



CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS

**TESIS
TALLER LEÑATEROS, UNA EMPRESA CULTURAL HÍBRIDA**

**PRESENTA
Ana Isabel De Anda Jiménez**

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN INVESTIGACIONES
SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**

**TUTOR
Dr. Víctor Manuel González Esparza**

**COMITÉ TUTORAL
Dr. Genaro Zalpa Ramírez
Dr. Gabriel Medrano de Luna**

Aguascalientes, Ags, 5 de mayo del 2014



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES
FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

Dr. DANIEL EUDAVE MUÑOZ
DECANO (A) DEL CENTRO DE CIENCIAS
P R E S E N T E

Por medio del presente como Tutores y Sinodales designado de la estudiante **ANA ISABEL DE ANDA JIMÉNEZ** egresada de la **MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANÍSTICAS**, con ID **12650**. Habiendo realizado el trabajo de tesis titulado: **TALLER LEÑATEROS, UNA EPRESA CULTURAL HÍBRIDA** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, nos permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda proceder a imprimir su trabajo, y acto seguido realizar el examen de grado, con el cual obtendrá la titulación y la obtención de grado.

Sin otro particular por el momento, nos permitimos enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 09 de Junio de 2014

Dr. Víctor Manuel González Esparza
Tutor de Tesis

Dr. Gabriel Medrano de Luna

Dr. Genaro Zalpa Ramirez

- c.c.p.- Interesado
- c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
- c.c.p.- Jefatura del Depto. de _____
- c.c.p.- Consejero Académico
- c.c.p.- Minuta Secretario Técnico

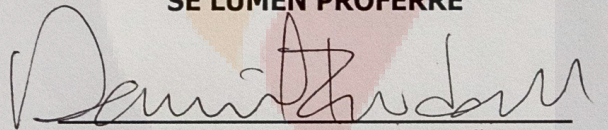
ASUNTO: CONCLUSIÓN DE TESIS
DEC. CCS y H. OF. N° 0414/2014

DRA. GUADALUPE RUIZ CUELLAR,
DIRECTOR GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADOS,
P R E S E N T E

Por medio del presente me permito comunicarle a usted que el documento final de la tesis titulado **"TALLER LEÑATEROS, UNA EMPRESA CULTURAL HIBRIDA"** de la **C. ANA ISABEL DE ANDA JIMÉNEZ** egresada de la **MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES SOCIALES Y HUMANISTAS**, respeta las normas y lineamientos establecidos institucionalmente para su elaboración y su autor cuenta con el voto aprobatorio de su tutor y comité tutorial.

Sin más por el momento aprovecho la ocasión para enviarle un cordial saludo..

A T E N T A M E N T E
Aguascalientes, Ags., 18 de Junio de 2014
"SE LUMEN PROFERRE"



DR. DANIEL EUDAVE MUÑOZ
DECANO DEL CENTRO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

c.c.p.- DR. LUCIANO RAMÍREZ HURTADO.- Secretario de Investigación y Posgrado del CCSyH
c.c.p.- **ANA ISABEL DE ANDA JIMÉNEZ.- egresada de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanistas**
c.c.p.- Archivo de la Maestría en Investigaciones Sociales y Humanísticas
c.c.p.- Archivo Decanato

ggl ↗

Agradecimientos

La presente Tesis fue un el resultado de una suma de esfuerzos, en el cual, directa o indirectamente participaron varias personas, a los cuales una hoja de agradecimientos no me será suficiente para nombrar, pero intentaré hacer mi mayor esfuerzo por mencionar a todos aquellos que hicieron posible este logro: leyendo, opinando, corrigiendo, teniéndome paciencia, dando ánimo, acompañando en los momentos de crisis y en los momentos de felicidad y ahora de gozo al verla concluida.

Agradezco a CONACYT, por financiar durante dos años esta investigación, y en primer lugar a mi tutor y compañero de aventura el Dr. Víctor González Esparza por haber confiado en mi, en mis inquietudes, por la paciencia y por la dirección de este trabajo. Al Dr. Genaro Zalpa Ramírez, por los consejos, el apoyo brindado. Al Dr. Gabriel Medrano de Luna por sus porras, y su fe en mi trabajo.

Y por supuesto gracias también a todos los Leñateros quienes hicieron posible este proyecto, a Ámbar Past como cronista principal, Maruch Mendes, Xpetra Hernandez, Antonia Moshán, Loxa Hernandez, Mary Hernandez, quienes fungieron como las voces vivas de este proyecto.

Quiero agradecer también a mis compañeros, que aun en las diferencias, me permitieron siempre aprenderles, y poco a poco ir encontrado el camino propio, hacia mis inquietudes y preguntas en esta aventura de la investigación.

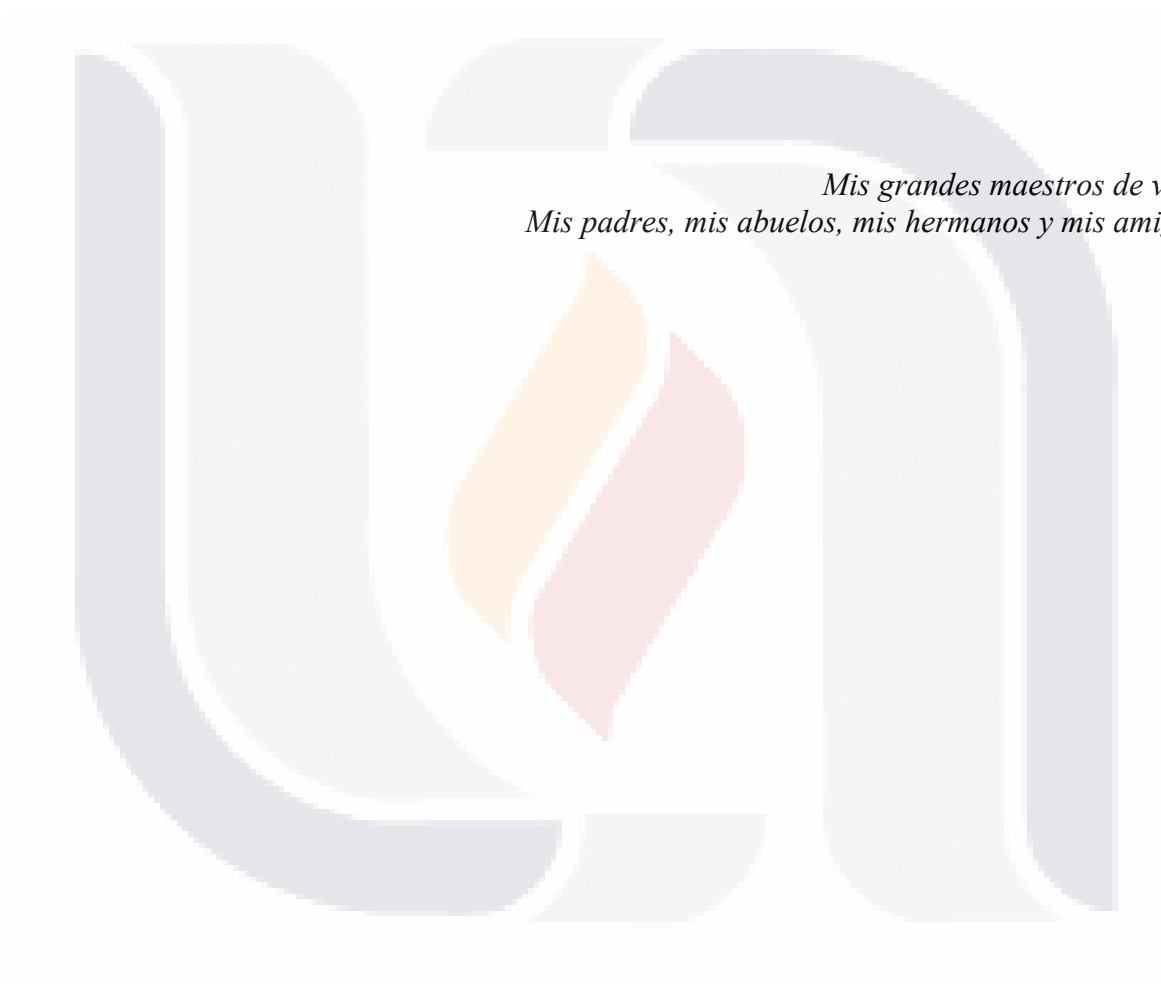
Y el agradecimiento mas importante a mi motor y fortaleza, a mi familia, a mis padres y mis hermanos quienes son mi gran ejemplo de vida, quienes estuvieron siempre presentes y me acompañaron en esta aventura que significó la maestría y que, de forma incondicional, entendieron mis ausencias y mis malos momentos, desde un principio hasta el día hoy siguen dándome ánimo para terminar este proceso.

A mis amigos, que son mis compañeros de vida, de sueños y proyectos. Y por supuesto a Mario mi amor, quien fue mi gran motor de apoyo, mi guía en el camino de la búsqueda, mi soporte en los momentos difíciles y mi mejor compañero en el camino de las respuestas, mi ejemplo en el camino de la investigación y mi luz para continuar...

