida actual. Por ello, dichos grupos precursores se posicionan hoy como la cultura subalterna al estar sujetos a las *estructuras* de la cultura dominante, determinadas por el capitalismo europeo y sus *instituciones* como el turismo.

2.2. La cultura dominante europea y la cultura subalterna local

En este apartado, se aborda la diferencia entre la cultura subalterna local (grupos de danza azteca) y la cultura dominante (europeizada), así como la interacción cotidiana de sus *instituciones* en el mismo tiempo-espacio mediante procesos de dominación-sujeción, como es el caso del turismo y la danza azteca. Primeramente, se describe la cultura dominante europea (hispanica) y cómo ésta ha llegado a ejercer su dominio sobre otros territorios y sus culturas, imponiendo sus prácticas sociales (como el turismo) y elementos culturales a través del tiempo hasta la actualidad.

2.2.1. La cultura dominante europea

León-Portilla (2001) refiere que en el siglo XVI llegaron a su fin los milenios en que el Anáhuac fue libre de cualquier sojuzgamiento externo; entonces comenzó el desmantelamiento paulatino de diversas *instituciones* y elementos indígenas de carácter político, social, religioso y económico.

Tras la caída de Tenochtitlan, la “concepción de la vida” hispánica destruye los fundamentos últimos de la cosmovisión anahuaca⁸, ocasionando que las élites mexicas, al igual que las de todos los pueblos vencidos por los invasores, sean convertidas a la visión hispánica del mundo, por lo que son relegadas a un puesto secundario del nuevo orden social, es decir, dejan de ser culturas dominantes para convertirse en culturas subalternas, y es así como la cultura europea española asciende a la cúspide de la dominación (Dussel, 1967).

Según Semo (1987), con la fundación de la Nueva España, el centro del Anáhuac fue convirtiéndose en una colonia de poblamiento europeo y mestizaje, en donde los inmigrantes españoles, sus descendientes y familiares gozaban del más alto rango de privilegios, seguidos por los criollos. A los anahuacas, negros y castas (mestizos) se les subordinaba.

En la formación de la economía novohispana sucedió el tránsito del feudalismo al capitalismo (Semo, 1987). En su fase primitiva, el capitalismo se origina en las sociedades europeas del siglo XVI; en el siglo XIX, durante las guerras de independencia de las colonias españolas, se produjo un decisivo cambio que desembocó en el capitalismo moderno (Wolfgang, 1991). Dichas independencias no eran movimientos originados por las poblaciones indígenas o mestizas, pues, como menciona Mariátegui (2015: 180), eran movimientos de las poblaciones criollas que,

⁸ Anahuaca: Refiere al gentilicio de los indígenas del Anáhuac (Leyva, 2005). Asimismo, al mencionar “cosmovisión anahuaca”, se hace referencia a las formas de entender el mundo desde la visión de los anahuacas.

para perpetrar su triunfo, necesitaron la participación armada de la población indígena y mestiza.

De este modo, surge el México independiente, en el que, según Bautista et al. (2009: 329), las relaciones de producción e intercambio establecieron las formas capitalistas de explotación del trabajo y de los recursos. Posteriormente, pasada la primera década del siglo XX, el capitalismo encontró las condiciones para desarrollarse y ganar dominio sobre la población en general, pues, según de la Peña (1996: 41-42), se conjugaron la inversión extranjera, la expansión ferrocarrilera, la industrialización, el auge de las exportaciones y la migración de la comunidad rural a las urbes.

Posteriormente, surge la revolución mexicana (1910-1940) como una forma de resistencia de los gremios campesinos y el proletariado ante la dominación burguesa que culmina con una serie de transformaciones que desembocan en el capitalismo industrial (de la Peña, 1996: 43), lo cual no quiere decir que las formas tradicionales de producción agraria de las comunidades anahuacas hayan desaparecido, sino que se adaptaron a las dinámicas económicas del Estado mexicano.

Mientras tanto, las sociedades europeas que invertían su capital en los países nacientes se fortalecieron económicamente, y con ello vino el aumento del poder adquisitivo de sus ciudadanos, quienes comenzaron a viajar con el fin de conocer otros países y culturas. Por ello, los países nacientes promovían el patrimonio cultural y natural de las comunidades locales como atractivo, por lo que ciertos bienes cambiaron su valor de uso por valor mercantil, mediante su incorporación al mercado del turismo (López y Marín, 2010).

Así, su práctica se convirtió entre los europeos en una *institución* que se mantiene hasta la actualidad, la cual, según Barretto (2005: 1), presupone la existencia de un

producto turístico, que puede ser un recurso de la naturaleza o de la cultura, a lo que se agrega una infraestructura turística que comprende una serie de equipamientos y servicios, infraestructura de acceso e infraestructura básica urbana.

En este contexto, las comunidades locales se ven sujetas a la dominación por parte de la cultura europea que, bajo las dinámicas capitalistas del turismo, introduce otra forma de colonización, a la que se le puede denominar neocolonialismo⁹. En este sentido, Pereiro (2012: 160) menciona que las prácticas sociales locales o étnicas se escenifican para el turista respondiendo a la lógica de la nostalgia imperialista como forma de dominio neocolonial. Asimismo, es necesario recordar que dicho imperialismo se sustenta en la forma de dominación capitalista, ya que nada está fuera del capitalismo global y de la cosmología europea que lo acompaña (Mignolo, 2009: 253).

Con estos argumentos se puede observar que, la cultura europea se ha posicionado como la cultura dominante en el territorio de Anáhuac, subordinando a las culturas indígenas o anahuacas, incluyendo a los mestizos, bajo su dominio ideológico y económico. Al respecto, Semo (1987) afirma que, puede hablarse de cierta continuidad en el status económico subordinado de los países del Anáhuac y del Tawantinsuyo desde el siglo XVI hasta nuestros días; argumenta que, a pesar de los cambios en las formas de explotación, su condición ha sido la de *países económicamente dependientes directa o indirectamente de los centros capitalistas más desarrollados*.

⁹ Neocolonialismo: Política de los Estados imperialistas dirigida a conservar la explotación colonial de los países “débilmente desarrollados” en el aspecto económico con el fin de anular las consecuencias de la desintegración del sistema colonial del imperialismo. Para alcanzar los fines indicados, los imperialistas establecen diferentes tipos de dependencia económica y política a los países dominados (Cabrera, 2009: 35).

Respecto a las culturas subalternas indígenas, hay casos en que se han resistido a la dominación total de la cultura europea, manteniendo hasta la actualidad algunas de sus *instituciones* y estructuras sociales vigentes (con sus adaptaciones). Tal es el caso de la cultura nahua mexicana, que subsiste en el contexto capitalista del moderno Estado mexicano mediante el concherismo y la mexicanidad. En el siguiente punto se profundiza en la descripción de dichos grupos.

2.2.2. La cultura subalterna local

Después de la caída de Tenochtitlan en 1521, hubo reacciones ante la invasión, por lo que durante toda la época colonial las comunidades anahuacas se mantuvieron en pie de lucha, impidiendo la total colonización del Anáhuac, resultado de la combatividad de los indígenas y la hostilidad climática (Cabrera, 2009: 37).

A las comunidades anahuacas que sí fueron dominadas se les impuso un nuevo orden social, político y económico europeo que cambió su forma de vida, por lo que tuvieron que adaptarse a la situación emergente. De este modo, los mexicas que permanecieron dentro de la colonia española, se sujetaron a la imposición de la religión católica; es por ello que la danza azteca se sincretizó, supliendo diversos elementos materiales y simbólicos mexicas por los cristianos. Zavala (en de la Torre, 2012: 146) argumenta que esta práctica sobrevivió porque los antiguos mexicas supieron readaptarla formalmente al catolicismo, retomando los elementos que les eran comunes; para ello modificaron el nombre de las Energías¹⁰ y las letras de sus cantos, tratando siempre de mantener las etapas del ritual y sus objetivos primigenios.

¹⁰ Uno de los postulados de los grupos precursores indica que los antiguos nahuas no creían en dioses, sino en Fuerzas o concentraciones de energía que recibían nombres (Martínez, 2011: 493).

Es decir, fueron reemplazadas las representaciones de las Energías mexicas por las imágenes del dios y los santos católicos; se prohibió el uso del huehuetl¹¹ (tambor ceremonial), supliéndolo por mandolinas de conchas de armadillo, los atuendos nahuas fueron sustituidos por túnicas largas con símbolos cristianos y se implementó el uso de plumas de avestruz, de faisán y de gallo; de este modo surgieron los *concheros*, apodados así por que usaban como instrumento principal la chihuanda (mandolina de concha de armadillo).

Asimismo, la imposición de elementos de la cultura dominante europea continuó durante la colonia y la independencia de la Nueva España, ya que se insertó en el Anáhuac el nuevo régimen europeo del Estado nacional aunado a la oficialización de la religión católica en la entidad; Murillo (2011) menciona que la Iglesia católica siguió estando presente y activa en todos los nuevos Estados que surgieron en el siglo XIX a partir de la desintegración de la monarquía hispánica, por lo que la situación para los grupos de danza azteca no cambió mucho. De igual forma, en esta relación de dominio-sujeción, los indígenas quedaron en desventaja porque la nueva noción de patria y nacionalidad no incluía a todos los componentes de la sociedad, ya que los grupos indígenas eran excluidos del “progreso” que se pretendía alcanzar, ocasionando con ello su marginalización (Hernández et al., 1992).

Martínez (1975: 61) afirma que posteriormente, en la época de la revolución mexicana surgió un antagonismo entre campos y ciudades, característico del sistema capitalista que se agudizó hasta convertirse en una enorme sangría de masas explotadas; además, la burguesía disidente buscó ponerse a la cabeza del convulso proceso de cambio con el fin de rescatar *para sí* aquello que la vieja oligarquía comenzaba a perder a manos del pueblo en armas, por lo que, la clase burguesa fue quien hegemonizó todo el proceso revolucionario. Esto confirma que

¹¹ Huehuetl: Tambor ceremonial de madera con parche de piel. Sautron (2007: 253) lo describe como una percusión de piel con tono monocorde, imponente por su tamaño y su intensidad sonora.

los pueblos indígena y mestizo continuaron siendo regulados desde las estructuras del Estado capitalista que se *estructuraba* para mantener su dominio. En este contexto, los mestizos se volvieron más fieles al Estado, mostrando su preferencia hacia lo europeo y discriminando lo indígena; así lo reafirma Ortega (2015: 110) al referirse al trato despectivo hacia los indígenas que fue perpetuado por los mestizos durante la Independencia, la Reforma y hasta durante la Revolución, provocando que los habitantes de algunos pueblos cercanos a la capital huyeran de la discriminación étnica que padecían al ir a trabajar a la Ciudad de México por hablar náhuatl. Sin embargo, de acuerdo con Ham (2011: 20), en gran medida la participación bélica de los pueblos indígenas durante la revolución mexicana, fue determinante para alcanzar los objetivos de burgueses insurrectos de las mismas naciones indígenas; éstas últimas unificadas bajo el lema “tierra y libertad” que expresaba su renuencia ante la dominación del capitalismo europeo.

La principal figura de la lucha anahuaca por la tierra fue el General Emiliano Zapata, quien proclamaba el ideal de “tierra y libertad”, a quien se unieron los pobladores nahuas de Milpa Alta y Xochimilco (Ham, 2011); éstos, junto con el poblado de Tláhuac, se caracterizan, por mantener con gran vitalidad los festejos, rituales, fiestas, danzas y carnavales que manifiestan rasgos de la cosmovisión indígena (Ortega, 2015: 111), entre los que aparece la danza azteca.

Según Chávez y Frías (2014: 14), los movimientos revolucionarios de origen indígena estaban impregnados de aires de revitalización cultural, por lo que encontraron simpatía entre los grupos de danza azteca, quienes se manifiestan como una resistencia social que incluye la apropiación y resignificación de elementos de la cultura dominante. Estos autores afirman que la danza azteca se convirtió en un recurso de vinculación con el pasado en la nueva sociedad urbana en los siglos XIX y XX, dando paso a que, la antes casi exclusiva pertenencia indígena de la danza azteca, se comenzase a conformar también como un movimiento mestizo.

Con base en esta serie de planteamientos, se identifica que los grupos de mexicanidad y de concheros se han dado a la tarea de recuperar algunas *instituciones* de la nación mexicana, adaptándolas a las nuevas dinámicas de la *estructura* del Estado capitalista; es decir que, *instituciones* como la danza azteca, han experimentado su *estructuración* para subsistir en el contexto actual. Como ejemplo, Chávez y Frías (2014: 18) afirman que los concheros se han incorporado a las demandas y exigencias de la vida moderna, por lo que el discurso de celebrar la evangelización ha tenido que ceder para dar cabida a la recuperación de los símbolos que redefinen la “mexicanidad” de los danzantes, ocasionando el surgimiento de los grupos mexicanistas o de mexicayotl, los cuales se desligan de la cristiandad en pos de recuperar la mexicanidad o cosmovisión ancestral mexicana.

Es importante mencionar que la danza azteca, como *institución* del grupo subalterno, es una manifestación de resistencia cultural de los grupos mexicanistas y concheros, quienes figuran como sus precursores, los cuales son descritos a continuación.

2.3. Los grupos precursores de la danza azteca

Los grupos sociales que son precursores de tradiciones son aquellos que las produjeron, las conservan y reconocen como patrimonio cultural; a la vez las transmiten a las nuevas generaciones, permitiendo con ello su recursividad histórica (a través del tiempo y del espacio), constituyéndolas como *instituciones* de su sistema social. En el caso de estudio se identifican dos grupos precursores de la danza azteca, las “mesas de concheros” y los “calpullis de mexicanidad”, los cuales convergen en un origen cultural común, pero se distinguen por diversas características y rasgos en cuanto a elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos actuales. Estas peculiaridades se describen como sigue.

2.3.1. Las mesas de concheros

González (2005) refiere que los concheros toman su nombre del instrumento musical que usan: una caja acústica hecha de una "concha" de armadillo o un guaje en forma de mandolina, el cual mide aproximadamente 80 centímetros de largo y con él acompañan sus rituales. De la Peña (2001: 99) afirma que dicho instrumento es utilizado para marcar el ritmo de los pasos coreográficos de la danza azteca conchera, asimismo señala que los concheros se organizan en "Mesas", que son agrupaciones tradicionales que practican danzas de inspiración precuauhtémica y que forman parte de un complejo ritualístico que tiene mayor presencia la región central de México.

Estos grupos tienen como ejes rectores los principios de "unión, conformidad y conquista", en donde, según de la Torre (2012: 154) la unión es la perpetuación de la danza a través de la herencia de la tradición mediante los lazos consanguíneos, mediante el compadrazgo ritual (existen compadres de cruz de santo, velación, iniciación), pero también mediante el matrimonio entre descendientes de los grupos de danza; conformidad significa obedecer la jerarquía y el reglamento; conquista significa el compromiso asumido de reclutar nuevos adeptos tanto a la danza como a la festividad propia de un grupo.

De la Torre (2012: 154) también especifica que, la memoria de los linajes entre los grupos concheros se transmite y se mantiene a través de la tradición oral, en las alabanzas (cantos rituales), ya que en sus letras se narran las historias y hazañas de cada general y de los grupos de danza actuales. Como ya se había mencionado, la danza de los concheros tiene antecedentes que se remontan a la época prehispánica o precuauhtémica (de la Peña, 2001: 99). Al respecto, de la Torre (2012: 155) asegura que, estos danzantes dicen mantener viva una tradición muy antigua que veneraba las Fuerzas o Energías sagradas de la cosmovisión mexicana y a los difuntos, pero que ahora se manifiesta en relación con los principales cultos católicos, como las fiestas a sus santos patronos.