Por todo ese cariño, aprendizaje y paciencia...

GRACIAS!

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



*A
Mis grandes maestros de vida:
Mis padres, mis abuelos, mis hermanos y mis amigos!*

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Índice general

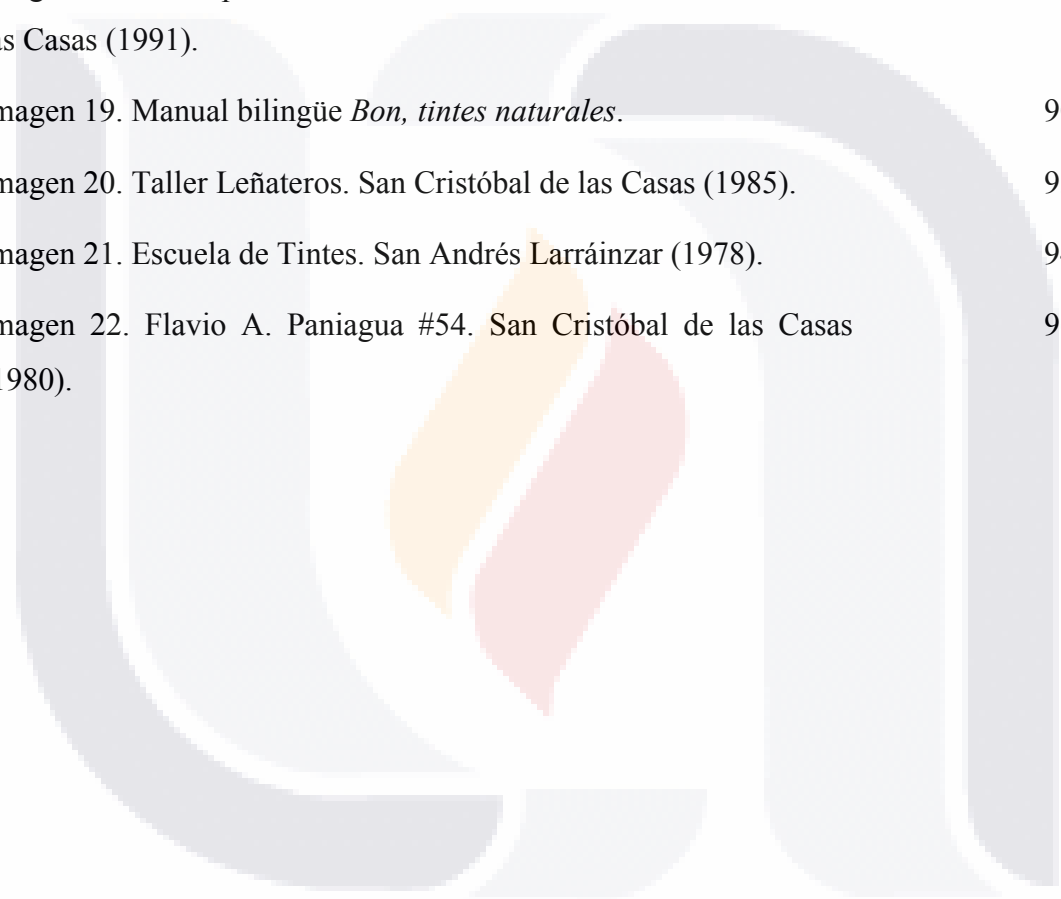
Índice general	1
Índice de imágenes	3
Resumen	5
Abstract	6
Introducción	7
Capítulo 1. Historia cultural y microhistoria	10
1.1 ¿Qué es la historia cultural?	10
1.1.1 La historia cultural: su situación actual	10
1.1.2 La historia cultural: su historia	14
1.1.2.1 La fase clásica de la historia cultural	16
1.1.2.2 La historia social del arte	17
1.1.2.3 El descubrimiento de la cultura popular	18
1.1.3 La historia cultural: sus problemas	20
1.1.4 La Nueva Historia Cultural	24
1.2 Microhistoria	26
Capítulo 2. Cultura, hibridismo, empresa cultural y autonomía	30
2.1 El concepto de cultura	30
2.1.1 Cultura: su definición	32
2.1.2 La visión antropológica de la cultura	34
2.1.3 Cultura: delimitaciones teóricas	42
2.2 Hibridismo cultural	45

2.3	Empresa cultural	49
2.4	El concepto de autonomía	51
	Capítulo 3. Taller Leñateros: del conflicto a su fundación	53
3.1	¿Qué es, qué busca y cómo surgió Taller Leñateros?	53
3.2	El conflicto	56
3.3	De una sociedad anónima a una sociedad cooperativa	60
3.4	Recogiendo frutos	67
3.5	De lo local a lo global	78
3.6	Los primeros proyectos formales	81
3.7	Del colectivo a la empresa	86
3.8	Una organización de mujeres indígenas	94
	Capítulo 4. Taller Leñateros: consolidación y crisis	98
4.1	Taller Leñateros como empresa cultural	99
4.2	Hibridación tensa	100
4.3	Gestión cultural	101
4.4	De Sociedad Anónima a Cooperativa	104
4.5	Balance final	106
	Conclusiones	109
	Bibliografía	112
	Anexos	117

Índice de imágenes

Imagen 1. Primer taller ambulante en San Andrés Larráinzar (1975).	56
Imagen 2. Kari López Hernández sosteniendo la portada de <i>Alquimia</i> , en el segundo patio del Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (2012).	61
Imagen 3. Portada de <i>NeNe Sol</i> . Diseño de Tamana Araki, Eusebio Ortega y Ámbar Past.	62
Imagen 4. Exhibición del libro <i>Sueños conjuros desde el vientre de mi madre</i> . Sna jtz'ibajom (2012).	63
Imagen 5. Ámbar Past y Maruch Mendes reciben el Premio Nacional al Altruismo (2010).	64
Imagen 6. Nuevos integrantes de la sociedad. San Cristóbal de las Casas (2010).	65
Imagen 7. Maruch Mendes y Ámbar Past reciben el Premio Fundación Ealy Ortiz.	67
Imagen 8. Maruch Mendes, Xpetra Hernandez y Antonia Moshán Culej, después de recibir el Premio Fundación México Unido (2008).	68
Imagen 9. Ámbar Past y Elena Poniatowska. Ciudad de México (2008).	69
Imagen 10. Maruch Mendes en París (2009).	71
Imagen 11. <i>Bolom Chon</i> y estuche porta-jaguar.	73
Imagen 12. <i>Altar Maya portable</i> y <i>Hechizos de bolsillo</i> .	74
Imagen 13. <i>Diccionario del corazón</i> .	76

Imagen 14. Catálogo de productos de Taller Leñateros (2001).	77
Imagen 15. <i>Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas.</i>	79
Imagen 16. Ámbar Past y Maruch Mendes en la tienda de venta al público del Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1999).	81
Imagen 17. Logo de Taller Leñateros.	82
Imagen 18. Taller para niños en Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1991).	87
Imagen 19. Manual bilingüe <i>Bon, tintes naturales.</i>	90
Imagen 20. Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1985).	93
Imagen 21. Escuela de Tintes. San Andrés Larráinzar (1978).	94
Imagen 22. Flavio A. Paniagua #54. San Cristóbal de las Casas (1980).	96



Resumen

La presente investigación busca responder, mediante un estudio de caso, a la pregunta: ¿es posible que las empresas culturales sean autosuficientes en tanto empresas, y logren su autonomía con respecto al Estado? Para responderla, se analiza el caso de Taller Leñateros, una empresa cultural del ramo editorial que se ubica en la ciudad de San Cristóbal de las Casas: se reconstruye su historia de más de treinta y ocho años, usando herramientas de la historia cultural y la microhistoria, y se realiza un balance final tanto de las tácticas que llevo a cabo la empresa para consolidarse como de algunas de sus fallas. Es ésta, entonces, una investigación que se sitúa en el terreno de los estudios de gestión cultural, y de los estudios culturales en general, e indirectamente busca mostrar el papel del gestor cultural como indispensable dentro de las empresas culturales: como un mediador de las relaciones entre la empresa y el mercado, y la empresa y el Estado. Mediante el análisis de la historia de Taller Leñateros, se concluye que las empresas culturales pueden ser autosuficientes y autónomas, a pesar de que su naturaleza cultural genere tensiones tanto con el mercado como con el Estado.

Palabras clave: empresas culturales; Taller Leñateros; gestión cultural; Ámbar Past; cultura maya.

Abstract

This investigation will try to answer, by a study case, the question: Can it be possible that cultural enterprises be self sufficient as a business, and achieve their autonomy from the government? To answer this, it will be analyzed the case of "Taller Leñateros", a cultural and editorial enterprise that it's located in the city of San Cristóbal de las Casas: their history is built, from more than 38 years, using tools of the cultural history and micro History, and will show a balance of the tactics that took them to consolidate them as a business and their failures. This investigation takes place in the studies of cultural management and every other cultural study, indirectly this will argue that a cultural manager is essential in all cultural enterprises: as a mediator between the enterprise with the market and the enterprise with the government. Through the analysis of the "Taller Leñateros" will be concluded that cultural enterprises could be self sufficient and autonomous, despite of their cultural nature that generate conflicts with the market and the government.

Key words: cultural enterprises: Taller Leñateros; cultural management; Ámbar Past; mayan culture.

Introducción

Dentro de la diversidad de estudios que trabajan sobre las industrias culturales en México y en Latinoamérica, son pocos los que dan el paso inverso: estudiar las empresas culturales que consolidan dichas industrias. En el presente trabajo se pretende aportar una mirada *micro* de una de estas empresas: narrar un estudio de caso —el Taller Leñateros—, que de la mano de una investigación cimentada en la reflexión histórica, sociológica y antropológica de la cultura, trata de identificar las tácticas que se emplearon para que dicha empresa alcanzara una autonomía relativa —económica y operativa— con respecto al Estado mexicano.

La intención de este trabajo consiste en narrar la experiencia de una empresa cultural a lo largo de 38 años: los procesos de abarcan desde el nacimiento de una idea, la consolidación de un proyecto, las dificultades para su subsistencia y su lanzamiento hacia una cultura global. Habla, en particular, desde las experiencias mismas de la fundadora; pero se interesa también en la crónica de lo no visto, de lo no hablado, y de aquellos discursos que se viven al interior de un trabajo cotidiano. Se analiza también su trabajo de gestión y promoción cultural, el cual implica la relación constante con otras instituciones hasta obtener su reconocimiento interno y externo, a partir del cual lograron formar parte de la cultura global. Así, Taller Leñateros logró mantener una constante vinculación y una serie de estrategias propias para conservar el diálogo con las diferentes instituciones representativas de la cultura mexicana e internacional, gracias al cual entabló diversos intercambios culturales que repercutieron en su subsistencia como empresa cultural y, a la postre, dieron lugar a su autonomía relativa.

Para la realización de este trabajo, la autora realizó tres estancias en Taller Leñateros, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, durante el 2013. También una en la Ciudad de México, como acompañamiento al Taller en la XXV Feria del Libro de Antropología e Historia (FLAH). Durante semanas convivió con los trabajadores y la fundadora, quienes adentraron a la autora en sus actividades laborales cotidianas y en su vida común. La vida y la voz de los trabajadores fue difícil conocerlas a profundidad, pues

ellos establecían su límites de manera más clara. La barrera idiomática también repercutió en la investigación: la mayoría de ellos hablan sólo tzotzil, por lo cual muchas veces se requería de traductor. Fue la fundadora, Ámbar Past, interesada en dar a conocer su trabajo de vida, la que se prestó a realizar entrevistas a profundidad, abrió por completo el resguardo de sus archivos, fotografías, anuarios, registros, etc., y mantuvo un diálogo abierto y constante con la autora, incluso a la distancia.

Esta investigación tuvo uno de sus mayores retos al vivir el episodio determinante de esta empresa cultural en presente: la posible disolución de la misma y la renuncia de la fundadora del Taller a finales de 2013. Por lo mismo, la investigación tuvo diversos cambios en su transcurso: el tercer capítulo, que buscaba narrar la microhistoria del Taller, desde una multiplicidad de voces, terminó en una narración más bien cualitativa y personal de las experiencias de la autora, y desde la voz prioritaria de la fundadora, siempre desde la perspectiva del conflicto final. A pesar de este reto, esta circunstancia fue también favorable, pues ayuda a que la narración sea casi concluyente: se narra desde última transformación y su posible termino hasta el inicio mismo del Taller. Esto último da como resultado, más que una microhistoria de la empresa cultural, una crónica antropológica en un tono mucho más periodístico de la vida y obra de Ámbar Past dentro del Taller Leñateros.

La pregunta de investigación con la que se inició este trabajo buscaba averiguar si era posible que una empresa cultural, antes de transformarse o dar el paso hacia una industria cultural, podría ser autónoma —y en qué sentido— con respecto al Estado. En otras palabras, se buscaban averiguar las estrategias y los mecanismos que podían usar las empresas culturales para sobrevivir en tanto empresas, sin el patrocinio ni el mecenazgo de las instituciones gubernamentales. La pregunta se mantuvo, a pesar de los cambios y las diversas circunstancias descritas, y la autora aún espera dar con este trabajo —aunque sea de un modo general y preparatorio— algunas respuestas a la misma, la cual se aloja en el centro de la discusión en torno a la cultura, su difusión, su valoración, y su comprensión en un contexto global y empresarial.

Este trabajo está constituido de cuatro capítulos: el primero y segundo abordan la metodología y los conceptos clave de esta investigación, respectivamente. A pesar de que

esta investigación no es una historia cultural ni una microhistoria del Taller Leñateros, en el primer capítulo se exponen, de modo histórico y analítico, algunas de las claves metodológicas tanto de la historia cultural como de la microhistoria. Esto por una razón fundamental: el estudio de caso de Taller Leñateros se hace tratando de reconstruir su historia, y para ello se hacen uso de algunas estrategias metodológicas tanto de la historia cultural como de la microhistoria.

En el segundo capítulo, por otra parte, se tratan de establecer definiciones funcionales de los conceptos clave de esta investigación. Sin embargo, no debe perderse de vista que ésta no es una investigación teórica sobre los conceptos de cultura e hibridismo cultural, mucho menos una sobre los conceptos de empresa cultural y autonomía. Lo que se dice en este capítulo sobre dichos conceptos es con una intención específica: la de operar con ellos en el resto de la investigación. Por lo mismo no debe esperarse que lo dicho allí sea concluyente, o pretenda aportar teorías sobre tales conceptos.

El tercer capítulo es el centro de la presente investigación. En él se narra de manera inversa la historia de Taller Leñateros: desde el conflicto que vive la empresa desde finales de 2013, hasta su origen en 1975. Para dicha narración fue fundamental, como se mencionó, el trabajo cercano con su fundadora, y la apertura dio a todos los archivos de la empresa. El cuarto capítulo, por su parte, trata de hacer un balance de dicha historia: realizar un brevísimo recorrido por algunas de las tácticas que hicieron que el Taller tuviese una larga vida, así como por algunas de las causas que hoy amenazan con la desaparición de la empresa.

Hacia el final, se incluyen dos anexos, los cuales reproducen un par de entrevistas que la autora realizó a Ámbar Past en San Cristóbal de las Casas. Se añaden a la investigación, pues se hace referencia constante a ellas en el tercer capítulo, además por su relevancia para entender algunas partes de la presente investigación.

Capítulo 1

Historia cultural y microhistoria

Los griegos cuentan que Teseo recibió, como regalo de Ariadna, un hilo. Con ese hilo se orientó en el laberinto, encontró al Minotauro y le dio muerte. De las huellas que Teseo dejó al vagar por el laberinto, el mito no habla.

Carlo Ginzburg, *El hilo y las huellas*.

En el presente capítulo, de manera general —estratégica e históricamente— se analiza tanto a la historia cultural, como al surgimiento y a la naturaleza metodológica de la microhistoria. Para ello, se busca responder a la pregunta “¿qué es la historia cultural?”, y se responde atendiendo a su situación actual, a su historia, a sus problemas, así como a las bases de lo que hoy se denomina como “Nueva Historia Cultural”. Por último, se explica muy brevemente el surgimiento de la microhistoria, sus problemas, sus limitaciones, así como su naturaleza.

El objetivo en este capítulo es extraer algunas estrategias metodológicas —muchas veces a modo de esbozos o consejos— que permitirán realizar de manera adecuada la narración histórica de Taller Leñateros en el capítulo tercero. Es por ello que este capítulo es esencialmente metodológico.

1.1 ¿Qué es la historia cultural?

Hace algunas décadas, algunos intelectuales e historiadores, seguidores del paradigma tradicional de hacer Historia, comenzaron a calificar al historiador cultural como un investigador ajustado a una moda pasajera que carece de marcos teóricos y de metodología (Hernández Sotelo, 2010). Sin embargo, la historia cultural tiene ya una larga historia, y ha sido el fundamento sobre el que se han construido multiplicidad de obras¹.

¹ Entre algunas de las obras que menciona Burke como representativas de la historia de la historia cultural se encuentran: *Kultur der Renaissance in Italien*, de Burckhardt (1860); *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, de Weber (1904); *Herfsttij de Middeleeuwen*, de Huizinga (1919); *Die Erneuerung der beidnischen Antikk*, de Warbug (1932); *Über den Prozeß der Zivilisation*, de Elias (1939); *Problème de l'incroyance*, de Febvre (1942); *Gothic Architecture and Scholasticism*, de Panofsky (1951); *Jazz Scene*, de Hobsbawm (1959); *Visión de los vencidos*, de León-Portilla (1959); y la lista comprendería más de doscientas obras. Véase la parte final de Burke, 2004.