En este punto se aclara que, a pesar de que las Mesas de concheros y los Calpullis de mexicanidad son similares, se mezclan y comparten una tradición oral que los conecta con un pasado precuahtémico común, son distintos, como lo expone De la Peña (2001: 100):

Es necesario aclarar que los grupos concheros más conservadores y tradicionalistas no son mexicanistas (...), aunque, existe un sector (...) de grupos concheros (...) que se ha convertido a los ideales del movimiento de la mexicanidad

Esta serie de planteamientos permite constatar que, a pesar de su complejidad, ambos grupos son diferentes, lo que se reafirma con las particularidades que se exponen en el siguiente apartado, sobre los Calpullis de mexicanidad.

2.3.2. Los calpullis de mexicanidad

La mexicanidad y el concherismo fungen como eslabones históricos que han mantenido viva la tradición de la danza azteca durante cientos de años, ya que el concherismo surge como una estrategia para mantener viva dicha tradición durante la colonia en México; posteriormente, tras la revolución mexicana y la declaración de libertad de culto y creencia en el siglo XIX, surge entre las Mesas de concheros la iniciativa de “volver a lo original” y dejar el culto católico, naciendo así los Calpullis de mexicanidad; al respecto, Torres (2010: 63) indica que las primeras señales de la aparición del movimiento de mexicanidad remiten a la década de 1930, tras la Revolución Mexicana, justamente durante la reestructuración del Estado nacional. Es por estos hechos históricos, que los Calpullis de mexicanidad retoman y parten de los elementos culturales resguardados y transmitidos en las Mesas de concheros.

En tal sentido, de la Peña (2001: 99, 100) sostiene que, una gran parte de estos Calpullis reconoce en la tradición de los “concheros”, el origen más o menos lejano del nativismo mexicanista, por lo que, en buena medida los consideran la fuente de

inspiración de las doctrinas mexicanistas y la cuna de las organizaciones asociadas a este movimiento.

En lo concerniente a la territorialidad, el autor menciona que la mayor parte de los grupos mexicanistas se localizan en el centro del país, mayormente en la Ciudad de México y sus alrededores, pero también en otras regiones. Esto revela que, actualmente se presentan en espacios urbanos -muchos de ellos turísticos- habitados en su gran mayoría por una población mestiza mexicana. En este marco, Torres (2010: 61), afirma que la mexicanidad es un movimiento urbano y social que se desarrolla en las ciudades y la mayoría de sus integrantes no pertenecen a ninguna comunidad étnica.

Por su parte, de la Peña (2001: 97) refiere que el mexicanismo es un movimiento revitalista, nativista y neo-tradicionalista, caracterizado por una afirmación de lo indígena, mediante la práctica de las tradiciones precuauhtémicas (como la danza azteca) y la reinterpretación del pasado desde una visión no eurocéntrica, con el fin de restaurar la civilización precuauhtémica y la mexicanización de la cultura nacional.

Por ello, la mexicanidad figura como un movimiento de resistencia cultural ante la globalización, ya que sus acciones se encaminan a la preservación, rescate y divulgación de elementos y prácticas culturales o *instituciones* de origen mexicana. Asimismo, una de las instituciones que fungen como eje central de unificación para este movimiento es la danza azteca, considerada por Torres (2010: 68) como una estrategia de formación e integración de los grupos, cuyas prácticas se representan al aire libre o en recintos cerrados. Es por ello que este tipo de danza se puede presenciar cotidianamente en sitios públicos de vocación turística como el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Es importante señalar que, las celebraciones de los Calpullis de Mexicanidad, generalmente acompañadas de una gran danza, no responden a los festejos marcados en el calendario gregoriano, ni tampoco a las fechas festivas del

cristianismo, sino que, como señala Torres (2010: 68), se basan en el calendario mexica precuauhtémico. Por tanto, según él, las conmemoraciones más importantes son:

- El encendido del Fuego Nuevo al inicio del año mexica que se efectúa generalmente en febrero.
- Los equinoccios y solsticios, el más importante es el equinoccio de primavera el 21 de marzo (actualmente fecha de activación turística en zonas arqueológicas).
- La Ofrenda a la Madre Tierra en honor a Tonantzin, en abril.
- En junio, la noche de la victoria en honor a Kuitlahuak
- En julio, la fundación de México-Tenochtitlan
- El 13 de agosto la caída de Tenochtitlan
- El 12 de octubre, una anticelebración de la invasión española al Anáhuac.

En estas celebraciones de danza azteca mexica, como en las celebraciones concheras, se resguardan y reproducen elementos culturales constituyentes de la *estructura* social nahua, como se plantea enseguida.

2.4. La estructura de la danza azteca: sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos

Lo expuesto evidencia la necesidad de describir detalladamente las características que definen a la danza azteca como *institución* de la cultura subalterna en el contexto de sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos que, en su conjunto constituyen las reglas y recursos de su *estructura*.

2.4.1. Elementos culturales materiales de la danza azteca

Como ya se ha planteado, los elementos materiales representan la dominación del ser humano sobre su entorno físico. En ese sentido, la danza azteca incorpora múltiples materiales existentes en el mercado moderno, como sucede en algunas ocasiones con los instrumentos como el huehuetl que puede llegar a estar hecho con un tambo metálico, como se observa en la imagen 4.

En los grupos de estudio se pueden observar similitudes y diferencias en los atuendos e instrumentos que utilizan; entre lo más destacable, figura que es exclusivo de las Mesas de concheros el uso de la chihuanda o mandolina de concha de armadillo, así como las imágenes católicas

Imagen 4: Huehuetl hecho de tambo metálico



Fuente: fotografía tomada en campo, 2019.

plasmadas en sus atuendos y estandartes; incluso en el centro del círculo de danza o tlalmanalli, se coloca la imagen del santo al que celebran.

Además, de la Torre (2012: 155) señala que los nuevos concheros recrean lo indígena de forma actualizada: con grandes copillis¹² de plumas exóticas, pectorales, maxtles¹³, brazaletes, rodilleras y tilma. Asimismo, indica que estos atuendos no necesariamente son como aquellos usados antiguamente, pues,

¹² Copilli: Objeto de reminiscencia prehispánica que consiste en un tocado de plumas para la cabeza (Perdigón *et al*, 2013). Dicho tocado, fue mal llamado penacho por los españoles.

¹³ Maxtle: Ceñidor atado a la cintura cuyos extremos caían por delante y por detrás (Pontigo-Alvarado, 2006). Fue llamado taparrabos por los españoles como una palabra peyorativa puesto que decían de los indígenas que estos tenían rabo como los animales.

aunque están inspirados en los atuendos mexicas de la época precuauhtémica, han experimentado adaptaciones a las nuevas tendencias, introduciendo telas plásticas y llamativas, terciopelos, lentejuela y pedrería, etc., Por lo general se acostumbra a usar guaraches de cuero confeccionados manualmente o a danzar descalzos.

En la imagen 5 se observa una procesión de concheros conservadores, donde se aprecia el uso de la chihuanda, la nahuilla (prenda tipo túnica que cubre su cuerpo desde el cuello hasta los tobillos). Sus copillis son vistosos por las grandes plumas de avestruz que los adornan y sus estandartes y banderas de confección europea que usualmente tienen plasmada la imagen del santo patrono de la Mesa a la que pertenecen, González (2005: 55) menciona que los estandartes son de tela y están pintados o bordados con las imágenes de los santos correspondientes a los cuatro vientos y el santo al que está dedicada la mesa.



Por otra parte, en la imagen 6, se aprecia a los concheros actuales en el ritual de apertura de los cuatro rumbos, quienes han sustituido la nahuilla por el maxtle, la capa y el pectoral en los hombres, mientras que las mujeres lo sustituyeron por la

falda y una camisa larga bordada o un quexquemetl¹⁴. Aunque los concheros modernos han retomado el huehuetl, mantienen vigente el uso de la chihuanda o mandolina conchera como su instrumento distintivo y los estandartes como seña de identificación.

Como ya se ha mencionado, recientemente se recuperó el uso del tambor ceremonial o huehuetl, el cual es descrito por Clavijero (en Cupryn, 1992) en la época colonial de la siguiente forma:



El huehuetl o tambor mexicano era un cilindro de madera, de tres pies de alto, curiosamente labrado, y pintado por la parte exterior, y cubierto en la superior de una piel de ciervo, bien preparada y extendida, que aflojaban o apretaban de cuando en cuando, para que el sonido fuese más grave, o más agudo. (...) El son que despiden es melancólico, y el de los mayores tan fuerte, que se oye a distancia de más de dos millas. Este era todo el instrumental con que acompañaban sus himnos

En la imagen 7, se puede observar que en los huehuetl actuales, los artistas mexicanistas y concheros reproducen estas mismas características a partir del hallazgo de un huehuetl precuahtémico original en Malinalco, Estado de México.

¹⁴ Quexquemetl: También conocido como huipil, es una especie de blusa triangular con un escote amplio que voltea al cuello y está abierto a los costados, adornado muchas veces con bordados (Guevara, 2006).

**Imagen 7:
Huehuetls moderno (izquierda) y precuauhtémico
(derecha)**



Fuente: fotografía tomada en campo, 2019 e imagen del huehuetl expuesto en el Museo de Antropología e Historia del Centro Cultural Mexiquense, Toluca.

Actualmente, dicho instrumento, puede ser escuchado durante las danzas aztecas a la par del sonido del ayacaxtle (sonaja), las coyoleras, el teponaztle (o teponaztli) y la chihuanda; esta última es excluida de las danzas mexicanistas. En la imagen 8 se aprecia una ilustración de un conchero danzando al son del huehuetl.

Hasta aquí, se ha hecho evidente que los atuendos e instrumentos tradicionales de los concheros se han modificado al retomar características precuauhtémicas, como son el uso del huehuetl, el maxtle, los

**Imagen 8:
Danzante conchero: al fondo dos
huehuetls**



Fuente: Jauregui y Bonfiglioli en Argueta (1998)

pectorales, la falda, el quexquemetl, etcétera. Esto ha provocado que se asimilen cada vez más al estilo de los calpullis mexicanistas (imagen 9), en donde prepondera la usanza de atuendos diseñados como los que aparecen en los códices mexicas.

**Imagen 9:
Danzantes mexicanistas**



Fuente: fotografías tomadas en campo, 2019.

En ambas agrupaciones, los individuos suelen colocarse una faja y un izcualmecatl¹⁵; aunque los concheros suelen portar un copilli, prenda que algunos grupos mexicanistas (más ortodoxos¹⁶) evitan usar. Por ende, algunos calpullis de

¹⁵ Cinta o paliacate generalmente de color rojo, doblado y amarrado alrededor de la cabeza, el cual se anuda en la nuca.

¹⁶ Adj. Conforme con la doctrina oficial de una religión (Diccionario de la Real Academia Española). Es decir que, los mexicanistas ortodoxos son los que se apegan más los fundamentos de la mexicanidad precuahtémica.

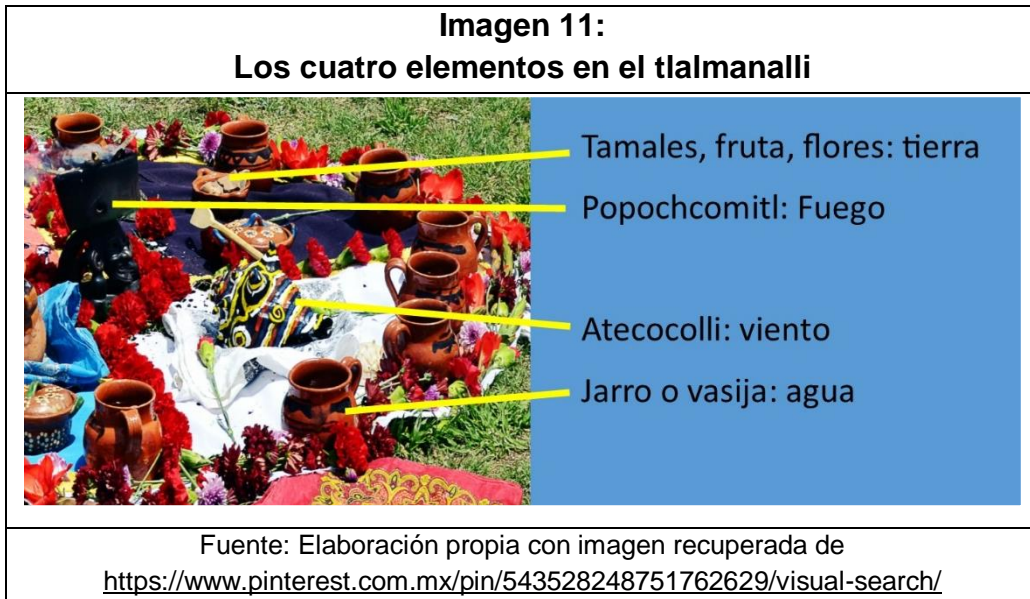
mexicanidad se distinguen por la sobriedad de sus atuendos y el uso de manta en diversos colores, como se muestra en la imagen 10.



Asimismo, ambos grupos usan copal para purificar el ambiente; también colocan a los cuatro elementos en el centro del círculo de danza (Imagen 11). Cupryn (1992: 43) confirma lo anterior cuando menciona lo siguiente:

Aparte del tambor, que según parece, no sufrió muchos cambios, dentro del círculo de los danzantes, se encuentran los cuatro elementos básicos del Universo que entran en intercambio incesante: el agua, el fuego, la tierra y el aire

Para llevar a cabo una danza se requieren diferentes materiales, entre ellos los cuatro elementos, popochcomitl (fuego), atecocolli (viento), vasijas de barro (agua) y chiquigüites (tierra), además de lo que se pone en el *tlalmanalli* u ofrenda: frutas, flores, agua, pulque, chocolate, guisos, armas y reliquias (Tlazoltletzin, comunicación personal, 27 septiembre 2019).



Con el objetivo de esclarecer estas diferencias, en el cuadro 2 se observan los elementos materiales que distinguen a los grupos precursores de la danza azteca.

Cuadro 3: Elementos materiales de los grupos de danza azteca	
CONCHEROS	MEXICANISTAS
Como instrumentos para guiar la danza usan la chihuanda, huehuetl y el teponaztli.	Como instrumentos para guiar la danza usan el huehuetl y el teponaztli
Uso de copillis con grandes plumas	Algunos evitan el uso de copillis y solo usan algunas plumas prendidas al cabello o al izcualmecatl.
Culto al dios y a los santos de la religión católica	Culto a las Energías sagradas de la cosmovisión mexicana antigua
Los más conservadores usan nahuilla, mientras que los más actuales usan atuendos más parecidos a los mexicanistas.	Los hombres usan maxtle, tilma (capa) y pectorales; las mujeres usan falda y quexquemetl.
Uso de estandartes	Uso de pantlis

En sus atuendos y estandartes plasman imágenes del dios y santos católicos	En sus atuendos plasman iconografía de los antiguos códices mexicas
Fuente: Elaboración propia (2019)	

Estos elementos son diseñados y elaborados por los mismos danzantes, quienes en algunos casos los venden. La mayoría de estos materiales son comprados en tiendas de telas y pedrería; otros recurren a vendedores independientes que comercian todo tipo de artesanías, plumas, pieles, garras y colmillos, entre otras piezas de animales; la piel de jaguar o las plumas de quetzal o de guacamaya están prohibidas por las instituciones del Estado mexicano como la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (SEMARNAT), u organizaciones internacionales como La Convención sobre Comercio Internacional de Especies Amenazadas de Fauna y Flora Silvestres (CITES).

Antiguamente los materiales para la elaboración de atuendos e instrumentos eran conseguidos y producidos por los mismos indígenas de la región central de México, por tanto, las naciones anahuacas tenían total control sobre casi toda la producción de su materia prima; esta situación hoy ha cambiado debido la apropiación capitalista de los medios de producción mediante la industrialización y el uso de la moneda como unidad de cambio. Estas nuevas dinámicas implantadas por la cultura europea, han obligado a los nuevos danzantes a dejar de producir para adquirir materiales ofertados por la industria, a fin de confeccionar su indumentaria o elaborar sus instrumentos. Esto en gran medida responde a que los danzantes actuales ya no son productores rurales, sino que la mayoría de sus grupos de danza azteca se encuentran en zonas urbanas y están integrados mayormente por mestizos y muy pocos indígenas (generalmente otomíes y nahuas) (González 2005: 51).