1.1.1 La historia cultural: su situación actual

¿Cuál es la situación actual de la historia cultural y de los historiadores culturales? Un breve repaso bibliográfico deja la impresión de que la historia cultural se ha asentado como el nuevo paradigma de hacer Historia. Sin embargo, su establecimiento no ha sido históricamente fácil, a pesar del justificado optimismo que los historiadores culturales tienden a sentir en estos días. En su famoso ensayo sobre la historia intelectual y la historia cultural, Robert Darnton (1988) da cuenta del trayecto que ha tenido que pasar la historia intelectual —en contraste con la historia social—, hasta empezarse a consolidar a partir del renacer de la historia cultural. En el mismo tenor, Lynn Hunt (1989), en la introducción a su compilación titulada *The New Cultural History*, narra el recorrido que ha llevado a la historia cultural a comenzarse a consolidar de manera seria como una opción relevante y necesaria de hacer Historia.

Entre las diferentes formas de hacer historia cultural conviven: los macro y micro historiadores, los historiadores de la política “alta” y “baja”, los historiadores de la economía y los del medio ambiente, los “viejos” y “nuevos” historiadores de la cultura, los historiadores del cuerpo y de las mentalidades, por no hablar de los historiadores del arte, la literatura y la ciencia. Todos ahora coexisten —con mayor o menor sintonía y afinidad— en las mismas universidades.

También, se puede decir que el llamado “giro cultural” en Historia se encuentra en pleno apogeo. Se han publicado introducciones al tema en francés (Poirrier, 2008), en español (Pons & Serna, 2005), en alemán (Daniel, 2007), en inglés (Burke, 2006; y Green, 2007), y en otros idiomas, como danés, finlandés, italiano y portugués. La Sociedad Internacional de Historia de la Cultura fue fundada en Aberdeen en 2007², y los franceses cuentan con la *Association pour le Développement de l'histoire culturelle*³. Además, un breve repaso por los textos de historia cultural podría dejarnos la impresión de la amplitud de sus objetos de estudio: historias culturales de los calendarios (realizada por Rupke); del clima (por Behringer); de los cafés (por Ellis); de los corsés (por Steele); de los exámenes (por Elman); del vello facial (por Peterkin); del miedo (por Bourke); del insomnio (por

² Véase: <http://www.abdn.ac.uk/isch/>

³ Véase: <http://www.adhc.asso.fr/>

Summers-Bremner); de la masturbación (por Laqueur); del nacionalismo (por Leerssen); y del tabaco (por Gately). Algunos de estos textos han sido escritos por aficionados —periodistas, a menudo—, pero muchos otros por historiadores profesionales.

Dentro de la historia cultural también hay diversos estilos y tradiciones, muchas veces dependientes de nacionalidades. En Gran Bretaña, por ejemplo, encontramos una cierta resistencia a la historia cultural, considerada como incompatible con los “hechos duros” (Burke, 2008a). Por el contrario, los Estados Unidos es uno de los países en el que la historia cultural —como la geografía cultural y la antropología cultural— ha florecido en mayor grado. Aquí también se tiene una explicación cultural: mientras que los Estados Unidos es una sociedad de inmigrantes, donde la movilidad geográfica y social es alta, la sociedad británica es mucho más estable, con una tradición intelectual que hunde sus raíces en el empirismo, iniciado por Ockham en el Medioevo y continuado por Locke, Berkeley y Hume en la modernidad (Burke, 2010a, p. 480-481).

También conviene tener en mente que el “giro cultural” en Historia es sólo una pequeña parte de un movimiento disciplinar mucho más amplio. Dentro del campo académico han surgido los estudios culturales (incluido el dominio reciente de los estudios de la “cultura visual”⁴), no sólo en Gran Bretaña sino en otras partes de Europa, los Estados Unidos, Australia y otros muchos lugares (Grabes, 2001). El giro cultural ha afectado a la sociología, la antropología, la geografía, la arqueología y la política, así como a la historia del arte, la ciencia y la literatura. Algunos de los expertos en estas disciplinas ahora se describen como “estudiosos de la cultura”.

A su vez, ciertos dominios de la historia cultural han atraído un interés particular en los últimos años: la historia de las representaciones, la historia del cuerpo y la historia cultural de la ciencia (o lo que algunos llaman “la historia cultural de las prácticas intelectuales”).

⁴ Así comenta su interés Burke por la “cultura visual”: “los estudios de cultura visual están siendo cada vez más populares, apoyando y amenazando a la vez la historia del arte tradicional. Mi interés por las imágenes inició, como ya expliqué, cuando trate de hacerlas, pero a medida que me interesé en el método histórico, algo relativamente inusual en esta cultura empirista, la idea de combinarlas se volvió atractiva. En Cambridge en los años ochenta, mi colega más cercano era Bob Scribner e investigaba sobre la Alemania de siglo XVI, y fue quien estimuló mis intereses por la cultura popular y las imágenes. Entonces diseñamos un curso para estudiantes de historia del primer año sobre imágenes como fuentes históricas” (Chicangana Bayona, 2009, p. 22).

En *Le monde comme représentation*, Roger Chartier (1996) sitúa a la historia cultural “entre las prácticas y representaciones”. El enfoque de las representaciones no sólo ha ampliado el territorio de la Historia, sino también ha vuelto a los historiadores más críticos con respecto a sus fuentes, pues cada vez se vuelven más conscientes de su papel de “mediadoras”. Se puede tomar como ejemplo el caso de los relatos de viajes. Gracias a los métodos tradicionales de la crítica de fuentes, los historiadores han sido conscientes de que los viajeros no ofrecen descripciones objetivas de otras culturas, y que a menudo tienen en su agenda compromisos religiosos o políticos. Hoy, sin embargo, hay más interés que antes sobre las aportaciones no reconocidas a estos relatos, realizadas por los informantes locales. En otras palabras, los eruditos ahora escuchan voces diferentes dentro de un mismo texto (la gran aportación de Bajtin a la nueva historia cultural). En este sentido, y consciente de los límites de las representaciones, la historia cultural (como un ejemplo de las nuevas formas de hacer Historia) usa el testimonio de las imágenes⁵. Las imágenes son más poderosas que las palabras, en parte porque trabajan más rápido, pero también son más ambiguas y susceptibles de ser entendidas equívocamente por los espectadores (incluso en mayor grado que la interpretación de un mismo texto por diferentes lectores). La ambigüedad es parte de la fuerza de las imágenes, pero también es una limitación.

Uno de los principales problemas que hoy debaten los historiadores culturales tiene que ver con lo que en los estudios literarios suele denominarse “recepción creativa”. La cuestión tiene que ver con cuándo o en qué circunstancias un historiador puede describir la recepción de ideas de una cultura a más como reconstrucciones que como apropiaciones. Una forma de enfrentar este problema es examinar el papel de la traducción, y cómo los conceptos clave de una obra (y de una cultura) son modificados cuando se traducen a otros idiomas. En este camino, los historiadores culturales se han percatado de que el problema de la traducción no es sólo lingüístico, sino también cultural. Cuanto mayor es la distancia entre dos culturas —entre las hipótesis del autor original y los nuevos lectores—, más difícil será la tarea del traductor. En este contexto, el concepto antropológico de

⁵ Burke (2001) ha estudiado con profundidad el uso de las imágenes como testimonios en *Visto y no visto*; y en otro lugar (2008b) proporciona algunas claves para interrogar los testimonios visuales. Además, en la introducción al clásico *Formas de hacer Historia* (1993), considera que el uso de las imágenes como testimonios es una diferencia fundamental entre el paradigma tradicional de hacer Historia y la nueva Historia.

“traducción cultural” es sumamente útil, haciendo al historiador cultural consciente del esfuerzo, la habilidad y las difíciles decisiones que intervienen en el acto de la traducción (Burke, 2007).

La historia cultural en nuestros días —se puede pensar ya en este momento— se circunscribe en un proyecto de historia total, plural y polifónica. Los nuevos enfoques suelen concebirse ya más como suplementos que como sustitutos de los anteriores. La historia cultural no expulsa a la historia intelectual, como el estudio de las imágenes no expulsa a la historia de los textos. En el caso de los encuentros culturales, la historia cultural comienza a reconocer el valor de la interacción, la interpenetración y la hibridación⁶.

Así ha descrito Burke, en una entrevista, el papel fundamental del historiador cultural en nuestros días:

[Los] historiadores culturales, más que otros tipos de historiadores están bien preparados para mediar o ‘traducir’ entre el pasado y el presente, dado que son conscientes de las diferencias de las mentalidades y modos de pensar. Los historiadores generalmente tienen la función de ayudar a sus contemporáneos a ver el presente como historia, es decir, mirar al mundo con la perspectiva de cambios de larga duración que son con frecuencia más importantes que aquéllos de corta duración, de los cuales tenemos consciencia en este tiempo (Chicangana Bayona, 2009, p. 24-25).

1.1.2 La historia cultural: su historia

En 2004, Peter Burke publica *What is Cultural History?*, una historia de la historia cultural y, al mismo tiempo, una crítica analítica a las formas de hacer este tipo de historia. La obra presenta un panorama general sobre la larga tradición en el estudio de los temas culturales,

⁶ Así lo señala Burke (2010a): “Living and working as we do in the age of both a cultural turn and a global turn brings us back to the question of pluralism and polyphony. What we see today is a plurality of approaches to cultural history —if not a “hundred flowers”, at least a bunch— linked to a rise of international and interdisciplinary contacts that this conference illustrates in microcosmic form. To speak personally, I find this situation a welcome one, and would, indeed, extend this pluralism from regions and disciplines to periods. In other words, I would suggest that new approaches are better viewed as supplements to rather than as substitutes for old ones. Cultural history, for instance, should not drive out intellectual history, or the study of images drive out the history of texts, or the study of popular texts drive out the study of the canon, such as Cervantes or Shakespeare (though we need also to study when how and why a given canon was constructed). As in the case of cultural encounters, we should recognize the value of interaction, interpenetration and hybridization within our own discipline” (p. 484).

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

desde el siglo XVIII alemán hasta la Nueva Historia Cultural —nacida en la década de los ochenta del siglo XX— y sus proyecciones hacia el siglo XXI, cuyo común denominador es la preocupación por lo simbólico y su interpretación.

La historia cultural fue redescubierta en la década de 1970, y desde entonces goza de un renacimiento, al menos en el mundo académico. Pero, ¿qué es la historia cultural?, y ¿qué hacen los historiadores culturales? Para responder a estas preguntas, Burke conjuga un enfoque interno, que se preocupa por la resolución de los problemas que surgen dentro de la disciplina, con uno externo, que relaciona el trabajo de los historiadores culturales con la época en la que viven.

Desde el enfoque interno, Burke argumenta que el resurgimiento de la historia cultural se da como una reacción en contra de enfoques históricos previos que omitían algo importante. Así, piensa Burke (2006), el historiador cultural accede a partes del pasado inaccesibles para otros historiadores: “El énfasis en las ‘culturas’ como totalidades ofrece un remedio para la actual fragmentación de la disciplina en especialistas en la historia de la población, la diplomacia, las mujeres, las ideas, los negocios, la guerra, etc.” (p. 13-14).

Desde un enfoque externo, Burke considera que el nacimiento de la historia cultural conecta con un “giro cultural” más amplio, que se ha dado en política, geografía, economía, psicología, antropología y en los estudios culturales. En estos campos, se ha producido un giro que va desde una supuesta racionalidad que no cambia a través del tiempo hacia un creciente interés en los valores que profesan grupos particulares en lugares y en periodos particulares. Burke ve en el “choque de las civilizaciones” propuesto por Huntington (1993) —que enfatiza más las distinciones culturales que las políticas o las económicas— un signo de este giro cultural. Sin embargo, un primer problema que habría que enfrentar, a pesar del uso cada día más común del término, es que carecemos de una definición de “cultura”, y cada día es más difícil decir qué no se considera como tal.

Para enfrentar el problema anterior, piensa Burke, quizá habría que desplazar la atención del objeto de estudio —la cultura o culturas— a los métodos de estudio. Sin embargo, en cuestiones metodológicas vuelve a encontrarse una tremenda variedad y controversia. Jacob Burckhardt, por ejemplo, confesaba trabajar de manera intuitiva;

algunos intentan emplear métodos cuantitativos; otros más describen su trabajo como una búsqueda de significados; y algunos otros se concentran en las prácticas y en las representaciones. Por último, algunos historiadores culturales piensan en el objetivo de la historia cultural como esencialmente descriptivo, mientras que otros creen que debería presentarse como un relato. Incluso, si se afirmara que el común de los historiadores culturales se preocupan por lo simbólico y su interpretación, una aproximación al pasado en términos del simbolismo no es sino una aproximación entre otras. En este terreno de confusión, Burke (2006) afirma que “el itinerario más sabio bien puede pasar por adaptar el epigrama de Jean-Paul Sartre sobre la humanidad y declarar que, aunque la historia cultural carece de esencia, posee una historia propia” (p. 15).

En este contexto, piensa Burke, habría que situar la labor de los historiadores culturales individuales dentro de una de las varias tradiciones, a las cuales generalmente se las define atendiendo a criterios nacionales: la alemana, la holandesa, la inglesa, la norteamericana, la francesa, etc. Burke, además, divide la historia de la historia cultural en cuatro fases: la fase clásica, la fase de la historia social del arte que comenzó en la década de 1930, el descubrimiento de la historia de la cultura popular en la década de 1960 y la Nueva Historia Cultural⁷. Atendamos a las tres primeras fases de esta historia con más detenimiento, para posteriormente comprender —después de examinar los problemas que se desprenden del modelo tradicional— el surgimiento de la Nueva Historia Cultural.

1.1.2.1 La fase clásica de la historia cultural

Los orígenes de la historia de la historia cultural los encontramos en el marco de la *historia cultural clásica* —fechaada por Burke entre 1800 y 1950—, cuando surgió la preocupación

⁷ Dice Burke: “Este término, Nueva Historia Cultural, es útil porque apunta a un cambio importante en la práctica de historia que hace una generación, cuando algunos historiadores, incluyéndome, empezamos a seguir antropólogos, y otros al usar el término ‘cultura’ en un sentido amplio, para incluir las prácticas del día a día de personas ordinarias. Creo que fue tomado de Francia, donde la frase la *nouvelle histoire* apareció en títulos de libros una década antes de Lynn Hunt, y cuando un historiador francés usó el término Nueva Historia Cultural como título para un simposio. El problema es que ‘nuevo’ es un concepto que se desactualiza rápidamente, como los participantes del movimiento *New History* en Estados Unidos 1900-1914 descubrieron” (Chicangana Bayona, 2009, p. 22).

por retratar una época determinada desde el “canon” de las obras maestras del arte, la literatura, filosofía, la ciencia, etc., producidas por la sociedad culta.

Los trabajos de Jacob Burckhardt (*Kultur der Renaissance in Italien* de 1860) y de Johan Huizinga (*Herfsttij de Middeleeuwen* de 1919) siguen siendo emblemáticos de este primer esfuerzo de la historia cultural clásica por conectar las diferentes corrientes intelectuales y artísticas de una época al estudio de los procesos históricos. La finalidad de estos estudios solía estar desligada de la tarea tradicional del historiador, tal cual se concebía desde el paradigma clásico, que se fundamentaba en el uso de documentos oficiales para obtener una impresión general de los patrones culturales de una época. Sin embargo, la historia cultural clásica se diferenciaba claramente de la historia del arte, a pesar de sus aparentes conexiones. Burckhardt y Huizinga, aficionados y amantes del arte, no estaban tan interesados en relatar la historia del arte como en comprender ciertas obras, ubicándolas en su contexto histórico. Así lo hizo Huizinga con las pinturas de los hermanos Van Eyck, y Burckhardt con las de Rafael. Así señala Burke (2006) esta distinción entre los historiadores del arte y los historiadores culturales clásicos:

La diferencia entre estos estudiosos y los especialistas en historia del arte o de la literatura estribaba en que los historiadores culturales se ocupaban en particular de las conexiones entre las diferentes artes. Analizaban dichas conexiones atendiendo a la relación de estas diferentes artes con lo que, siguiendo a Hegel y a otros filósofos, solía llamarse el «espíritu de la época» o *Zeitgeist* (p. 21).

Por ese entonces, la historia cultural tenía su centro en Alemania y los historiadores describían su propia labor como *Geistesgeschichte* (historia del espíritu, historia de la mente o simplemente historia cultural). Tal como lo concebían, el trabajo de dichos historiadores consistía en “leer” cuadros o poemas específicos como evidencia de la cultura y el periodo en el que se creaban. Una de sus características centrales era que sus obras estaban destinadas al gran público, pese a ser académicos profesionales.

1.1.2.2 La historia social del arte

Algunas de las contribuciones a esta segunda fase de la historia de la historia cultural fueron obra de estudiosos que trabajaban fuera de los departamentos de Historia. Entre ellos habría que contar a los sociólogos alemanes Max Weber (*Die protestantische Ethik und der*

Geist des Kapitalismus de 1904) y Norbert Elias (*Über den Prozeß der Zivilisation* de 1939), quienes concentraron sus esfuerzos en el estudio de las minucias de la “superficie de la existencia humana” (que Elias denominaba “civilización”, contraponiéndola a la cultura o las “profundidades de la existencia humana”). Como después señalaría Warburg, en esta investigación detallada se sugería que aparecerían “esquemas” o fórmulas culturales o perceptivas, que se manifestaban en los detalles de las creaciones artísticas.

Sin embargo, el culmen de este énfasis en los “esquemas” se encuentra sin duda en la obra de Gombrich *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* de 1960. En ella, Gombrich sugería una lectura de la historia del arte a través de las dicotomías de “verdad y estereotipo”, “fórmula y experiencia” y “esquema y corrección”. De este modo, es posible concebir la evolución del arte como un proceso continuo de ajuste entre fórmulas preconcebidas y la observación de la realidad.