Asimismo, algunos de ellos escenifican la danza azteca en el centro histórico de la ciudad de México con el objetivo de *chimalear*¹⁷ y obtener dinero de los turistas y transeúntes (imagen 12) a quienes les aseguran que lo utilizarán en la compra de materiales para seguir confeccionando sus atuendos (Observación directa, 2019).

**Imagen 12:
Danzante *chimaleando* en la
Ciudad de México**



Fuente: fotografía tomada en campo, 2019.

En este sentido, el dominio sobre los recursos materiales reside en la capacidad adquisitiva de los actores sociales. Sin embargo, hay grupos que han encontrado una fuente de ingresos en torno a la práctica de la danza azteca, como ya se decía de los chimaleros¹⁸, y otros grupos que, según González (2005: 169), se han

¹⁷ Chimalear: Término que, según de la Torre y Gutiérrez (2012: 28), es usado por los grupos de danza azteca para referir a la acción de pedir cooperación económica a los espectadores o turistas que se acercan a verlos mientras ejecutan sus danzas, para ello suele utilizarse el *chimalli* (escudo) como recipiente para recibir el dinero.

¹⁸ Danzantes que chimalean.

apropiado de áreas del Zócalo en donde no sólo danzan, sino que venden artesanías y hacen difusión sobre los valores mexicas.

En cuanto al dominio del espacio, algunos danzantes afirman tener los permisos otorgados por las autoridades mexicanas para ocupar sitios públicos como la entrada del Templo Mayor, los costados de la Catedral Metropolitana, el monumento a la mexicanidad, el zócalo de la Ciudad de México y la plaza Manuel Tolsá, entre otros, pese a lo cual denuncian que constantemente son acosados por policías y autoridades que pretenden removerlos de esos lugares (Sergio Segura y Domitila Ambrosio, comunicación personal, 21 de marzo 2019). Ello ha impulsado a los grupos de mexicanidad a negociar espacios con la autoridad local, como explanadas en las delegaciones, casas de cultura, centros educativos y parques, fortaleciendo de este modo su presencia pública (Torres, 2010: 63).

Estos argumentos permiten observar un dominio limitado de los danzantes sobre la producción de la materia prima y el espacio; sin embargo, los usos y diseños siguen figurando como elementos culturales propios. Asimismo, existen otros recursos sobre los que los grupos de danza azteca ejercen mayor control, como son sus formas de organización y sus elementos simbólicos, los cuales se explican en los siguientes apartados.

2.4.2. Los elementos culturales organizativos de la danza azteca

La *institución* de la danza azteca tiene una organización jerárquica que implica funciones o cargos por parte de actores reconocidos socialmente quienes ejercen cierta influencia, en mayor o menor grado, dentro de su comunidad; de igual forma su orden de ejecución sigue protocolos establecidos, según se detalla más adelante.

2.4.2.1. La organización de los concheros

González (en González, 2005: 48) sostiene que los concheros “conforman una sola y gran hermandad sellada por lazos de compadrazgo ritual, que obliga a sus

miembros a una relación de recíproco respeto y solidaridad, independientemente del rango jerárquico del danzante". Esto permite observar que, aquellos que ostentan un grado o responsabilidad social dentro del grupo, están obligados a ser respetuosos con todos y a responder ante las necesidades de la comunidad.

Las mesas de concheros se organizan como en un ejército: existe un Estado, mayor, con generales, capitanes, sargento primero y segundo, soldados y doncellas (De la Torre, 2012: 153. De la Peña (2001: 100) refuerza este argumento al señalar que los concheros están organizados en cofradías o "mesas", organizadas según una estructura militar jerarquizada (generales, capitanes, soldados), en que cada uno de sus rangos comprenden determinados deberes rituales. En lo que corresponde a la práctica de la danza, de la Torre (2012: 153) y González (2005: 60-67) distinguen los siguientes cargos con sus diferentes funciones:

- Capitán: es el encargado de dirigir la mesa y organizar las danzas; designa a los personajes que llevarán un cargo en su ejecución
- Primera palabra: encargado/a de dirigir la ceremonia de danza
- Segunda palabra: ayudante de la primera palabra
- Tercera Palabra: encargado/a de "dar las danzas" o, señalar el momento en que cada danzante guiará la danza.
- Cuarta y Quinta Palabras: otorgan los permisos para salir al baño.
- Capitana del sahumador: responsable del sahumero y del cuidado de la mesa, se encarga de purificar con copal el espacio.
- Capitana de campana: se encarga de tocar la campana en los momentos más importantes de los rituales
- Alférez: porta el estandarte
- Capitán de marcha: encabeza las columnas
- Sargento: encargado de que se guarde el orden durante las actividades del grupo, sobre todo a la hora de la danza; también suministra agua (y

medicamentos) e indica los momentos de descanso de la danza; es el verdugo, el que aplica la disciplina.

- Sargentos de marcha: siguen de cerca el cumplimiento de las órdenes del capitán.
- Sargentos de clarines; constatan que los instrumentos musicales estén entonados y en buena condición, así como que todos los danzantes estén presentes en la obligación.
- Capitana de pasión: es la responsable del orden y de cuidar el santo estandarte.
- Capitana de bastón: vigila el arreglo de la vestimenta.
- Malinches: mujeres que ocupan puestos semejantes a los de los sargentos: abanderadas, de campo y de sahumador.
- Malinche de bastón o capitana de marcha: tiene como misión recibir a los miembros del grupo y revisar que la indumentaria de los danzantes esté en orden.
- Flaxique: personaje que en la mayoría de los grupos se ha perdido; fungía como una especie de bufón que toma el papel de un diablillo que, en ocasiones llevaba una ardilla seca en las manos; también tuvo como cargo impedir que se tomaran fotografías a los danzantes. Algunas veces este papel lo llevaba el sargento de marcha, que podía vestirse también de gorila o de otro monstruo y llevaba un pequeño látigo en la mano.
- Los ancianos o huehuenches: viejos danzantes que no han obtenido rango, pero son respetados por la comunidad.

Estas jerarquías representan grados de autoridad y funciones que son centrales dentro de un círculo de danza, a quienes, bajo el principio de “conformidad”, se deben respetar obedeciendo la jerarquía y el reglamento interno de cada grupo (de la Torre, 2012: 154). Asimismo, es muy formal la relación entre todos los miembros dentro de sus respectivas mesas y entre las diferentes mesas, pues unos a otros se llaman “compadritos” (González, 2005: 63).

Con base en las anteriores descripciones es posible asegurar que estos grupos tienen estructuras sociales que rigen la práctica de la danza azteca, dándole orden y secuencia. En complemento, de la Torre (2012:153) menciona que cada grupo tiene un *cuartel*, donde se alberga el altar “la mesa”, en la cual se realizan las reuniones del grupo. De este modo, confirma que, en las mesas de concheros, como en cualquier ejército, los principios de orden, disciplina y obediencia a la jerarquía de las danzas son los más importantes, además, sostiene que las agrupaciones en cuestión se adjudican ciertas obligaciones que deben cumplir; la primera y más importante de ellas es la danza a su santo patrón (de la Torre, 2012: 154).

En lo que respecta a la logística en la ejecución de la danza, González (2005: 66-74) describe los siguientes pasos:

- a. El capitán nombra a la Primera y Segunda palabra.
- b. La Primera palabra designa a los demás cargos.
- c. Al estar listos, salen formados del lugar donde se vistieron en una “marcha” llamada “paso de camino”, o “culebreando”.
- d. Se dirigen hacia el atrio de la iglesia, donde van a danzar. Forman dos columnas paralelas, llevando al frente sus correspondientes estandartes y banderas y a las malinches o sahumadoras.
- e. Los sargentos dirigen al grupo, entran a la iglesia y dentro piden permiso al santo para ejecutar la danza (esta etapa del ritual en otras danzas se llama “del perdón” o “del permiso”)
- f. Cantan unas alabanzas y después salen caminando hacia atrás para no dar la espalda al altar.
- g. Cuando llegan al sitio de la danza, las dos columnas se unen, forman el círculo y colocan en el centro, sobre una tela o un petate, una imagen, los instrumentos musicales, los bastones de mando, los estandartes, la campana y la disciplina y, si no están danzando, también los penachos y las sonajas.

- h. El sargento designa lugares a los danzantes: al frente deben de estar los estandartes o banderas que los identifican e identifican asimismo a la deidad del legado o de “mesa”.
- i. Antes de empezar a bailar, todos marcan con su pie la cruz: arriba, abajo, adelante, atrás, a un lado y al otro, e inician un canto para recibir las santas imágenes.
- j. La persona designada con la Tercera palabra, comienza con la danza de permiso o firma. La firma es la formación de la cruz con pasos de danza que terminan en dos golpes vigorosos.
- k. Después de la firma, el danzante toca su concha hasta que los otros lo pueden seguir. Después toca más fuerte y grita “Él es Dios” y empieza su danza.
- l. Continúan una serie de danzas dirigidas por personajes designados por el Tercera palabra.
- m. Danzan alrededor de cuatro horas
- n. Después tienen un descanso.
- o. Vuelven a otra ronda de danzas
- p. Al terminar de bailar, vuelven a la iglesia con el “paso de camino”,
- q. Dentro de la iglesia llevan a cabo el “despedimento”, cantan una alabanza en la que dan las gracias por la autorización de bailar y salen otra vez sin dar la espalda al altar.

2.4.2.2. La organización de los mexicanistas

Los mexicanistas están organizados en calpullis que llevan desde luego nombres mexicas (González, 2005: 169). Torres (2010: 65) refuerza esta idea al mencionar que en la mexicanidad se hace patente la creación de calpullis como unidades de organización; en ellos se establece una jerarquización que otorga responsabilidades o los actores sociales a medida que se hacen merecedores de nuevos cargos. Este autor plantea que, dichos grupos también promueven el cambio de nombre de sus

integrantes por uno nahua, lo cual otorga a los danzantes mexicanistas mayor compromiso dentro de su grupo.

Dentro de sus calpullis se realizan una serie de prácticas sociales, como la danza azteca, que permite visibilidad al movimiento de mexicanidad en sitios públicos. Así mismo, en esta manifestación existe un protocolo bien definido y un orden de jerarquías. Lemus (2009: 85) y la lideresa mexicanista Tlazoltletzin (comunicación personal, 27 septiembre 2019), coinciden en que se distinguen los siguientes personajes:

- Primera palabra: encargado/a de dirigir la logística y orden en la ceremonia (tecuhtli).
- Segunda palabra (capitán de danza): encargado del orden y de formar el círculo de danza; también custodia el círculo y da los permisos para salir del mismo.
- Tercera palabra: ofrenda o da las danzas a los participantes que en su momento dirigirán su danza dentro de la ceremonia.
- Primera palabra del fuego: es generalmente una mujer sahumadora, y se encarga de llevar la disciplina de los demás portadores de fuego.
- Primera palabra de viento: Tiene a su cargo la disciplina de los portadores de atecocolli.
- Primera palabra de tierra: Es responsable de la disciplina entre los portadores de los canastos de fruta o flores.
- Primera palabra de agua: Se encarga de la disciplina de los portadores de las vasijas de agua.
- Primera palabra de huehuetl: Encargado de la disciplina de los *huehueteros* o *huehuetianis*.
- Huehuetianis: Personas sin cargo que tocan el huehuetl.

- Sahumadora (s): Persona o personas sin cargo que van purificando a los danzantes.
- Atecocolero (s): Persona o personas sin cargo que tocan el atecocolli o trompeta de caracol marino.
- Mitotianis o guerreros: Hombres y mujeres que danzan sin tener cargo ni portar ningún elemento durante la celebración.

El protocolo mexicanista de la danza es descrito por Lemus (2009: 85) de la siguiente forma:

- a. El *huehuetiani* coloca su tambor en el centro de donde se formará el círculo,
- b. La sahumadora (portadora del fuego) va sahumando con copal a los danzantes, purificándolos y encaminándolos hacia el círculo con la fuerza de Ometeotl (Gran Energía dual universal) en su forma *tletl* (fuego). Al mismo tiempo el *huehuetiani* toca el ritmo de la danza y así van recibiendo a los *mitotianis* o guerreros danzantes al círculo
- c. El capitán de danza (*segunda palabra*) acomoda el círculo, le da forma, coloca sus rumbos. A todos los que llegan al interior los acomoda intercalando a un hombre y a una mujer, hasta cerrar el círculo.
- d. Se hace el primer saludo: Todos voltean hacia el rumbo del Este *Tlahuiztlanpa*; al frente se colocan el capitán de danza, la sahumadora, el atecocolero y un *tlatoani* (*primera palabra*) de danza.
- e. El atecocolero (atecocoleque) hace sonar dos veces su trompeta de caracol hacia dicho rumbo para llamar al señor del Este (Quetzalcóatl), mientras se sahúma, se purifica y se establece el rumbo.
- f. El tlatoani toma la palabra para saludar al rumbo, le pide permiso, lo convoca y le avisa que están en su presencia. Los pasos “d”, “e” y “f” de repiten al

saludar a los otros rumbos (el Oeste *Cihuatlampa*, el Norte *Mictlampa*, el Sur *Huiztlampa*, el Centro, el de la Tierra *Tlallitlampa* o abajo y al Cielo *Ilhuitlampa* o arriba); a cada rumbo se le marca con un ritmo diferente con el huehuetl.

- g. Firma¹⁹ para iniciar la primera danza: uno o varios danzantes pasan al centro del círculo para hacer su permiso o “firma”, por lo que el *huehuetiani* toca el ritmo para que la realicen.
- h. Danza: Después de ejecutar el permiso, el o los guerreros eligen una danza y le piden al *huehuetiani* que la interprete; cuando éste la está tocando, los guerreros ejecutan su danza.
- i. Cierre de intervención: Cuando la primera danza concluye, los guerreros que la ejecutaron deben hacer nuevamente una firma de despedida y de agradecimiento para volver a ocupar su lugar en el círculo general durante el ritual.
- j. Danzas siguientes: Posteriormente, un nuevo danzante o grupo de danzantes pasa al centro y repite los pasos “g”, “h” e “i” (ninguna danza se repite). La misma dinámica se sigue con todas las danzas.

En resumen, si se comparan las formas de organización de la danza que llevan a cabo los concheros y los mexicanistas, se pueden hallar similitudes jerárquicas como se muestra en el cuadro 4.

Cuadro 4: CARGOS EN LA EJECUCIÓN DE LA DANZA AZTECA EN LOS DIFERENTES GRUPOS PRECURSORES	
CARGOS CONCHEROS	CARGOS MEXICANISTAS

¹⁹ Permiso o firma: serie de pasos dancísticos que se hacen antes de que un danzante azteca (o varios) ejecute una danza, según Lemus (2009: 85), sirve para anunciar su participación como guía del círculo

Capitán	Tecuhtli
Primera palabra (puede ser el capitán u otra persona designada por éste)	Primera palabra (puede ser el/la tecuhtli u otra persona designada por éste)
Sargento (s)	Segunda (s) palabra (s)
Tercera (s) palabra (s)	Tercera (s) palabra (s)
Cuarta y quinta palabra	---
Capitana de sahumador	Primera palabra de fuego
---	Primera palabra de viento, de tierra y de agua
Capitana de campana	Primera palabra de viento (sustituye la campana por el toque del atecocolli)
Alférez	Portador de pantli
Capitán (es) de marcha	Este trabajo lo realiza (n) la (s) segunda (s) palabra (s)
Sargentos de marcha	Este trabajo lo realiza (n) la (s) segunda (s) palabra (s)
Sargento de clarines	Primer palabra de huehuetl
Capitana de pasión	---
Capitana de bastón	---
Malinche de bastón	Este trabajo lo realiza (n) la (s) segunda (s) palabra (s)
Malinches	---
Flaxique	---
Huehuenches	---
Soldados	Mitotianis
Fuente: elaboración propia con base en de la Torre (2012), González (2005), Lemus (2009), Tlazoltetzin (2019).	