1.1.2.3 El descubrimiento de la cultura popular

La década de los sesenta del siglo pasado presentó ante los ojos de los intelectuales una nueva línea de estudio: la *Volkskultur* o cultura popular, que tenía su impronta en algunos anticuarios y folcloristas alemanes del siglo XVIII y en los antropólogos decimonónicos. En el siglo XX fueron los historiadores quienes se preocuparon por la cultura popular, debido al evidente descuido del enfoque historiográfico tradicional hacia la gente común y corriente, y a la preeminencia de los estudios históricos político-económicos. Dos títulos representaron esta nueva fase de la historia cultural: *The Jazz Scene*, escrito por “Francis Newton” (pseudónimo de Eric Hobsbawm) en 1959; y *Making of the English Working Class*, de Edward Thompson en 1963.

La obra de Hobsbawm no estudiaba sólo la música, sino también al público que la escuchaba. Además, estudiaba el jazz como negocio y como forma de protesta social y política. Concluía que el caso del jazz mostraba una situación en que la música popular no se viene abajo, sino que se mantiene en el entorno de la civilización industrial moderna. La obra de Thompson no se limitaba a analizar el papel desempeñado por los cambios políticos y económicos en la formación de clases, sino que examinaba el lugar de la cultura

popular en este proceso. *Making of the English Working Class* incluye detalladas descripciones de los ritos de iniciación de los artesanos, el lugar de las ferias en la vida cultural de las clases menos privilegiadas, el simbolismo de la comida y la iconografía de los disturbios. Como señaló Raymond Williams refiriéndose a esta obra, Edward Thompson logró describir “una estructura de sentimientos de la clase obrera”. Se debe a Thompson la inspiración para escribir la historia (incluida la historia cultural) “desde abajo”. Burke (2006) explica así el surgimiento y la preocupación por la historia de la cultura popular⁸:

Los que están dentro [del quehacer de la historia de la cultura popular] se ven a sí mismos como respuesta a las deficiencias de los enfoques anteriores, sobre todo de la historia cultural que excluía a la gente corriente y de la historia política y económica que excluía a la cultura. También tienden a verse a sí mismos y a los suyos como los únicos innovadores, y rara vez advierten tendencias paralelas en otras partes de la disciplina, y menos aún en otras disciplinas y en el mundo ajeno a la academia.

Los que se sitúan fuera tienden a ver un cuadro más amplio, advirtiendo que en Gran Bretaña, por ejemplo, el surgimiento de la historia de la cultura popular en la década de 1960 coincidió con el nacimiento de los “estudios culturales”, siguiendo el modelo del Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham, dirigido por Stuart Hall. El éxito internacional del movimiento a favor de los estudios culturales sugiere que respondía a una demanda, a una crítica del énfasis en una alta cultura tradicional en las escuelas y universidades, así como a la necesidad de comprender el cambiante mundo de las mercancías, la publicidad y la televisión (p. 33).

Sin duda, la historia de la cultura popular trató de ser un remedio a algunos problemas que surgieron en el interior de la disciplina a raíz del cuestionamiento al modelo tradicional, expuesto en las obras de Burckhardt y Huizinga. Sin embargo, la historia de la cultura

⁸ Para una ampliación de estas ideas de Burke en torno al descubrimiento de la cultura popular, véase Burke, 1984. Ahí, remonta sus orígenes hasta Herder: “La idea de ‘cultura popular’, en contraposición a ‘cultura ilustrada’, data de las postrimerías del siglo XVIII y el primero en formularla fue el escritor alemán J. G. Herder. Los historiadores eruditos, huelga decirlo, ya habían descrito las costumbres populares antes de la fecha citada: Henry Bourne, por ejemplo, coadjutor de Todos Los Santos, Newcastle, publicó un libro sobre ‘antigüedades populares’ en 1725, y Pepys había coleccionado romances en hojas sueltas y libritos de coplas y cuentos a finales del siglo XVII. Lo que era nuevo en el enfoque de Herder, así como en el de sus amigos y seguidores, entre los que se contaban los hermanos Grimm, era la idea de que las canciones y los cuentos, las obras de teatro y los proverbios, las costumbres y ceremonias, formaban parte de un conjunto que expresaba el ‘espíritu’ de un pueblo determinado. De ahí la aparición de términos como *Volkslied* (‘canción tradicional’), que Herder fue uno de los primeros en emplear, o de ‘folclore’, palabra que inventó William Thomas en 1846. Estos términos expresan lo que cabría llamar el ‘descubrimiento’ de la cultura popular por parte de los intelectuales. La mayoría de éstos procedía de las clases altas, para quienes el pueblo era un misterioso ‘otro’, al que se describía en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o creían no ser); natural, sencillo, instintivo, irracional y enraizado en el suelo local” (p. 78).

popular dista de ser una empresa intelectual exenta de problemas: su objeto de estudio, el cual parte de la diferencia implícita entre cultura popular y cultura elitista, resulta problemático y muchos lo han criticado como un resabio del marxismo; *i.e.*, si el concepto mismo de “cultura” es problemático, lo será sin duda más el de “cultura popular”.

1.1.3 La historia cultural: sus problemas

El modelo clásico de la historia cultural, tal cual fue puesto en marcha en las obras de Burckhardt y Huizinga, terminó generando problemas al interior de la disciplina que resulta imposible obviar. En particular, dichos problemas se patentizan en el uso de las fuentes con las cuales procedían, así como con los métodos y algunas presuposiciones de las que partían sus obras. Burke señala tres problemas fundamentales del modelo clásico de hacer historia cultural: el *problema del manejo de las evidencias*, el *problema fragmentario del método*, y el *problema de las presuposiciones*.

Con respecto al primer problema, el *manejo de las evidencias*, las obras de Burckhardt y Huizinga empleaban de manera recurrente sólo unas cuantas fuentes literarias. Comenzó a cuestionarse, por tanto, si las pinturas que nos ofrecían de la cultura de la Edad Media y el Renacimiento no habrían sido completamente distintas de haber recurrido a otras fuentes alternativas. Dicho problema da lugar a un primer consejo metodológico: “La tentación a la que no debe sucumbir el historiador cultural es la de tratar los textos y las imágenes de un período determinado como espejos, como reflejos no problemáticos de su tiempo” (Burke, 2006: 35).

Burckhardt creía —*e.g.*, a partir de sus estudios sobre la Grecia antigua— que el historiador cultural poseía un grado primario de certeza, pues tomaba como sus evidencias material transmitido de modo no intencionado, desinteresado o incluso involuntario. Como bien señala Burke (2006), Burckhardt tenía parte de razón: los testigos del pasado pueden decirnos cosas que, incluso, ellos ignoraban que sabían. Sin embargo, dichos “testimonios involuntarios” están lejos de no ser problemáticos: las novelas o los cuadros del pasado no son siempre desinteresados, ni siempre están exentos de pasión o propaganda (p. 36).

En cuanto al *problema del método*, Burckhardt y Huizinga empezaron a ser tachados de impresionistas o anecdóticos: “Es bien sabido que lo que advertimos o recordamos es aquello que nos interesa personalmente o que encaja con lo que ya creemos, pero los historiadores no siempre han reflexionado sobre la moraleja de esta observación” (Burke, 2006, p. 36). Este problema metodológico es aun más relevante si consideramos que una de las razones por las cuales la historia cultural comenzó a gozar de prestigio era que se presentaba como una alternativa a la creciente especialización de los historiadores y a la fragmentación misma del quehacer histórico. En otras palabras, si la historia cultural está destinada a ser fragmentaria, no queda claro cuál sería su aportación como una alternativa al paradigma tradicional de hacer Historia. Por ello, Burke (2006) propone la *historia serial* como una alternativa metodológica para combatir la fragmentación:

Una posibilidad es lo que los franceses denominan «historia serial», es decir, el análisis de una serie cronológica de documentos. En el decenio de 1960, algunos historiadores franceses ya trabajaban de esta guisa sobre la propagación de la alfabetización y la “historia del libro”. Por ejemplo, comparaban el número de libros publicados sobre diferentes temas en distintas décadas en la Francia del siglo XVIII. La aproximación serial a los textos resulta adecuada en muchos ámbitos de la historia cultural y, de hecho, se ha empleado para analizar testamentos, estatutos, panfletos políticos, etc. También se han analizado de esta manera imágenes, por ejemplo imágenes votivas de una región concreta, como Provenza, que revelan cambios de actitudes religiosas o sociales a lo largo de los siglos (p. 36-37).

Respecto al problema metodológico, también habría que tener en cuenta otra posibilidad: *la lectura subjetiva de los textos*. Para atajar ese problema, Burke propone utilizar una metodología cuantitativa combinada con lo que llama “lectura atenta de los textos”. El “análisis de contenido”, método utilizado en los Estados Unidos por los periodistas a principios del siglo XX, consiste en elegir un texto, calcular la frecuencia de referencias a un determinado tema y analizar la “covarianza” (*i.e.*, la asociación de unos temas con otros).

Por último, el tercer problema: *el problema de las presuposiciones*. Burke señala que tanto Huizinga como Burckhardt partían de cimientos hegelianos al construir sus historias culturales de la Edad Media y el Renacimiento. Es innegable que el concepto de *Zeitgeist*, tan popular en Alemania en la transición del siglo XVIII al XIX, era el centro sobre el que pensaban y narraban la historia.

Además de los tres problemas señalados por Burke, el modelo clásico de la historia cultural sufrió un par de críticas por parte de los marxistas. Éstos creían que a las historias culturales de Burckhardt y Huizinga les faltaba un contacto necesario con bases económicas y sociales: “Burckhardt tenía poco que decir, como más tarde reconocería, sobre los fundamentos económicos del Renacimiento italiano, mientras que Huizinga ignoró prácticamente la peste negra en su descripción del sentimiento de mortalidad en la baja Edad Media” (Burke, 2006, p. 38). Una segunda crítica a la que sometieron los marxistas al modelo clásico consistía en señalar que tanto Burckhardt como Huizinga sobreestimaban la homogeneidad cultural e ignoraban los conflictos culturales. Esta segunda crítica resulta fundamental no sólo para la empresa de la historia cultural, sino para nuestro concepto mismo de “cultura”.

Sin embargo, los historiadores culturales marxistas, a pesar de sus oportunas críticas, corrían un latente riesgo de contradicción: “Ser un historiador marxista de la cultura supone vivir una paradoja cuando no una contradicción. ¿Por qué habrían de ocuparse los marxistas de aquello que Marx desestimó como mera “superestructura”?” (Burke, 2006. P. 39). Frente a este posible problema, los historiadores marxistas de la cultura trataron de “culturizarse” haciendo uso de conceptos ajenos a la ortodoxia, pero siempre corriendo el riesgo de perder su especificidad como historiadores *marxistas*.

A pesar de ello, las críticas marxistas no deben ser desestimadas⁹. Éstas ponen en cuestión algunos de los fundamentos sobre los que se construye la historia cultural, y pueden explicarnos el tránsito que se da del modelo clásico hacia la antropología histórica y la nueva historia cultural. Si los marxistas están en lo correcto, las nociones holísticas pueden desdibujar diferencias importantes que se alojan en el centro de la cultura misma. Por ello, cabe preguntarse si la historia cultural es siquiera posible o bien ésta se reduce a meros fragmentos.

La pregunta pertinente en este momento es si es todavía posible estudiar las culturas como totalidades. Frente a las críticas marxistas hubo dos reacciones principales que buscaban aún evitar la fragmentación y lograr que la historia cultural aportara al quehacer

⁹ Para una revisión muy general sobre la teoría histórica marxista; véase Lukács, 1970.

del historiador una herramienta para acceder a segmentos del pasado inaccesibles a la visión del historiador tradicional. Así, se comenzaron a estudiar tanto las “tradiciones culturales” como las “subculturas”.

Con respecto a las tradiciones culturales, los historiadores se enfrentaban a dos posibles paradojas: por un lado, los historiadores culturales creían encontrar innovación y cambio donde sólo se escondía la “persistencia de la tradición” (*e.g.*, se percataron de que muchos valores y actitudes puritanos en Estados Unidos persistían después de la secularización); por otro lado, la persistencia de la tradición oculta cualquier innovación o cambio, haciendo creer a los historiadores en una falsa continuidad cultural¹⁰.

El estudio de las subculturas, por su parte, alojaba en su seno una problemática que es imposible dejar de lado: ¿quiénes forman el pueblo?, ¿se debe incluir a las élites? Esta problemática parte de la distinción acrítica entre cultura popular y cultura elitista, y de su fragmentación a partir de la distinción de clases. Sin embargo, dicha distinción es altamente cuestionable, pues muchas veces la cultura popular ha permeado a la cultura elitista y viceversa. Peter Burke (2006) se ha percatado con claridad de este problema:

Por ello, Roger Chartier ha argüido que resulta prácticamente imposible etiquetar como “populares” los objetos o las prácticas culturales. Centrándose en los grupos sociales más que en los objetos o en las prácticas, cabe alegar que las élites de Europa occidental en los albores de la modernidad eran “biculturales”, partiendo de lo que los historiadores denominaban “cultura popular” así como de una cultura erudita de la que quedaba excluida la gente ordinaria. Sólo a partir de mediados del siglo XVII abandonarían las élites, en términos generales, la participación en la cultura general (p. 44).

Por ello, este problema resulta central para las ambiciones de los historiadores culturales. Quizá tenga razón Burke y la mejor estrategia consista en seguir usando dichos adjetivos, sin hacer su oposición demasiado rígida, e inscribir tanto lo erudito como lo popular en un marco mucho más amplio. Como puede verse, el concepto de “cultura” vuelve a resultar problemático. Con ello se explica, quizá, que durante las décadas de 1960 y 1970 hubiese un contacto estrecho entre los historiadores culturales y los antropólogos. Los primeros creyeron haber encontrado en el concepto antropológico de “cultura” un concepto lo suficientemente dilatado para abarcar todos sus intereses.

¹⁰ Para ahondar en las paradojas de la tradición; véase Hobsbawm y Ranger, 1983.

Entre los años sesenta y setenta, la historia cultural también adoptó lo que se ha llamado el “giro antropológico”. La historia comenzó a enriquecerse de los estudios antropológicos y, principalmente, del concepto de *cultura*. En este encuentro se discutió sobre “la” cultura y se determinó que era más apropiado hablar de “culturas”: cultura impresa, cultura cortesana, cultura del miedo, cultura de los bárbaros, y un largo etcétera. Entre los antropólogos más estudiados por los historiadores estuvieron Marcel Gaus, Edward Evans-Pritchard, Mary Douglas y Clifford Geertz. Es éste el inicio de la Nueva Historia Cultural estadounidense y de la historia cultural francesa, en las que la historia cultural rivaliza con otros enfoques de similar importancia, como la historia de las mentalidades o la historia del imaginario social.

Historiadores como Robert Darnton, Roger Chartier, Rhys Isaac, Emmanuel Le Roy Ladurie, Natalie Davis, Giovanni Levi, Carlo Ginzburg o Hanz Medick, lo representan como “el matrimonio de la antropología con la historia” (la antropología histórica o historia antropológica).

1.1.4 La Nueva Historia Cultural

Ahora bien, ¿cuáles son los paradigmas de la Nueva Historia Cultural?, y ¿cuáles son las responsabilidades de los historiadores culturales actuales sobre la teoría cultural? Según Burke, los teóricos consolidan el desarrollo de la teoría cultural: Mijail Bajtin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu.

Burke, que el núcleo de la historia cultural se encuentra en el concepto de “representación”. Por tanto, intenta trazar la diferencia entre los conceptos “representación” y “construcción”, tal como éstos son aplicados a la historia cultural. Dichos conceptos son tratados desde la ontología, por lo que Burke señala que si bien el problema del término “representación” parece implicar que las imágenes y los textos se limitan a reflejar o imitar la realidad social, el concepto de construcción cultural suscita problemas que todavía distan

de estar resueltos; especialmente tres: ¿quién lleva acabo la construcción?, ¿con qué constricciones?, y ¿a partir de qué la realiza?¹¹

Siguiendo con la reflexión de los problemas teóricos de la historia cultural, Burke analiza la aplicación de diferentes corrientes teóricas y metodológicas en la investigación cultural. Entre los tópicos discutidos se encuentran el de historia serial, análisis de contenido, análisis del discurso, zonas temporales, problemas de la tradición y definiciones de cultura y cultura popular.

Hacia el final de *What is Cultural History?*, Burke sugiere que el arranque del siglo XXI parece ser un momento de reconocimiento, balance y consolidación para la historia cultural, momento en el que podríamos preguntar si lo que vendrá a continuación será un movimiento aún más radical o si, por el contrario, asistiremos a una aproximación a modalidades más tradicionales de historia.

A este respecto, Burke afirma que existen tres panoramas posibles para la historia cultural de las próximas décadas. El primero de ellos es una reactivación del énfasis en la historia de la alta cultura, puesto que se ha dado mucha importancia al concepto de cultura popular, y aunque es poco probable que éste se agote, sería justo también reformular los estudios sobre este otro tipo de cultura, con lo que se enriquecería la historia cultural, al otorgarle la coexistencia de ambos parámetros. El segundo escenario planteado por Burke es el de una continua expansión de la nueva historia cultural por nuevos territorios, principalmente en lo tocante a la política, la violencia y las emociones. La historia cultural de la política, piensa Burke, está en espera de un estudio sobre la publicidad, el coleccionismo de los gobernantes como símbolo de su magnificencia, las razones nacionalistas para la fundación de espacios culturales, entre muchos otros temas, empleando el concepto de “cultura política”. En cuanto a la violencia, piensa que es necesario reformular el tema de la guerra como un fenómeno cultural más allá de sus fundamentos sociales; éste es otro de los aspectos que recientemente están retomando los historiadores culturales. Finalmente, en el ámbito de las emociones y percepciones, ya

¹¹ Burke parece optar por un constructivismo, pero no son claros sus límites. Algunas críticas serias al constructivismo podrían afectar algunas tesis finales de su análisis de la nueva historia cultural, pero aquí ha sido descrita sin asumir muchos compromisos conceptuales. Para algunas de estas críticas al constructivismo; véase Hacking, 2001; Boghossian, 2009; y Searle, 1997.