En lo que se refiere a la ejecución de la danza, ambos grupos precursores presentan particularidades, aunque se guían por la misma base protocolar: entran serpenteando, abren los rumbos, hacen una serie de danzas y cierran los rumbos. Asimismo, tanto los elementos organizativos (jerarquías y protocolos) como los materiales son complementados por elementos simbólicos que los dotan de sentido.

2.4.3. Elementos simbólicos de la danza azteca

Como se expuso en el capítulo anterior, los elementos simbólicos son los que dotan de *sentido* a las prácticas sociales; al mismo tiempo, en relación a este *sentido*, se conforman las *sanciones* que regulan la conducta social. Por ello, es necesario definir lo que representa la danza azteca para los grupos sociales que la reproducen.

Desde la antigüedad es concebida como un ritual sagrado de festejo o *netotiliztli* y de merecimiento o *macehualiztli*, por ello, se entiende como una ofrenda que los mexicanistas hacen para las Energías sagradas y los concheros para el Dios y los santos católicos, aunque según González (2005: 47), los concheros tienen su propia interpretación del catolicismo popular, con especial énfasis en el culto a los antepasados, en el que están mezclados elementos precuauhtémicos que se centran en la danza; en ambos grupos dicha manifestación es entendida como una forma de rezo y oración en movimiento. Al respecto, de la Torre (2012: 155) argumenta que esta expresión cultural incluye coreografías con pasos muy complicados (saltos, vueltas voladas, y giros a gran velocidad) que los danzantes realizan descalzos para ofrecer su sacrificio y dolor a manera de oración.

Como se mencionó, los mexicanistas no comulgan con el cristianismo conchero porque argumentan que las entidades católicas no forman parte de la cosmovisión indígena original, lo cual se afirma con un registro de observación de Masini-Aguilera (2013), en donde un maestro mexicanista de danza explica a un grupo de niños algunos datos del pensamiento mexicana de la siguiente forma:

Las vírgenes antes aquí no existían, los indígenas de hecho no creían en dioses, creían más bien en las Esencias de la Naturaleza.

Por su parte, de la Garza (en Cupryn, 1992), coincide con este argumento mexicanista al referir que detrás del mundo visible y tangible se ocultan para el indígena innumerables “Energías” y poderes que determinan los cauces del acontecer, por lo que la experiencia humana se diversifica internándose en otras dimensiones de lo real, que dan una peculiar profundidad a la vida. A esto agrega que, mediante la danza azteca es posible alcanzar estados especiales de conciencia o supraconscientes que permiten conocer esos espacios y umbrales imperceptibles a simple vista.

En este sentido, tanto la danza de concheros como la mexicanista, resguardan detrás de su vistosidad artística los símbolos de la ancestral cosmovisión nahua con sus diferentes percepciones. Por ello, el círculo de danza se considera sagrado y en él se representan las cuatro Energías sagradas que sostienen el universo; así lo confirma Cupryn (1992: 42) al afirmar que el círculo se ordena en forma de cruz según los cuatro rumbos cardinales; el punto donde se cruzan las líneas, el centro, representa el ombligo del mundo, del cual parten los “cuatro vientos” que se relacionan a los siguientes colores: Norte-negro; Este-blanco o amarillo; Sur-azul; Oeste-rojo y Centro-verde.

La misma autora menciona que estos son los cuatro pétalos de una gigantesca flor, con una piedra preciosa verde en el centro y que cada uno de los extremos terrestres se comunica con el cielo por medio de las columnas o los Árboles Cósmicos (los huehuetl), en donde las Energías pueden subir y bajar en movimiento constante, entre el inframundo y el cielo, o bien, el macrocosmos y el microcosmos.

En relación a esto, de la Torre (2012: 155), refiere que uno de los ritos más antiguos de los danzantes aztecas es la velación en que se realiza la ceremonia del Santo Xuchitl, o flor de los cuatro rumbos, donde permanecen durante toda la noche en un

espacio cerrado cantando y danzando en honor de algún fallecido o rezan previo a una danza importante que posteriormente se celebra a campo abierto.

En el círculo de danza azteca se encuentran los cuatro elementos básicos del Universo que entran en intercambio incesante: el agua, el fuego, la tierra y el aire. Mientras, en el espacio dividido en cuatro, según “cuatro vientos” se repite el misterio de lo sagrado de forma perfectamente geométrica (Cupryn, 1992).

Por su parte, Tlazoltetzin (comunicación personal, 27 septiembre 2019), menciona que los objetivos de las danzas que realizan ella y su calpulli son de agradecimiento, ofrenda o para pedir algún favor a las Energías sagradas. En cuanto a los concheros, la danza está dedicada a su santo patrono y a las celebraciones católicas ordinarias, por lo cual es común observarlos en los atrios de los templos.

Con base en estos argumentos se puede afirmar que la danza azteca está revestida de un carácter sagrado, pues las agrupaciones que la practican la consideran como una ofrenda, ya sea a las Energías del Universo o al Dios y los santos de la religión católica. Este compromiso sagrado es transmitido y practicado desde tiempos anteriores a la invasión hispana, atravesando por la época colonial mexicana, la independencia y la revolución, figurando como una *institución* sobreviviente de la cultura nahua en la que están implícitos elementos organizativos de jerarquía y protocolos de ejecución que contienen el simbolismo que da *sentido* a su práctica.

Eventualmente, la formación en círculo es un simbolismo sagrado presente en todos los grupos de danza; a este argumento se suma Tlazoltetzin (comunicación personal, 27 septiembre 2019), quien afirma que la danza en círculo significa la unidad en donde todos son iguales, conformando una misma energía y frecuencia. Por ello se prohíbe a las personas ajenas que entren o se atraviesen en él durante la ejecución de una ceremonia, tal como lo confirma el capitán Don Chendo (en de la Torre, 2012: 166) al mencionar lo siguiente:

Danzar en círculo produce la energía que conecta al hombre con el cosmos y con la naturaleza, los movimientos que realizamos en la danza azteca son espirales,

y, al igual que los caracoles cuando son tocados permiten que la energía sople hacia arriba de manera ascendente. Es por eso que yo vigilo el que nadie ajeno al grupo se meta al círculo de la danza, porque si lo obstaculiza se rompe con el círculo de energía

Por otra parte, a los danzantes no les es permitido abandonar el círculo, salvo con permiso especial (González, 2005).

Del mismo modo, los elementos materiales, como son los atuendos e instrumentos, están estrechamente relacionados con el carácter sacro de la danza; por ello su uso en ceremonias es obligatorio para los danzantes quienes en el sentido simbólico son considerados soldados o guerreros, puesto que representan su investimento y armas para ir a la guerra. En sintonía con ello, de la Torre (2012: 153) afirma que los danzantes aztecas consideran los instrumentos musicales como “armas de conquista”, aunque, en su sentido simbólico se trata de “una conquista de corazones”; según él, por esta razón los grupos concheros se esfuerzan por ganar más adeptos para adorar a la virgen o santo patrón de “la mesa” y con ello mantener viva la tradición de sus ancestros: “los auténticos mexicanos”.

De igual forma, Tlazoltetzin (comunicación personal, 27 septiembre 2019) hace referencia al carácter sacro del huehuetl, al mencionar que es considerado como un abuelo o venerable anciano porque está hecho con la madera de un árbol viejo; también menciona que simboliza a Ometeotl por su conexión con el micro y el macro cosmos. Asimismo, indica que las tres patas de este instrumento simbolizan el *cenyiliztli* que es la familia (padre, madre e hijo) y que el toque refiere al latir del corazón de la tierra que marca el ritmo para que los guerreros dancen. En lo referente al *atecocolli*, puntualiza que con este instrumento se hacen los toques ceremoniales de celebración o funerarios, pero que también se toca para convocar a la danza, que es como el llamado simbólico para ir a la guerra.

A partir de estos argumentos se constata que los instrumentos sonoros de la danza azteca están estrechamente relacionados a la parte simbólica, por lo cual no pueden

ser sustituidos o tratados como objetos meramente utilitarios; consecuentemente, las personas que los tocan deben cuidarlos y preservar el conocimiento de los ritmos de cada danza.

El estandarte conchero, también llamado árbol, tiene carácter sagrado, ya que es considerado una reliquia que juega un papel importante en todas las ceremonias, a esto añade que cada *mesa* tiene su propio estandarte en el que se especifica la fecha de su fundación, el santo al que se dedica y el nombre su primer capitán. Por ello, durante la colonia estos "árboles" eran colocados en las cuatro esquinas y el centro, durante las danzas, representando los "cimientos de la obligación" (González, 2005: 55).

Por otro lado, durante las ceremonias el atuendo también es obligatorio para los danzantes con mayor tiempo en el calpulli o mesa, incluso los nuevos deben portar al menos su *ixcualmecatl* y danzar descalzos, porque el *ixcualmecatl* no es solo una prenda de vestir, sino que se utiliza como un protector de la energía personal. Con referencia a ello, Cupryn (1992: 47) señala que la tradición oral anahuaca mantiene viva la idea de amarrar con una cinta o *paliacate* la cabeza por concentrar la mayor cantidad del *tonalli* (energía personal). En lo que respecta a las plumas, los danzantes contemporáneos las consideran las antenas receptoras de energías cósmicas (Cupryn, 1992: 43).

Sumado a esto, los atuendos masculinos incluyen el *maxtle* que representa la penetración con la tierra y es símbolo de la fertilidad; el primer *maxtle* que usa el varón danzante es de color blanco y existen diferentes formas de *maxtle*, cortos y largos con lo cual se representan los rangos o grados dentro de la estructura del calpulli. Después del color blanco, se usan los cuatro colores de los rumbos antes mencionados (amarillo, azul, rojo y negro) que simbolizan los cuatro *tezcatlípocas* o las fases del día. Los hombres pueden usar pectorales que representan rangos y el *tilmaitl* (capa) que únicamente puede ser usado por los *tecuhtlis* (Tlazoltlētzin, comunicación personal, 27 septiembre 2019).

En lo que respecta a los atuendos femeninos, se usa la falda como símbolo de la feminidad y su conexión energética con la tierra; en la parte superior usan el quexquemetl o el huipil, y al igual que los hombres, una faja e ixcualmecatli. En este caso, el color de la prenda y el diseño de las grecas que van pintadas en la falda o quexquemetl depende del elemento que porte o el rango que ocupe la mujer dentro de la estructura del calpulli, por ejemplo, las cihuacoatl o portadoras de fuego llevan un atuendo rojo con negro. Asimismo, para integrarse a un círculo ceremonial (no de ensayo) se debe llevar atuendo, ixcualmecatli y faja; sin embargo, cuando se trata de una persona nueva se le permite el acceso sin atuendo, solo se les pide que se descalcen y que entren con respeto (Tlazoltetzin, comunicación personal, 27 septiembre 2019).

Según estos planteamientos, es evidente que los atuendos utilizados durante la danza, muchas veces se portan de acuerdo a los cargos o rangos que ostentan los actores. Son las “palabras”, los encargados de hacer cumplir los protocolos, reglas y sanciones dentro de una ceremonia.

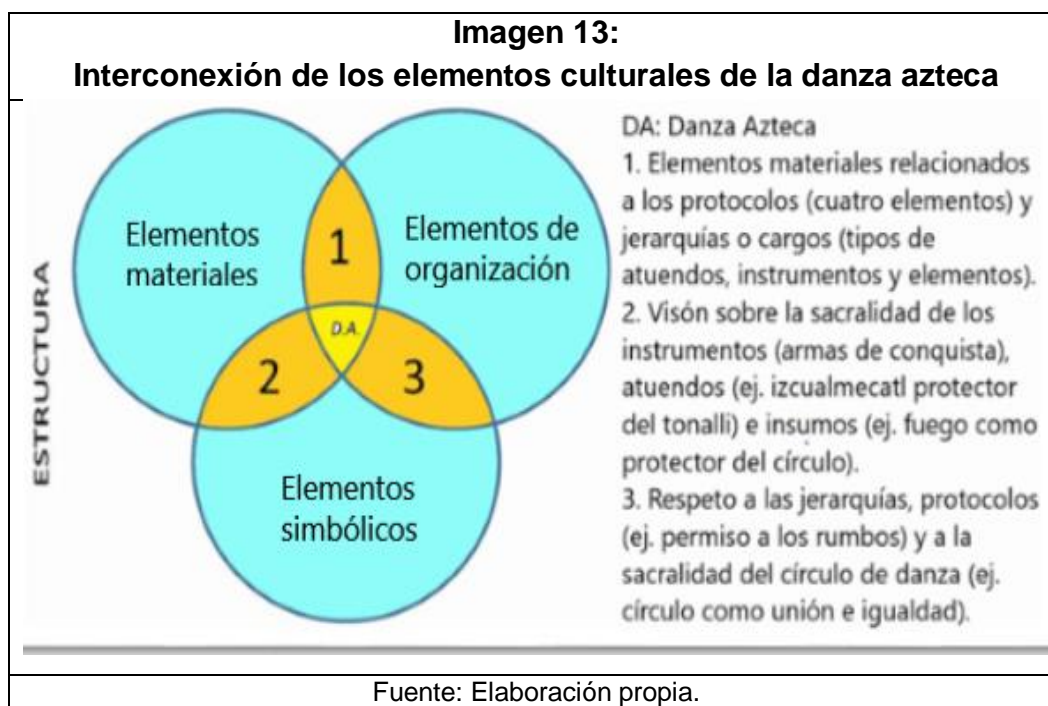
En lo que respecta a las sanciones, antiguamente en los grupos de concheros, si los danzantes abandonaban el círculo sin permiso, eran castigados severamente con "la disciplina" (látigo) en un juicio en el que participaban todos los miembros de la *mesa* (González, 2005). En contraste, actualmente existe mayor flexibilidad, pero aun así prevalece la disciplina, la cual deben seguir de forma más estricta quienes ya tienen siembra de nombre²⁰ o llevan tiempo en la danza. Sin embargo, en el caso de incumplimiento las sanciones solo implican llamadas de atención (Tlazoltetzin, comunicación personal, 27 septiembre 2019).

Al respecto, Torres (2010: 68) aclara que, aunque danzar ya no es obligatorio en los calpullis de mexicanidad, es una actividad central como estrategia de formación e

²⁰ Bautizo o imposición de nombre náhuatl (Arias, 2012).

integración de los grupos; según él, los integrantes practican las danzas al menos una vez a la semana con el objetivo de prepararse para celebrar rituales específicos. A modo de resumen, con los datos y argumentos expuestos hasta este momento, se observa que la danza azteca es una *institución* propia del sistema social nahua, lo cual la convierte en patrimonio cultural de los mexicanos; asimismo, ha sido reproducida por los grupos concheros y mexicanistas, quienes la preservan como forma de resistencia ante la dominación cultural eurocéntrica, en la cual resguardan sus elementos culturales materiales, simbólicos y de organización, que a su vez constituyen *reglas y recursos*.

De este modo, existe una interconexión de sus elementos culturales que permiten a los actores dar sentido, orden y factibilidad a la continuidad de la danza azteca. Por lo que existe una dinámica de complementariedad entre sus componentes como se muestra en la imagen 13.



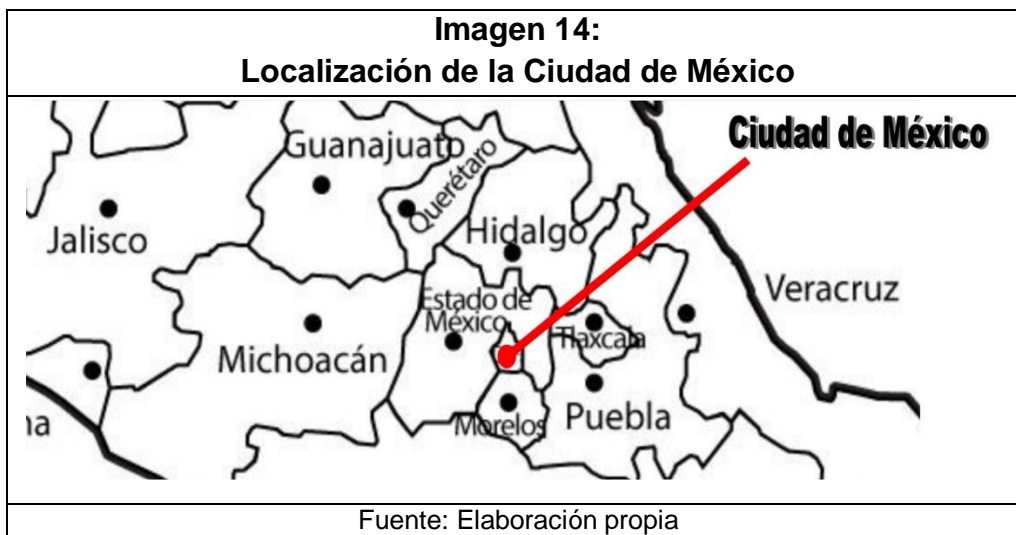
Asimismo, este tipo de relación entre los componentes de una práctica social institucionalizada de origen local puede ser alterada por factores culturales externos a ella, como el turismo, que puede tener influencia sobre sus componentes materiales, organizativos y simbólicos, reestructurándolos y resignificándolos. Ante esta situación, las culturas locales reaccionan de diversas formas y regularmente, estas reacciones son heterogéneas en una misma comunidad, ya que los actores sociales en su conjunto se someten a procesos de resistencia, innovación y enajenación. Con la finalidad de ahondar en lo referido, el siguiente capítulo está enfocado en explicar la relación entre el fenómeno turístico y la danza azteca del Centro Histórico de la Ciudad de México, además de la propuesta metodológica para su estudio.

CAPÍTULO 3 TURISMO Y DANZA AZTECA EN EL CONTEXTO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. METODOLOGÍA PARA SU ANÁLISIS

La primera parte de este capítulo expone la relación que la danza azteca ha mantenido con el turismo en el Centro Histórico de la Ciudad de México y su relevancia como destino turístico; de ahí la pertinencia de retomar este espacio para el análisis. En la segunda parte se expone el proceso metodológico que detalla las fases para dicho acercamiento.

3.1. La Ciudad de México, un destino turístico vinculado a la danza azteca

La Ciudad de México es la capital de la República Mexicana y se localiza en su centro, colindando con el Estado de México (al este, oeste y norte) y el Estado de Morelos (al sur) (Imagen 14).



Su Centro Histórico está ubicado entre las colonias Doctores, Obrera, Guerrero, San Rafael y Emiliano Zapata (Imagen 15).

Imagen 15:
Área del Centro Histórico de la Ciudad de México



Fuente: Mapas de Google en <https://www.google.com/maps>

En dicha área, los grupos de danza azteca tienen presencia en algunos puntos específicos de la ciudad que concentran una importante afluencia de turistas, según se pueden observar en la imagen 16.

Imagen 16:
Puntos de concentración de grupos de danza



Plaza Manuel Tolsá (1), lado poniente de la Catedral Metropolitana (2), Plaza Manuel Gamio (3), Zócalo (4) y Monumento a la mexicanidad o a la fundación (5)

Fuente: Mapas de Google en <https://www.google.com/maps>

Desde tiempos precuauhtémicos dicha manifestación artística se originó en esa zona y a lo largo del tiempo se ha venido reproduciendo y presentándose ante públicos diversos. A partir de la década de 1940 el turismo apareció en México como una actividad económica emergente de gran popularidad entre los turistas de sol y playa (norteamericanos principalmente) debido al desarrollo que alcanzó en la bahía de Acapulco. Velázquez (2013) confirma que, durante esa década, artistas de Hollywood convirtieron dicha bahía en uno de sus principales lugares de descanso y en una pieza central en la nueva definición sobre el turismo en México.

Sin embargo, en esa época surgió también la tendencia del gobierno por revalorar la herencia cultural de los pueblos indígenas, por tanto, comenzó a promover entre los visitantes nacionales y extranjeros las zonas arqueológicas para uso turístico, convirtiendo a Teotihuacán en uno de los destinos más concurridos del país.

Durante gran parte del siglo XX, el desarrollo del turismo en México estuvo construido alrededor de tres destinos principales: Tijuana, Acapulco y Teotihuacán, pero solo los dos últimos fueron del interés gubernamental. Por tanto, el turismo de sol y playa y la visita a zonas arqueológicas se posicionaron como las principales atracciones para el turismo internacional en México (Velázquez, 2013: 100). Eso explica que el aeropuerto de la Ciudad de México se volvió el punto más importante de llegada de turistas que se desplazaban hacia estos dos destinos a los que posteriormente se fueron añadiendo otros; asimismo, el arribo a dicho aeropuerto también propició que los turistas visitaran la ciudad de México, lo cual sigue ocurriendo hasta la actualidad, gracias a distintas estrategias para incentivar su estadía.

Según la Agenda de Competitividad Turística de la Ciudad de México²¹, la Ciudad de México tiene liderazgo turístico a nivel nacional por su condición como capital del país y su conectividad, en que destaca el Aeropuerto Internacional que se posiciona en el primer lugar de América Latina por su número de operaciones. Con ello se pone en evidencia la relevancia de este destino, donde el turismo se ha vuelto parte de la cotidianidad de los residentes, entre ellos los grupos de danza azteca que se presentan durante todo el año, lo cual ha propiciado una inevitable interacción con los turistas.

En este escenario, se distingue que el patrimonio de interés turístico en la ciudad lo integran los monumentos históricos, museos, lugares de esparcimiento, vestigios de la civilización mexicana, además de manifestaciones culturales entre los cuales destaca la danza azteca. Según González (2005: 66) esta manifestación de carácter público es la más llamativa e impactante, a cargo de los grupos de mexicanistas y concheros, quienes la ejecutan con sus espectaculares atuendos y despliegue artístico. Es por ello que en la Ciudad de México la danza azteca se posiciona como uno de los atractivos turísticos distintivos. Asimismo, la relación de estos grupos con el turismo se da a partir de la interacción en espacios públicos, a donde arriban visitantes nacionales y extranjeros que se acercan para admirar dicha manifestación cultural.

Como ejemplo, de la Peña (2001) asegura que los grupos de concheros son conocidos sobre todo por sus brillantes danzas de inspiración azteca que resultan muy atractivas para el público en general, incluidos los turistas extranjeros; no obstante, señala que su significancia realmente reside en su complejo ritualístico. Asimismo, González (2005: 192) señala que los danzantes aztecas acuden al lugar con finalidades religiosas, ceremoniales, de culto e incluso lucrativas; según él, esto

²¹ ACTCM, 2013 disponible en <http://www.sectur.gob.mx/wp-content/uploads/2015/02/PDF-Ciudad-de-Mexico.pdf>

último sucede porque algunos danzantes aztecas solicitan cooperación económica a los espectadores o turistas que los observan e incluso les cobran por fotografiarse con ellos, mientras que otros elaboran y venden artesanías paralelamente a la danza.

Aunado a lo anterior, explica que, a partir de 1940 el gobierno de México se interesó por los aspectos folclóricos y por su difusión tanto nacional como internacional. Asimismo, destaca el surgimiento de grupos de folclor que retoman las danzas aztecas, como la Escuela Nacional de Danza y el Ballet Folklórico de México dirigido por Amalia Hernández, los cuales se distinguen por su éxito a dentro y fuera del país. Este autor puntualiza que en dicho contexto algunos danzantes aztecas también comenzaron a participar en las dinámicas de la folclorización²², como el caso de Andrés Segura y Leopoldo Rojas quienes se formaron como danzantes profesionales o del jefe Felipe Aranda y su *mesa*, quienes participaron en espectáculos de luz y sonido en Teotihuacán (González, 2005: 149, 156). A la vez, la Dirección de Culturas Populares, las áreas culturales de los gobiernos de los Estados y de las delegaciones de la Ciudad de México, organizaron grupos de danza azteca que posteriormente retomaron su práctica en el Zócalo, mientras que el gobierno se apropió de las danzas, incluyéndolas en sus espectáculos cívicos (González, 2005: 156).

En este contexto, donde el Centro Histórico figura como un espacio turístico que envuelve las prácticas sociales de la comunidad local, se pretende estudiar el proceso de *estructuración* que experimenta esta práctica social por causa del

²² Fenómeno que tiende a seleccionar y promover los particularismos más ostensibles de ciertas culturas minoritarias. Esto puede desembocar en la simplificación y vulgarización de los elementos propios de la cultura en cuestión, lo cual, puede explicar cómo se modifican y desvirtúan ciertas manifestaciones culturales para captar y atraer demanda turística y comercial. La folclorización designa la selección y promoción conscientes de ciertas especificidades de una cultura, las más notables, dejando de lado deliberadamente a otras. Folclorización y turismo van de la mano, pues la cultura local ha sido utilizada como señuelo para atraer a turistas (Dudreuil, 2015).

turismo. Para atender tal propósito, el siguiente apartado contiene el planteamiento metodológico que rigió esta investigación.

3.2. Propuesta metodológica

La metodología utilizada estuvo diseñada para seleccionar informantes clave *in situ* que aportaran datos significativos para los fines de la investigación; adicionalmente se presentan los instrumentos utilizados para observar y evidenciar los elementos culturales de la danza azteca, así como su *estructuración* propiciada por su interacción con el turismo en el contexto actual.

3.2.1. Perspectiva cualitativa

La investigación de campo fue de corte cualitativo, ya que según Fernández y Pértigas (2002), esta óptica permite visualizar la problemática desde una perspectiva integral, e identificar los elementos que aporten una visión particular, holística y centrada en la fenomenología.

Además, la investigación cualitativa “se interesa, en especial, por la forma en la que el mundo es comprendido, experimentado, producido; por el contexto y por los procesos; por la perspectiva de los participantes, por sus sentidos, por sus significados, por su experiencia, por su conocimiento, por sus relatos” (Vasilachis, 2006). Paralelamente, la investigación se apoyó del método etnográfico.

3.2.2. El método etnográfico

Este método tradicionalmente reclama la inserción del investigador en la cotidianidad del otro, durante el tiempo que fuere necesario para compenetrarse de la esencia del "movimiento del todo social" (de Tezanos, 1998), concebido éste como los sistemas de calpullis de mexicanidad y de mesas de concheros del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Sin embargo, dado que para la presente investigación se dispuso de un corto periodo para el trabajo de campo, se recurrió a la etnografía sociológica (o enfocada), que permitió obtener la información necesaria para apoyar el propósito del estudio. El cuadro 5 muestra las diferencias entre la etnografía tradicional y la etnografía sociológica de acuerdo con Montes de Oca (2015).

Cuadro 5: Etnografía tradicional y Etnografía sociológica (enfocada)	
Etnografía tradicional	Etnografía enfocada
Visitas largas a campo	Visitas cortas a campo
Intensidad temporal de la información construida	Intensidad de la información construida
Énfasis en la escritura (notas)	Combinación de escritura y grabación (notas y transcripción de audio y video)
Mirada holística en todos los aspectos del campo	Mirada enfocada a ciertos aspectos del campo
Sociedades ajenas (estudio de lo extraño: <i>strangeness</i>)	Sociedad propia (estudio del <i>alter ego</i> ; <i>alterity</i>)
Aprender el idioma nativo	Familiarizarse con el lenguaje particular (sociolectos: tecnicismos, argot, no verbal)
Fuente: Montes de Oca (20015)	

El término etnografía literalmente significa *escribir sobre las personas* y, ha sido definido como “una descripción científica de razas y pueblos con sus costumbres, hábitos y diferencias mutuas” (Ingold, 2017). El punto central de la investigación etnográfica es describir las múltiples formas de vida de los seres humanos (Piñeiro, 2015: 82); a esto se dirigió el interés en la presente investigación: explicar el modo de vida de los grupos de danza azteca del Centro Histórico de la Ciudad de México y su relación con la actividad turística, matizándolo de la forma en que se mencionó. De este modo, mediante la etnografía sociológica, se obtuvo información para explicar la realidad estudiada a partir de las categorías que propone la Teoría de la Estructuración de Anthony Giddens, la cual plantea que las sociedades experimentan un proceso de *estructuración* a lo largo de su historia. Adicionalmente, en este caso también se requirió explicar la interacción entre una cultura subalterna

(los grupos locales precursores de la danza azteca) y el turismo como *institución* de una cultura europea dominante. Para ello, fueron retomadas como categorías los siguientes conceptos propuestos por Bonfil (1991) ya expuestos en el capítulo 1, los cuales fueron incluidos en los instrumentos para el trabajo de campo:

- Elementos culturales ajenos (turismo y capitalismo)
- Elementos culturales propios (danza azteca y grupos precursores)
 - Elementos culturales materiales (atuendos, instrumentos, insumos, etcétera).
 - Elementos culturales simbólicos (significados, cosmovisión, valores, etcétera).
 - Elementos culturales organizativos (jerarquías, cargos, protocolos, etcétera).
- Proceso de resistencia (cuando la cultura subalterna local preserva sus elementos culturales propios).
- Proceso de innovación (cuando la cultura subalterna crea nuevos elementos culturales propios).
- Proceso de enajenación (cuando la cultura subalterna da el control de sus elementos culturales propios a la cultura dominante).

Mediante estas categorías fue observada focalmente, estudiada y explicada la influencia del turismo en la *estructuración* de la danza azteca practicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México; por lo cual fueron incluidas en las entrevistas dirigidas a los actores clave con el objetivo visualizar desde su percepción, cómo esta actividad ha contribuido a modificar los elementos culturales materiales, simbólicos y de organización constituyentes de las *reglas y recursos* de su

estructura social. Del mismo modo, fue aplicada la técnica de Observación Participante (OP) en los grupos identificados en el Centro Histórico de la Ciudad de México y en otros fuera de ese espacio, con la finalidad de conocer, como espectador y actor social (danzante), la cotidianidad de los grupos de danza azteca en espacios turísticos.

3.2.3. Técnicas e instrumentos

Las técnicas e instrumentos son herramientas para facilitar la investigación de campo y la obtención de información de forma ordenada. Para esta investigación fueron empleadas dos herramientas: la entrevista y la OP.

3.2.3.1. La entrevista

De Tezanos (1998: 99, 100), afirma que, cuando un investigador decide emplear la entrevista durante el trabajo de campo, pretende dar cuenta exhaustiva del pensar del otro; para que ello sea posible -argumenta- se necesita construir un contexto de confianza con el entrevistado, lo cual permitirá establecer un diálogo sobre temáticas generales y relevantes para el estudio. En este contexto, el diálogo adquiere la condición de una “conversación informal”, pero en el marco de los argumentos metodológicos, la entrevista no siempre tiene tal carácter, ya que, para centrar a los informantes en el fenómeno a observar, resultan adecuadas las entrevistas estructuradas.

Éstas contienen una serie de preguntas preestablecidas con un límite de categorías por respuestas; es decir, las preguntas se elaboran con anticipación y se plantean a las personas participantes con cierta rigidez o sistematización (Vargas, 2012). En este sentido, la entrevista cumple con el objetivo de orientar a los actores clave para revelar información concerniente a las categorías de análisis seleccionadas. Como herramienta se recurrió a un guion de entrevista con una serie ordenada de preguntas abiertas, para asegurar que el entrevistado se apegara al tema central.

El propósito fue reconocer, los **elementos culturales materiales, simbólicos y de organización** de la danza azteca, así como su **estructuración en relación con la actividad turística**. En los casos que lo autorizaron, las entrevistas fueron grabadas en video o únicamente en audio.

Las entrevistas se llevaron a cabo en tres fases para cumplir los propósitos de la investigación, como se muestra en el cuadro 6:

Cuadro 6: Fases para la realización de entrevistas	
Fase	Propósito
Primera	Identificar personajes clave y grupos de danza azteca en el área seleccionada
Segunda	Identificar elementos culturales propios (materiales, simbólicos y organizativos) de la danza azteca.
Tercera	<ul style="list-style-type: none"> • Analizar la estructuración de la danza azteca a causa de su interacción con el turismo mediante los procesos de: <ul style="list-style-type: none"> ○ Enajenación: espectacularización y mercantilización turística de los elementos culturales de la danza azteca. ○ Innovación: invención, modificación, adición y sustitución de elementos culturales de la danza azteca a causa del turismo. ○ Resistencia: conservación, resguardo y rescate de los elementos culturales de la danza azteca con el fin de impedir que el turismo los elimine, se los apropie y/o los modifique.

Cada una de estas fases, se explica a continuación:

Fase 1: Identificación de personajes clave y grupos de danza azteca

Como se mencionó, este bloque de entrevistas²³ tuvo como propósito identificar informantes clave y grupos de danza azteca ubicados en el Centro Histórico de la Ciudad de México por medio de la técnica “bola de nieve”, la cual según Kauchakje (2006: 15, 16), consiste en abrir la puerta para que informantes iniciales hagan referencia a personajes clave, con lo cual se ampliará el grupo de informantes. De esta forma, fueron detectados individuos practicantes y/o conocedores de la danza azteca que son reconocidos por los grupos precursores, quienes estuvieron dispuestos a ser entrevistados y además cumplieron con uno o más de los siguientes perfiles: Tecuhtlis o líderes de calpulli, generales o líderes de mesa, temachtianis o maestros de danza azteca.

Fase 2: Identificación de elementos culturales propios de la comunidad local

Esta fase²⁴ estuvo enfocada en identificar la estructura de la danza azteca practicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, para lo cual se procedió a conocer sus “elementos culturales propios”, los cuales se clasifican en materiales, simbólicos y organizativos que, a su vez constituyen las “reglas y recursos” de la estructura.

Las categorías a identificar en esta fase fueron:

La interacción de instituciones interculturales: se comprobó que existe una interacción entre la cultura local subalterna y la cultura dominante en el Centro Histórico de la Ciudad de México, dada a través de la recursividad de la *institución* de la danza azteca y la *institución* del turismo.

Elementos culturales propios: Se indagó sobre los elementos materiales, simbólicos y organizativos propios de la danza azteca.

²³ El guion de entrevistas para esta fase, denominado Anexo 1, se puede consultar en el apartado de anexos.

²⁴ El guion de entrevista para este apartado, denominado Anexo 2, se puede consultar en los anexos.

Elementos culturales materiales: atuendos, instrumentos musicales e insumos utilizados en la ejecución de la danza azteca.

Elementos culturales simbólicos: conocimientos, códigos de comunicación, creencias y valores integrados en la danza azteca, que motivan y dan sentido a su continuidad.

Elementos organizativos: formas de relación social sistematizadas que posibilitan la participación de los miembros del grupo para reproducir la danza azteca. En esta categoría se integran los reglamentos y protocolos que siguen los grupos estudiados.

El segundo acercamiento se efectuó mediante entrevistas con los siguientes actores sociales: Tecuhtlis o líderes de calpulli, generales o líderes de mesa, temachtianis o maestros de danza azteca. El muestreo fue a conveniencia, dado que su procedimiento, como plantean Otzen y Manterola (2017) permite seleccionar aquellos casos accesibles que acepten ser incluidos, fundamentándose en la conveniente accesibilidad y proximidad de los sujetos para el investigador. En este caso, se realizaron cinco entrevistas, cantidad que se considera pertinente para constatar los datos recabados con la información documental expuesta en el capítulo 2, relativa a los elementos culturales propios de la danza azteca.

Fase 3: Análisis de la *estructuración* de la danza azteca por causa del turismo

En esta sección²⁵ se observó la *estructuración* de la danza azteca practicada por sus grupos precursores en el Centro Histórico de la Ciudad de México, identificando los efectos causados por su interacción con el turismo en sus elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos, poniendo atención en los procesos

²⁵ El guion de entrevista para esta sección, denominado Anexo 3, se puede consultar en el apartado de anexos.

enajenación, innovación y/o resistencia, además de sus procesos derivados, especialmente en los efectos de “espectacularización” y “mercantilización”.

En este sentido, la entrevista se enfocó en identificar qué elementos culturales han sido modificados, innovados o sustituidos por causa del turismo, especialmente cuando se hacen escenificaciones estilizadas que dejan de corresponder a la forma original de la danza azteca.

Estas últimas entrevistas se llevaron a cabo con los tecuhtlis, generales y maestros de danza azteca, ya que, con base en su experiencia, son quienes brindan información confiable sobre la realidad que viven los grupos de danza azteca en el contexto turístico.

3.2.3.2. Observación Participante

Mediante esta técnica en que el investigador participa en la vida del grupo u organización que estudia, es posible analizar qué hace la gente y cómo lo hace, lo cual conlleva a comprender por qué lo hace. Para ello ha de entablar conversación con sus miembros, estableciendo un contacto lo más estrecho posible con ellos (Piñeiro, 2015: 82). Además, esta técnica es un proceso mediante el cual se desarrollan ciertas capacidades que posibilitan aprender sobre las actividades de las personas en su escenario natural, por lo que la rutina del grupo se convierte también en la del investigador (Piñeiro, 2015: 82). Es decir, la Observación Participante (OP) es utilizada por el investigador para integrarse al grupo que pretenden estudiar, y desde la experiencia como actor social de ese grupo, acercarse a la realidad que desea comprender.

Guber (2001), señala que la OP consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población; por participación se refiere al sentido de “desempeñarse como lo hacen los individuos observados”; de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como uno más. Por tanto, esta técnica implica que el investigador intervenga como actor social en la cotidianidad del grupo

que pretende observar, es decir que una de sus actividades es observar directamente lo que acontece haciendo un registro detallado de todo lo que ve y escucha, mientras que la otra parte remite a integrarse como actor social en las prácticas sociales del grupo estudiado, con lo cual puede registrar su experimentación directa. El proceso e instrumentos que apoyaron la observación se describen en los siguientes dos puntos.

3.2.3.2.1. El observador como espectador

Antes de participar en las prácticas sociales del grupo estudiado, los primeros acercamientos se hicieron como observador-espectador, además se aplicaron las entrevistas de la fase 1 y algunas de la fase 2. Este tipo de observación, según Campos y Lule (2012: 49), es la forma más sistematizada y lógica para el registro visual y verificable de lo que se pretende conocer; es captar de la manera más objetiva posible, lo que ocurre en el mundo real, ya sea para describirlo, analizarlo o explicarlo desde una perspectiva científica.

El control de esta la observación se efectuó utilizando la “guía de observación” (anexo 4), la cual es una herramienta ordenadora que permitió enfocarse en observar los elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos de la danza azteca. Campos y Lule (2012: 56) describen así este instrumento:

La guía de observación es el instrumento que permite al observador situarse de manera sistemática en aquello que realmente es objeto de estudio para la investigación; también es el medio que conduce la recolección y obtención de datos e información de un hecho o fenómeno

Además, se utilizó un “diario de campo” (anexo 5), instrumento que, según Valverde (1993), permite hacer registro de información que se asemeja al cuaderno de notas, pero con un espectro de utilización ampliado y organizado metódicamente respecto a la información que se desea obtener en cada uno de los reportes para conocer la realidad y profundizar sobre nuevos hechos en la situación que se atiende.

Por su parte, Díaz (2011) menciona que un diario de campo debe cumplir con lo siguiente:

- Un registro detallado, preciso y completo de acontecimientos y acciones.
- Una descripción minuciosa de las personas y de los contextos físicos.
- Las propias acciones del observador.
- Las impresiones y vivencias del observador.

Al respecto, Taylor y Bogdan (1994), señalan que este es un buen instrumento para llevar un registro de conversaciones con los informantes fuera de la situación de entrevista; es decir que, a partir de pláticas informales también se obtiene información extensa sobre el tema de interés que resulta significativa. Por ello, el diario de campo cumplió el objetivo de registrar los elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos observados en la danza azteca, así como su interacción con el turismo.

Como se ha señalado, el diario de campo posibilita llevar un registro continuo de las experiencias y observaciones del objeto de estudio, el cual se puede respaldar con *material audiovisual* (levantado sobre terreno) y las entrevistas. En este sentido, la observación como espectador se realizó paralelamente a las entrevistas de la fase 3 y previo a la observación como actor social.

3.2.3.2.2. El observador como actor social

Como se mencionó, este tipo de observación se basa en la integración del investigador en el colectivo que pretende investigar, por lo que pasa de ser un espectador a ser actor social; esto significa que el investigador debió convertirse en danzante azteca, lo que le permitió interactuar dentro de los grupos sociales estudiados y vivenciar la práctica social objeto de estudio, conocer su estructura e interactuar con el turismo al igual que lo hacen los danzantes aztecas. Esto propició una convivencia estrecha que pudo ofrecer al investigador información complementaria a la obtenida en las entrevistas, pues permitió observar-

experimentar directamente la cotidianidad de los grupos precursores y la reproducción de la danza azteca en el contexto turístico.

En esta observación también se realizaron simultáneamente entrevistas de la fase 3 y se utilizaron los mismos instrumentos de observación, es decir, la guía de observación y el diario de campo expuestos en los anexos 4 y 5, lo cual permitió hacer un registro diario de lo visto, escuchado y experimentado al integrarse como actor social a diferentes grupos de danza azteca.

Es importante mencionar que, tanto en la observación como espectador, como en la observación como actor social, el investigador debe rellenar el “diario de campo” al finalizar el día apoyándose de su memoria, las notas que hizo y las evidencias audiovisuales; por ello, Díaz (2011) afirma que la observación participante realizada en el marco de un diseño etnográfico se materializa en el diario de campo que contiene las descripciones, vivencias e incluso interpretaciones del investigador.

En este sentido, hay que tener en cuenta que se observó la realidad social y no un objeto factual, lo que hace más compleja la observación; en este orden de ideas, Campos y Lule (2012: 49, 50) señalan que, en el caso de las ciencias naturales, cualquier dato observado será considerado como algo factual, verdadero o contundente, a diferencia de las ciencias sociales, donde el dato es más subjetivo. Asimismo estos autores agregan que el hecho social en estudio contempla elementos abstractos (teoría) y elementos prácticos (empíricos) para el observador, es decir, que la observación debe realizarse con el uso de todos los sentidos, de tal modo que le permitan al investigador configurar la realidad de una manera empírica y teórica para su comprensión; en donde la sospecha, la intuición y las corazonadas, son impulsos que no deben ser determinantes para el investigador, ya que carecen de valor informativo para los trabajos de carácter científico.

3.2.4. Cronología del trabajo de campo

El trabajo de campo se efectuó en dos etapas, como se muestra en el cuadro 7.

Cuadro 7: Cronología del trabajo de campo		
Año	2019	2020
Etapa 1: Visitas de exploración	+ 21 de marzo. + 2 días ordinarios.	
Etapa 2: Estadía intensiva		Durante el mes de enero y parte de febrero
Fuente: elaboración propia		

La primera etapa consistió en tres visitas exploratorias al Centro Histórico durante 2019; una de ellas fue el 21 de marzo por ser una fecha de relevancia turística, cuando la danza azteca se presenta en diversos espacios arqueológicos del país, incluyendo zona arqueológica del Templo Mayor ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El resto se realizó en días ordinarios, con la finalidad de identificar informantes clave y grupos de danza azteca, además de observar como espectador la práctica social estudiada y obtener evidencia audiovisual. En esta etapa se llevaron a cabo entrevistas de las fases 1 (identificación de informantes clave y grupos precursores) y 2 (identificación de elementos culturales de la danza azteca).

En la segunda etapa, a principios del año 2020, se hizo una estadía de un mes en el Centro Histórico para observar directa y participativamente la danza azteca y su cotidianidad en el contexto turístico. Asimismo, se efectuaron entrevistas correspondientes a la fase 3; también se redactaron diarios de campo y se obtuvo abundante evidencia audiovisual.

Con los datos obtenidos en la revisión bibliográfica y los registros que se hicieron en el trabajo de campo, se pudo contrastar la información, lo cual permitió tener un panorama histórico de la danza azteca, observando sus elementos culturales de la etapa anterior al turismo y después de él, es decir que, con dichos datos, se pudo observar la *estructuración* de la danza azteca a causa del turismo, tal como se expone en el siguiente capítulo.

CAPITULO 4: LA ESTRUCTURACIÓN DE LA DANZA AZTECA POR CAUSA DEL TURISMO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO (Artículo aceptado para publicación en la revista PASOS)

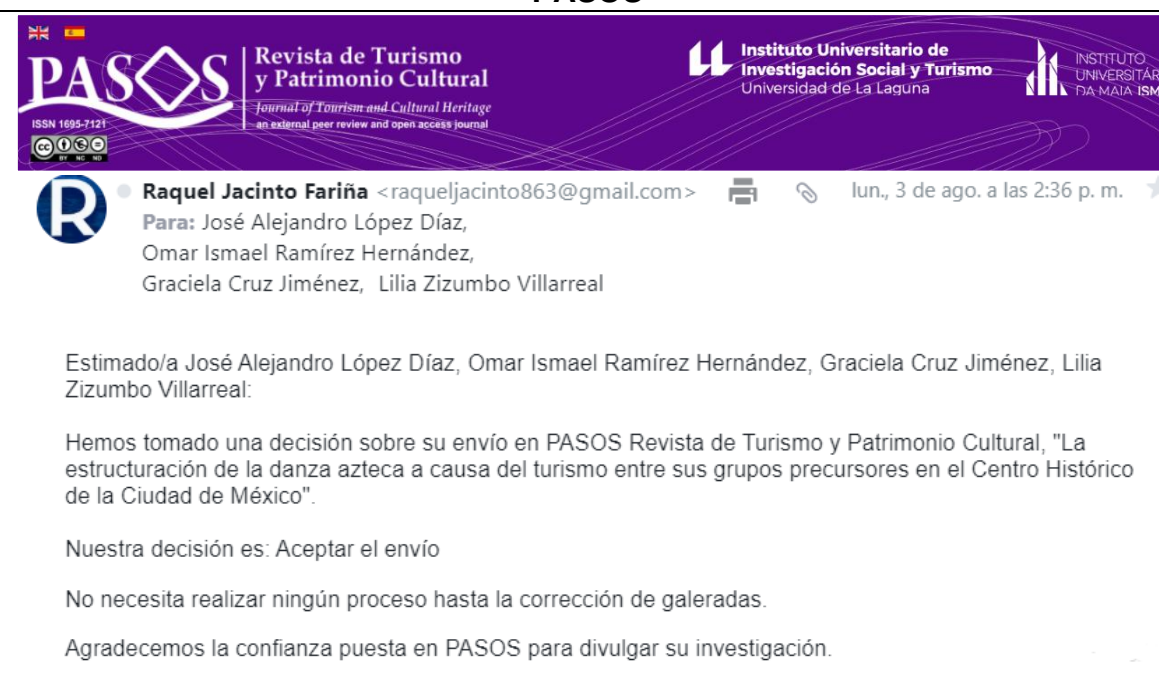
Según se refirió, la *estructuración* se puede entender como la aplicación de elementos culturales (reglas y recursos) en la interacción y en la recursividad de las prácticas sociales mediante el tiempo y el espacio, donde se reproduce la estructura social que recrea las condiciones para que los individuos realicen sus actividades cotidianas. Asimismo, éstos son agentes con la facultad de ejercer cambios en los elementos culturales de sus prácticas e instituciones y, por tanto, en la misma estructura.

A partir de tales planteamientos, se entiende que los grupos de danza azteca reproducen esta expresión como una institución de su cultura, que a su vez es el contenedor de elementos culturales materiales, simbólicos y de organización que se han transmitido y transformado históricamente, formando parte del patrimonio de los grupos sociales investigados, quienes figuran como la cultura subalterna local. Sin embargo, cuando en el proceso de *estructuración* de una práctica social de la comunidad local interviene un factor exógeno, proveniente de una cultura dominante, como es el turismo, sucede una aceleración en los procesos de *innovación, enajenación y resistencia* que le permiten coexistir en el contexto espacio temporal actual, tal como sucede en el Centro Histórico de la Ciudad de México, espacio turístico donde se concentran algunos grupos precursores de la danza azteca.

Por tanto, con el fin de esclarecer los detalles sobre este proceso, fue enviado a la revista electrónica española PASOS (ISSN 1695-7121) el artículo de resultados titulado “La *estructuración* de la danza azteca a causa del turismo entre sus grupos precursores en el Centro Histórico de la Ciudad de México”, el cual ya ha sido aceptado para su publicación (imagen 17). Esta publicación es de acceso abierto y está especializada en temas de turismo y patrimonio cultural. Está indexada en la

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc), en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal denominado Latindex; en la base de datos de información científica EBSCO, en el Directorio de Revistas de Acceso Abierto (DOAJ por sus siglas en inglés) y, en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), entre otros.

Imagen 17
Aceptación del artículo de resultados para su publicación en la Revista PASOS



Estimado/a José Alejandro López Díaz, Omar Ismael Ramírez Hernández, Graciela Cruz Jiménez, Lilia Zizumbo Villarreal:

Hemos tomado una decisión sobre su envío en PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, "La estructuración de la danza azteca a causa del turismo entre sus grupos precursores en el Centro Histórico de la Ciudad de México".

Nuestra decisión es: Aceptar el envío

No necesita realizar ningún proceso hasta la corrección de galeras.

Agradecemos la confianza puesta en PASOS para divulgar su investigación.

Fuente: captura de pantalla de la notificación enviada por el editor de la revista PASOS al correo electrónico personal.

Asimismo, y con la finalidad de visualizar el contenido del documento, a continuación, se muestra el resumen del artículo enviado a la revista en los idiomas solicitados (español e inglés).

Resumen

Este artículo analiza la *estructuración* de la danza azteca a causa del turismo en el Centro Histórico de la Ciudad de México, mediante la Teoría de la *Estructuración*, apoyada por las aportaciones conceptuales de Bonfil Batalla. Las categorías de análisis fueron los elementos culturales propios y ajenos, resistencia, enajenación e innovación. La investigación fue cualitativa basada en la etnografía sociológica. Se comprobó que el turismo ha causado *estructuración* en la danza azteca, transformado sus elementos culturales, dividiendo a los danzantes en dos tendencias: *chimaleros* (mercantilizan y espectacularizan la danza para el turista) y *culturales* (grupos en resistencia ante los efectos del turismo). Se concluye, entre otros aspectos que, independientemente de su postura, ambos experimentan *innovación*, pues adaptarse les permite permanecer en el espacio turístico. Se reflexiona que la *estructuración* es un proceso natural de la sociedad, pero que el turismo genera cierta aceleración de las transformaciones en las prácticas sociales.

Abstract

This paper analyzes the *structuration* of Aztec dance as a result of tourism in Mexico City's Historical Center, based on the Theory of *Structuration*, sustained by the conceptual contributions of Bonfil Batalla. The categories of analysis were own and foreign cultural elements, resistance, alienation and innovation. Qualitative research was based on sociological ethnography. Results showed that tourism has caused *structuration* in Aztec dance, transforming its cultural elements, separating the dancers into two tendencies: *chimaleros* (they commercialize and dramatize the dance for the tourist) and *cultural* (groups who resist the effects of tourism). Among other aspects, it is concluded that, regardless of their position, both undergo *innovation*, since adapting allows them to remain in the tourist setting. It is reflected that *structuration* is a natural process in society, but tourism generates a number of transformations in social practices.

CONCLUSIONES GENERALES

La investigación documental y de campo permitió comprobar la hipótesis, respecto a que la danza azteca en la Ciudad de México se ha *estructurado* a causa de su interacción con el turismo, propiciando modificaciones en sus elementos culturales materiales, simbólicos y de organización, para convertirla por un lado, en un espectáculo que desvirtúa su sacralidad como tradición ancestral, mientras que por otro, incentiva su continuidad al permitir al turista nacional conocer su contexto histórico y, al extranjero, interactuar con la cultura nativa de México.

Asimismo, a partir de los referentes teóricos y su contrastación en la fase empírica de la investigación, fue posible comprender la *estructura* como el conjunto de elementos culturales materiales, simbólicos y organizativos que conforman la práctica social y, los procesos de *enajenación*, *resistencia* e *innovación* como parte de la *estructuración* por turismo. Con base en ello, fue atendido el objetivo general de analizar la influencia del turismo en la *estructuración* de la danza azteca entre los grupos que la practican en el Centro Histórico de la Ciudad de México, lo cual permitió visibilizar las transformaciones que han experimentado sus elementos culturales simbólicos, materiales y organizativos.

En lo que respecta a las referidas transformaciones, los elementos culturales materiales de la danza azteca han sido más afectados a partir de la *enajenación* por el turismo porque son el principal atractivo para los turistas que se detienen a admirar la danza atraídos por su vistosidad. Tales elementos han sido objeto de *innovaciones* realizadas con el afán de volverlos más atractivos y llamativos, por lo cual se han *espectacularizado* para convertir dicha manifestación en una mercancía a cambio de aportaciones voluntarias, gracias a la práctica del *chimaleo*. A su vez, esto ocasiona que algunos *chimaleros* cuyo sustento económico es la escenificación de la danza, pongan en riesgo el valor simbólico de ésta, al sobreponer el valor mercantil.

Por su parte, y en sintonía con los objetivos específicos, pudo documentarse la forma original de practicar la danza azteca (previo al turismo) y también se observó su práctica actual en el contexto señalado. Además, las entrevistas posibilitaron develar las motivaciones entre algunos grupos danzantes para transformar esta práctica social, donde el aporte económico del turista fue el principal factor entre los *grupos chimaleros*; del mismo modo, se pudieron conocer la postura de los *grupos culturales*, a favor de preservarla como una práctica sagrada y no como espectáculo turístico.

En cuanto al manejo conceptual, existieron ciertas dificultades al hacer alusión al fenómeno de la estructuración en el campo del turismo, porque al hacerlo repetidamente se vuelve redundante y puede generar confusiones semánticas. Por tanto, al no existir un término que resuma dicho fenómeno, se propone como término construido el de “estructuristificación”. Sin embargo, se reconoce que esta propuesta debe tener un sustento teórico sólido que se desarrolle en un trabajo posterior.

Asimismo, se reconocieron algunas otras dificultades al atender los objetivos, específicamente durante la investigación de campo, pues algunos danzantes *chimaleros* solicitaron cooperación económica a cambio de las entrevistas, pero el limitado presupuesto impidió realizar dicha retribución, lo cual restringió la obtención de información. También hubo cierta desconfianza hacia el entrevistador, quien incluso llegó a ser señalado como enviado del gobierno para espiar a los grupos de danza; tal desconfianza también se manifestó en su temor sobre un uso inadecuado de la información.

A esas situaciones se sumó que ciertos danzantes *culturales* evitaron brindar entrevistas, argumentando que les restaba tiempo para ejecutar sus danzas o si accedían, aportaron información de forma muy apresurada o escueta. Se considera que para lograr un mayor conocimiento de las problemáticas que viven los grupos de danza azteca en el Centro Histórico de la Ciudad de México, es necesario

apoyarse de la etnografía tradicional y así abarcar un periodo más amplio en la investigación de campo; de esta forma será posible entender su cotidianidad y reconocer sus instituciones de una forma holística, lo cual podría revelar otras problemáticas ajenas al campo turístico que podrían ofrecer información valiosa en otros contextos.

Bibliografía

Almirón, Analía Verónica (2004); Turismo y espacio: aportes para otra geografía del turismo. GEOUSP - Espaço e Tempo, São Paulo, Nº 16, pp. 166 -180, ISSN / EISSN: 14147416 / 21790892. Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA), Universidade de Sao Paulo, Brasil.

Amezcuca, Manuel (2000); El trabajo de campo etnográfico en salud: una aproximación a la observación participante. Index de Enfermería, edición digital. Disponible en <http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/50643/2000-ied-observacion.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 11 de julio de 2019.

Argueta López, María G. (1998); Difusión, presencia y permanencia de la danza de concheros en la Ciudad de Toluca, Estado de México (Tesis). Facultad de Antropología, Universidad Autónoma del Estado de México. México.

Arias Yerena, Aldo Daniel (2012); Significados y apropiaciones mexicas de la Danza del Sol. Estudio de caso de Axixik Temazkalpulli. Revista Cuicuilco, núm. 55. Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). México.

Barretto, Margarita (2005); Turismo étnico y tradiciones inventadas. En Santana Talavera, A. y Prats Canals, L. (coords.). El encuentro del turismo con el patrimonio cultural: concepciones teóricas y modelos de aplicación. Fundación el Monte, Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español, Asociación Andaluza de Antropología. Sevilla, España. Consultado en

<http://sgpwe.izt.uam.mx/files/users/uami/mcheca/GEOPATRIMONIO/LECTURA3H.pdf> el 13 de febrero de 2020.

Bautista Rosas, Emilio G., Huerta Jurado, Javier y Lóyzaga de la Cueva, Octavio (2009); La independencia de México y los orígenes del Estado nacional. Revista Alegatos, Núm. 73. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, México.

Bonfil, Guillermo (1991). La Teoría del Control Cultural en el estudio de procesos étnicos. Revista Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas, Vol. IV, No. 12, Universidad de Colima, México.

Bonfil, Guillermo (2000). Nuestro Patrimonio Cultural: Un laberinto de Significados. Revista Mexicana de Estudios Antropológicos Vol. XLV, Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Bonilla-García, Miguel Á. y López-Suárez, Ana D. (2016); Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada. Instituto de Investigaciones Psicológicas, Universidad Veracruzana, Xalapa, México. Consultado en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-554X2016000300006 el 9 de diciembre 2019.

Botero Jaramillo, Natalia (2011); ¿Somos creadores de nuestra historia? El problema teórico de la agencia, la estructura y el cambio social en la historia. Revista Golirardos XV, ISSN Impreso: 2145-986X. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá), Colombia.

Cabrera Suárez, Lizandro A. (2009); América Latina y la globalización. Revista Opinión Jurídica, Vol. 8, No. 16, pp. 33-46. Universidad de Medellín, Medellín, Colombia.

Calleja Sordo, Corina y González Damián, Alfonso (2016). Mercantilización de la cultura en aras de ofrecer una experiencia turística estandarizada. Reflexiones

desde el caso Cozumel, México. Revista Iberoamericana de Turismo (RITUR) Vol. 6, Número Especial, p. 82-95, 2016, Observatório Transdisciplinar de Pesquisas em Turismo, Universidade Federal de Alagoas, Brasil.

Campos, Guillermo y Lule, Nallely (2012); La observación, un método para el estudio de la realidad. Revista Xihmai, no. VII, Universidad de la Salle. Hidalgo, México.

Cardona, José Ramón (2012); Actitudes de los residentes hacia el turismo en destinos turísticos consolidados: el caso de Ibiza (tesis doctoral). Programa de Doctorado en Economía de Empresas, Departament d'Economia de l'Empresa, Universitat de les Illes Balears. España.

Castañón Suárez, Mijaely Antonieta (2018); Jóvenes y Patrimonio Cultural el México. Instituto Mexicano de la Juventud, Secretaría de Desarrollo Social, Gobierno de la República Mexicana. México.

Chaparro, María Camila (2018); Patrimonio cultural tangible: Retos y estrategias de gestión (ensayo). Mester Universitario en Gestión Cultural, Universitat de Barcelona. España. Recuperado de <http://www.ub.edu/cultural/patrimonio-cultural-tangible-retos-y-estrategias-de-gestion-de-maria-camila-chaparro/?lang=es> el 20 de septiembre de 2019.

Chávez Jiménez, Ulises y Frías Santillán, Fabián (2014); Memoria colectiva (mítico-histórica) y tradición oral en un movimiento religioso mesoamericano: La danza de concheros a través de sus cantos. Consultado en https://www.academia.edu/4492518/Ch%C3%A1vez_Jim%C3%A9nez_Ulises._Fr%C3%ADas_Santill%C3%A1n_Fabi%C3%A1n._Memoria_colectiva_m%C3%ADtico-hist%C3%B3rica_y_tradici%C3%B3n_oral_en_un_movimiento_religioso_mesoam

ericano la danza de concheros a trav%C3%A9s de sus cantos el 10 de octubre del 2019.

Clavijero, Francisco Javier (1780); Historia antigua de México. Versión digital. Fundación El Libro Total. Consultado en <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5006> el 10 de octubre del 2019.

Cupryn, T. (1992). La expresión cósmica de la danza azteca. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 37(147), 35-52. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1992.147.51546>

De la Peña, Francisco (2001); Milenarismo, Nativismo y Neotradicionalismo en el México Actual, *Revista Ciencias Sociales y Religión*, año 3, No. 3. Escuela Nacional de Antropología e Historia, México.

De la Peña, Sergio (1996); La clase obrera en la historia de México: trabajadores y sociedad en el siglo XX. Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

De la Rosa, Beatriz (2003); Nuevos turistas en busca de un nuevo producto: El patrimonio cultural, *Revista Pasos*, Vol. 1, No. 2, Universidad de la Laguna, España.

De la Torre, Renée (2012); Las danzas aztecas en la nueva era: Estudio de caso en Guadalajara, Editorial Escuela Nacional de Antropología e Historia – Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Occidente. México.

De la Torre, Renée y Gutiérrez Zuñiga, Cristina (2012); Transnacionalización de las danzas aztecas y relocalización de las fronteras de México/Estados Unidos. *Debates Do NER*, Capa, Vol. 1, núm. 21. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Brasil.

De Tezanos, Araceli (1998); Una etnografía de la etnografía: Aproximaciones metodológicas para la enseñanza del enfoque cualitativo interpretativo para la investigación social. Primera Edición Editorial Antropos, Bogotá, Colombia.

Díaz Sanjuan, Lidia (2011); La observación. Textos de apoyo didáctico, Facultad de Psicología, Universidad Autónoma del Estado de México. México.

Dudreuil, Lucie (2015); Culturas en el caribe costarricense. Entre criollización y folclorización. Revista Centroamericana. Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia.

Dussel, Enrique (1967); Hipótesis para una historia de la iglesia en América latina. Editorial Estela-lepal. Barcelona, España.

Fernández P., Pértigas D. (2002); Investigación cuantitativa y cualitativa. Cad Aten Primaria, 9, pp. 76-78. Unidad de Epidemiología Clínica y Bioestadística. Complejo Hospitalario-Universitario Juan Canalejo. Coruña, España; disponible en https://www.fisterra.com/gestor/upload/guias/cuanti_cuali2.pdf; consultado el 12 de julio del 2019.

Fernández Repetto y Estrada Burgos (2014); Esencialización y espectacularización de lo maya: Turismo voluntario y étnico en una comunidad yucateca, Revista Península Vol. 9, Universidad Autónoma de Yucatán, México.

Flores Mercado G., Nava L. Fernando (2016); Identidades en venta: Músicas tradicionales y turismo en México. Editorial Universidad Nacional Autónoma de México – Instituto de Investigaciones Sociales. México.

Fuller, Norma (2009); Turismo y cultura: Entre el entusiasmo y el recelo. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, primera edición. Perú.

Giddens, Anthony (1995); La constitución de la sociedad: Bases para la Teoría de la Estructuración. Amorrortu editores, Argentina.

González (2005); Danza tu palabra. Plaza y Valdez editores, SMER, CONACULTA – INAH. México.

Guber, Rosana (2001); La etnografía, método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación, Bogotá, Colombia.

Guevara Amaya, Laura Elena (2006); La fotografía documental como elemento editorial en la diagramación de revistas turístico-culturales de los municipios del Estado de Puebla. Colección de Tesis Digitales, Bibliotecas UDLAP, Universidad de las Américas de Puebla, Puebla, México. Consultado en http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/ldf/guevara_a_le/capitulo4.pdf el 11 de diciembre del 2019.

Ham, Ricardo (2011); Yaquis: el camino de sangre. Centro de Estudios Sobre la Ciudad. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México. Consultado en https://www.academia.edu/4823801/Yaquis_el_camino_de_sangre el 13 de octubre del 2019.

Hernández, Omar, Ibarra, Eugenia y Quezada, Juan R. (1992); ¿Por qué abolir la ley del día de la raza?. Reflexiones, Revista de la Facultad de Ciencias Sociales, Vol. 2, Núm. 1. Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

Ingold, Tim (2017); Suficiente con la etnografía. Revista Colombiana de Antropología, Colombia. Disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252017000200143#back_fn2; consultado el 12 de julio de 2019.

Kauchakje, Samira et al (2006); Redes socio-técnicas y participación ciudadana: propuestas conceptuales y analíticas para el uso de las TICs en Redes. Revista

Hispana para el Análisis de Redes Sociales, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, España.

León-Portilla, Miguel (2001); La conquista de México. Revista Arqueología Mexicana, núm. 51, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México. Consultado en <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/la-conquista-de-mexico> el 10 de octubre del 2019.

Lépore, Silvia y Policastro, Betsabé (2003); La deuda social argentina: Crisis de reproducción de las instituciones de bienestar en el caso de la salud y la educación. Sistema de Bibliotecas (digital), Universidad Católica Argentina. Argentina. Consultado en <http://200.16.86.50/digital/33/revistas/ds/lepore4-4.pdf> el 21 de septiembre de 2019.

Leyva Contreras, Lucio (2005); La mujer en Anáhuac: realidad y simbolismo. Revista Alegatos, Núm. 59. Universidad Autónoma de México. México.

López, Leticia Ivonne (2018); Aprendizaje servicio en la implementación de política pública para la infancia. RIDAS, Revista Iberoamericana de Aprendizaje Servicio, 5, 1-11. DOI10.1344/RIDAS2018.5.1, Red Iberoamericana de Aprendizaje Servicio y de la Red Universitaria Española de Aprendizaje Servicio. España.

López Santillán, Ángeles y Marín Guardado, Gustavo (2010); Turismo, capitalismo y producción de lo exótico: una perspectiva crítica para el estudio de la mercantilización del espacio y la cultura. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292010000300008 el 10 de octubre de 2019.

Mariátegui, José C. (2015); La unidad de la América Indoespañola. Revista Semiosfera, Segunda época, enero 2015 No. 3. Universidad Carlos III: Instituto de Humanidades y Comunicación "Miguel de Unamuno". Madrid, España.

Martínez Escamilla, Ramón (1975); Capitalismo y trabajo en la revolución mexicana (1910-1916). Problemas del Desarrollo, Revista Latinoamericana de Economía, Núm. 22, Año VI. Instituto de Investigaciones Económicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Martínez González, Roberto (2011); El nahualismo. Históricas, Serie Antropológica Núm. 19, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Mignolo, Walter D. (2000); La colonialidad a lo largo y a lo ancho: El hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. Editorial CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina. Consultado en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708044529/5_mignolo.pdf el 10 de diciembre del 2019.

Montes de Oca Barrera, Laura Beatriz. (2015). Entre activistas, funcionarios e industriales: Aplicación de la etnografía -enfocada y política- en escenarios de gobernanza. *Nueva antropología*, 28(83), 25-46. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-06362015000200003&lng=es&tlng=es el 10 de diciembre del 2019.

Motolinía (1482-1568); Historia de los indios de la Nueva España. Relación de los ritos antiguos, idolatrías y sacrificios de los indios de la Nueva España, y de la maravillosa conversión que Dios en ellos ha obrado. Versión digital. Real Academia Española, España. Consultado en <https://www.fundacionaquae.org/wp-content/uploads/2017/07/Historia-de-los-Indios.pdf> el 8 de diciembre de 2019.

Murillo Murillo, Idelfonso (2011); La religión antes y después de las independencias ¿Fuente de unidad o de conflicto?. Escritos, Vol. 19, Núm. 42, pp. 53-77. Escuela de Teología, Filosofía y Humanidades, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia.

Ortega Olivares, Mario (2015); Rivalidad por el prestigio en Santiago Zapotitlán, un pueblo originario del Anáhuac. Revista Eureka, Centro de Documentación, Investigación y Difusión de Psicología Científica, Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Asunción, Paraguay. Consultado en <https://psicoeureka.com.py/sites/default/files/articulos/eureka-12-m-16.pdf> el 10 de diciembre de 2019.

Ortiz Palacios, Luis Ángel (1999); Acción, Significado y Estructura en la Teoría de A. Giddens. Revista Convergencia, núm. 20, pp. 57-84. Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Ciencias Políticas y Administración Pública de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Autónoma del Estado de México. México.

Otzen, Tamara y Manterola, Carlos (2017); Técnicas de muestreo sobre una población a estudio. International Journal of Morphology. Sociedad Chilena de Anatomía. Chile. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-95022017000100037&script=sci_arttext, consultado el 28 de enero del 2020.

Perdigón Castañeda, Judith K; Santos Vázquez, Víctor; Ruvalcaba Sil, J.L. (2013); Análisis y conservación del Copilli de la Virgen de Guadalupe procedente de Tayata, Oaxaca, México. IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal, 2013, págs. 120-128

Pereiro, Xerardo (2012); Los efectos del turismo en las culturas indígenas de América Latina. Revista Española de Antropología Americana 2013, vol. 43, núm. 1, 155-174. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Picornell, Climent (1993); Los impactos del turismo. Revista Papers de Turisme, 11, pp. 65-91, Turisme Comunitat Valenciana, ISSN: 2255-1638. España.

Piñeiro Aguiar, Eleder (2015); Observación participante, una introducción. Revista San Gregorio, Universidad San Gregorio de Portoviejo, Ecuador.

Pontigo Alvarado, Manuel (2006); *El Legado de la Mariposa*. Primera edición. ISBN 9968-9634-1-0.

Roitman B., Sonia (2004); *Urbanizaciones cerradas: estado de la cuestión hoy y propuesta teórica*. *Revista de Geografía Norte Grande*, núm. 32, pp. 5-19. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

San Martín Cantero, Daniel (2013); *Teoría Fundamentada y Atlas.ti: recursos metodológicos para la investigación educativa*. *Revista Electrónica de Investigación Educativa (REDIE)*, Vol. 16, Núm. 1, 2014. Instituto de Investigación y Desarrollo Educativo, Universidad Autónoma de Baja California, Baja California, México. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-40412014000100008 el 25 de Febrero del 2020.

Sautron, Marie (2007); *In izquioxochitl in cacahuaxochitl: Presencia y significación de un binomio floral en el discurso poético náhuatl prehispánico*. *Estudios de Cultura Náhuatl*, Vol. 38, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Semo, Enrique (1987); *Historia del capitalismo en Mexico: los orígenes, 1521-1763*. Editorial Era, México.

Taylor, S., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Editorial Paidós (pp. 1–329). Consultado en <http://201.147.150.252:8080/xmlui/handle/123456789/1216> el 15 de marzo del 2020.

Torres Ortiz, Susana (2010); *La consigna de Cuauhtémoc en el siglo XXI*. En Camarena Ocampo, Mario (coord.); *La Construcción de la Memoria Colectiva*. Editorial Escuela Nacional de Antropología e Historia – posgrado. ENAH, México.

Valverde Obando, Luis A. (1993); *El diario de campo*. *Revista Trabajo Social* pp. 308-318. Universidad de Costa Rica, Costa Rica.

Vargas Jiménez, Ileana (2012); La entrevista en la investigación cualitativa: nuevas tendencias y retos. Revista CAES, Vol. 31, No. 1, pp. 119-139. Universidad Estatal a Distancia, Costa Rica.

Vasilachis de Gialdino, Irene (2006); Estrategias de investigación cualitativa. Biblioteca de Educación, Gedisa editorial. Disponible en <http://jbposgrado.org/icuali/investigacion%20cualitativa.pdf> y consultado el 11 de julio del 2019.

Velázquez García, Mario Alberto (2013); La formulación de las políticas públicas de turismo en México. El caso del programa federal “Pueblos Mágicos” 2001-2012. Diálogos Latinoamericanos, núm. 21, pp. 89-110 Aarhus Universitet, Aarhus, Dinamarca

Vicentini, Leila (2010); Cultura Rock: Sujetos “codeando” su lugar. Revista Oficios Terrestres, año XVI, núm. 25, pp. 201-211. ISSN 1853-3248. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Wolfgang, Schluchter (1991); Max Weber: El origen del modo de vida burgués. Revista de Estudios Políticos Nueva Época, Núm. 71. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales (España). Madrid, España.

Zúñiga, Federico (2014); Nuevos usos del patrimonio arqueológico del Tajín, a través de los procesos de turistificación, mercantilización y espectacularización. Universidad Nacional Autónoma de México, posgrado en Antropología, México.

ANEXOS

ANEXO 1: ENTREVISTA PARA LA IDENTIFICACIÓN DE INFORMANTES CLAVE Y GRUPOS DE DANZA AZTECA

Objetivo: Identificar informantes clave y grupos de danza azteca por medio de la técnica “bola de nieve”, los cuales proporcionarán información relevante para la investigación.

Guión de entrevista:

I. Presentación

El entrevistador debe presentarse al entrevistado e identificarse, posteriormente debe hacer la petición de entrevista.

II. Identificación de informantes clave y prospección de próximas entrevistas

Cuando el entrevistado haya aceptado se procede a aplicar el siguiente cuestionario.

Entrevistador	¿Qué mesas de concheros que practiquen la danza azteca en el Centro Histórico usted conoce?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Sabe dónde danzan y cuándo los puedo encontrar?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	De esos grupos ¿Usted conoce a líderes o a maestros de danza a quien pueda entrevistar?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

Entrevistador	¿Qué calpullis de mexicanidad que danzan en el Centro Histórico usted conoce?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Sabe dónde danzan y cuándo los puedo encontrar?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	De esos grupos ¿Usted conoce a algunos líderes o maestros de danza a quien pueda entrevistar?
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Usted o alguien podría acompañarme para presentarme con alguno de los grupos –mexicanistas o concheros- que me mencionó? O bien, pasarme su contacto.
Informante inicial	(Si responde “no” se omite la siguiente pregunta, si responde afirmativamente se prosigue con la secuencia)
Entrevistador	<ol style="list-style-type: none"> 1. ¿Cuándo podríamos ir? 2. Se anota el dato de contacto.
Informante inicial	(Lapso para llegar a un acuerdo acuerdo)

ANEXO 2: ENTREVISTA DE IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS CULTURALES DE LA DANZA AZTECA

Objetivo: conocer las estructuras (reglas y recursos) de la danza azteca practicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, mediante la identificación de sus “elementos culturales propios” (materiales, simbólicos y de organización).

Guión de entrevista:

Entrevistador	¿Ha tenido que aprender a hablar alguna lengua indígena para estar en un grupo de danza azteca? ¿Cuál y por qué? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Con que propósito se practica la danza azteca? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Existe alguna serie de etapas ordenadas para ejecutar una ceremonia de danza? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué significa cada una de las etapas? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué materiales se requieren para realizar una danza? (elemento material)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

Entrevistador	¿Cómo se organiza un círculo de danza, hay jerarquías y roles? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué funciones tiene el/la ... (se mencionan las figuras que respondió en la pregunta anterior)? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿La formación para hacer una danza debe ser siempre en círculo o hay diferentes formaciones? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué simboliza bailar en círculo ... (y las otras formaciones que haya mencionado)? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Existen reglas para entrar a un círculo de danza? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Existen sanciones por el incumplimiento de algunas reglas? (elemento organizativo)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué tipo de atuendos deben usar los hombres? (elemento material)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

Entrevistador	¿Qué tipo de atuendos deben usar las mujeres? (elemento material)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Los atuendos tienen algún significado o simbolismo? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Qué instrumentos se usan dentro del círculo de danza? ¿Puede describirlos? (elemento material)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Los instrumentos tienen algún simbolismo? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cuáles son las fechas de ceremonias más importantes y por qué? (elemento simbólico)
Informante inicial	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

ANEXO 3: ENTREVISTA PARA CONOCER LA ESTRUCTURACIÓN DE LA DANZA AZTECA PROPICIADA POR SU INTERACCIÓN CON EL TURISMO

Objetivo: Identificar si el turismo, a través de su interacción con los calpullis y mesas, ha propiciado procesos de innovación, enajenación y resistencia en la práctica de la danza azteca del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Entrevistador	¿La danza azteca practicada en el centro histórico de la Ciudad de México ha sufrido modificaciones recientes? ¿Cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cuáles son las causas que considera han provocado esas modificaciones?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cómo es la relación de los grupos de danza azteca con el turismo?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿A partir de la aparición de la actividad turística en el Centro Histórico de la Ciudad de México, ha experimentado cambios la danza azteca?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha propiciado modificaciones en los atuendos de los danzantes? ¿Cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha propiciado modificaciones en los instrumentos que se usan en las danzas? ¿Cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha propiciado modificaciones en la forma en que se llevan a cabo las ceremonias de danza? ¿Cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha cambiado la finalidad original de la danza azteca? Si su respuesta es sí ¿De qué forma sucede?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha propiciado algunos efectos positivos sobre la práctica de la danza azteca? ¿cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cree Usted que la interacción con el turismo ha propiciado algunos efectos negativos sobre la práctica de la danza azteca? ¿cómo cuáles?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)
Entrevistador	¿Cuál ha sido su experiencia como danzante cuando interactúa con el turista nacional?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

Entrevistador	¿Cuál ha sido su experiencia como danzante cuando interactúa con el turista extranjero?
Informante clave	(Se da el tiempo necesario para que conteste)

ANEXO 4: GUÍA DE OBSERVACIÓN

Observador: _____

Revisores: _____

Fecha:	
Hora:	
Lugar:	
Situación/evento:	
Objetivo (s): Reconocer por medio de la observación directa, lo elementos culturales de la danza azteca considerando aquellos materiales, simbólico y organizativos, así como el aspecto, comportamiento e interacción de los danzantes aztecas; del mismo modo se observará su interacción con los turistas y a los turistas mismos.	
Elementos a observar: el espacio físico, la confección, diseño y materiales de los atuendos, instrumentos musicales, herramientas, utensilios, así como los insumos que utilizan, los símbolos plasmados en cada uno de sus elementos materiales, el lenguaje, discursos, movimientos y señas que utilizan en su comunicación. También se observarán sus protocolos de ceremonia dancística, las funciones y jerarquías de los actores sociales, además de las características, actitudes y apariencias de los turistas.	
Observación:	

ANEXO 5: DIARIO DE CAMPO

Observador: _____

Revisor (es): _____

De la observación		Del registro	
Fecha:		Fecha:	
Duración:		Comentarios:	
Lugar:			
Situación/Evento:			

Componentes objetivos	Comentarios Subjetivos
Elementos Materiales:	

Elementos simbólicos:	

Elementos organizativos:	

--	--

--	--

MAPEO DE ACTORES

--

CROQUIS DEL ESCENARIO