Carlo y Peter Stearns han hablado de la *emocionología histórica*, que alude a los cambios en el estilo emocional en Estados Unidos a comienzos del siglo XX, entre otros trabajos.

El último panorama considerado por Burke sobre el futuro de la Nueva Historia Cultural es el de una reacción en contra de ésta, debido a que se ha cedido a la “cultura” demasiado territorio político o social, y parece que las modas culturales son efímeras. Por tanto, Burke sugiere que han de cuidarse primeramente tres aspectos de la nueva historia cultural para evitar su desgaste: la definición de cultura, su metodología, y el peligro de la fragmentación que conlleva la historia cultural. Sobre estas advertencias, Burke argumenta la posibilidad de realizar una empresa histórica colectiva donde no sólo coexistan las diferentes historias (política, económica, intelectual, social, cultural, etc.), sino que se aproximen para contribuir a una visión de la historia como un todo; pero sea cual sea el futuro de la historia cultural (y de los estudios históricos en general), Burke concluye asegurando que en ese futuro debería estar vedado el retorno a la literalidad, la cual constituía una de las piedras angulares del paradigma tradicional en Historia.

Por tanto —prestando atención a los aspectos metodológicos que han de cuidarse al hacer historia cultural que se han visto—, en el capítulo siguiente el trabajo se abocará a tratar de clarificar distintos conceptos que tienen un papel importante en la investigación: cultura, hibridismo, autonomía y empresa cultural. Pero antes, se realizará un último excursus metodológico sobre una forma —paralela o continua a la historia cultural— de hacer Historia: la microhistoria. De ésta también se recuperarán algunas estrategias metodológicas para la narración que se lleva a cabo en el capítulo tercero, y el análisis de las estrategias que se realiza en el capítulo cuarto.

1.2 Microhistoria

Podemos situar el surgimiento de la microhistoria en la década de 1970, principalmente en Italia. Como señala Ginzburg (2010, p. 351), hacia 1977 o 1978 escuchó por primera vez hablar de microhistoria de boca de Giovanni Levi. Poco después, Ginzburg, Levi y Cerutti comenzaron a trabajar en una colección de textos encargados por el editor Einaudi bajo el título de “*Microstorie*”.

En un inicio, los historiadores italianos usaron el término como uno nuevo, sin conocer ni percatarse de sus connotaciones. Sin embargo, no fueron los historiadores italianos los primeros en hablar de microhistoria. El primero fue George R. Stewart, en 1959. En su obra *Pickett's Charge. A Microhistory of the Final Attack at Gettysburg, July 3, 1863*, analiza a lo largo de trescientas páginas los pormenores de la batalla decisiva de la guerra civil estadounidense, la cual duró apenas veinte minutos. Su afán microscópico fue el que delineó su uso del concepto “microhistoria”. Pocos años después, fue el mexicano Luis González y González quien introdujo el término en su obra *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, de 1968. En ella, el historiador mexicano indaga a lo largo de cuatro siglos las transformaciones de un poblado “ignorado”. Para González y González, “microhistoria” funciona como sinónimo de “historia local”¹², escrita con una visión cualitativa, no cuantitativa¹³. En otros textos, ensayos metodológicos, González y González explícitamente se distancia de la *petit histoire* —a la cual consideró anecdótica y desacreditada— de la historia local que él practicaba. Para evitar confusiones, también propuso los términos “historia patria” (para señalar el mundo pequeño, débil, femenino y sentimental de la madre, que gira en torno a la aldea y la familia), e “historia yin” (término taoísta que evoca lo femenino, conservador, terrestre, dulce, oscuro y doloroso).

La escuela italiana de microhistoria, a diferencia de estos dos antecedentes, surge por una triple reacción (véase Burke, 2006; 62): a) como una reacción ante determinado estilo de historia social que seguía el camino de la historia económica, empleando métodos cuantitativos y describiendo tendencias generales (olvidando, por tanto, la especificidad de las culturas locales); b) como una reacción ante el encuentro de la Historia con la antropología, encuentro que permitía el reingreso en la Historia de personas concretas y de

¹² Esta confusión en la obra de González y González es señalada por Levi (2005): “Puede ser que sea importante dar una definición de microhistoria antes de seguir, porque han existido muchos equívocos al respecto. Por ejemplo, González en México habla de microhistoria, confundiéndola con la Historia Local. La microhistoria, por el contrario, no es Historia Local. Es partir de una lectura muy concentrada y muy microscópica de un elemento, para poder luego generalizar. ¿Pero para generalizar qué cosa? Para generalizar preguntas, no respuestas. Esto creo que es lo fundamental. El estudio de Neuquén no puede sino interesar a los neuquinos. Neuquén, sin embargo, puede ser un interesante lugar desde donde formular problemas que pueden trasladarse a China o África, aun cuando sus respuestas sean diferentes. Es decir, ensayar problemas generales y luego cada lugar dará sus contestaciones particulares. La microhistoria es una práctica en este sentido. Es buscar cuestiones que sean de gran relieve para realizar sobre ellas un estudio microscópico que atienda a la complejidad de hechos que generalmente se simplifican” (p. 186).

¹³ González y González (1968) señala este punto citando a Paul Leuilliot (p. 2).

experiencias locales; c) como una reacción a la creciente desilusión con respecto al «gran relato» del progreso, el cual pasaba por alto los logros y contribuciones de muchas culturas y grupos sociales (detrás de estas críticas se presume una reacción contra la globalización, acentuando el valor de las culturas regionales y los saberes locales).

Los textos fundamentales de la escuela de microhistoria son *Montaillou* de Emmanuel Le Roy (1975), *Il formaggio e I vermi* de Carlo Ginzburg (1976) y *L'eredità immateriale* de Giovanni Levi (1985). En *Montaillou*, Le Roy pinta un retrato histórico de una pequeña aldea francesa de los Pirineos y de sus poco más de doscientos habitantes a principios del siglo XIV. En *Il formaggio*, Ginzburg reconstruía, a partir de los archivos de la Inquisición, la personalidad y cosmovisión de Domenico Scandella (Menocchio), quien había sido acusado de herejía¹⁴. En *L'eredità*, Levi analiza las relaciones personales y económicas del campesinado en el Antiguo Régimen, en un pequeño poblado italiano llamado Santena. Las redes familiares y clientelares se conformaban alrededor del exorcista piamontés de nombre Giovanni Battista Chiesa. Para la reconstrucción de la vida pública y privada de este pueblo durante los siglos XVII y XVIII, Levi tuvo que echar mano de los archivos notariales, parroquiales y administrativos de la región, reconstruyendo los núcleos sociales y lazos sanguíneos. Detrás de sus más variados intereses, los microhistoriadores se han preocupado fundamentalmente por la relación entre lo local y lo global.

Parte del espíritu y de los principales problemas de la microhistoria de la década de 1970, se representa de manera paradigmática al inicio de la obra de Ginzburg (1981):

Antes era válido acusar a quienes historiaban el pasado, de consignar únicamente las “gestas de los reyes”. Hoy día ya no lo es, pues cada vez se investiga más sobre lo que ellos callaron, expurgaron o simplemente ignoraron. “¿Quién construyó Tebas de las siete puertas?”, pregunta el lector obrero de Brecht. Las fuentes nada nos dicen de aquellos albañiles anónimos, pero la presunta conserva toda su carga.

La escasez de testimonios sobre los comportamientos y actitudes de las clases subalternas del pasado es fundamentalmente el primer obstáculo, aunque no el único, con que tropiezan las investigaciones históricas (p. 15).

También habrá que tener en cuenta que la microhistoria, al igual que la historia cultural, tiene algunas limitaciones frente a la historia tradicional: la escasez de fuentes. Por ello la

¹⁴ Para un interesante análisis de la obra de Ginzburg; véase Aguirre Rojas, 2003.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

historia oral y la historia del presente (tendencias historiográficas actuales y necesarias) son apoyos metodológicos indispensables.

Los datos con los que se cuentan para la investigación y el desarrollo de la narración de la historia de Taller Leñateros son muy diversos, aunque no todos ellos serán mencionados de manera explícita: ellos van desde la historia regional del Estado de Chiapas, del municipio de San Cristóbal de las Casas, crónicas del pueblo proporcionadas por los cronistas locales, entrevistas testimoniales de personas del pueblo y miembros del Colectivo Editorial, así como datos administrativos de la empresa, y su currículum.

Para el análisis cualitativo de tal diversidad de datos, algunas estrategias metodológicas de la microhistoria pueden brindar una cohesión y unidad que sólo la narrativa histórica nos puede proporcionar. En la investigación se asume la tesis de Ricoeur (1999), según la cual es «la dimensión narrativa, en última instancia, [la que] nos permite distinguir entre la historia y el resto de las ciencias humanas y sociales» (p. 83). Ha sido Ricoeur el que ha defendido que el carácter narrativo es esencial a la Historia. Así, mediante la narración de la historia del Taller se buscarán integrar diversos relatos en un todo narrativo unificado y coherente. Es dicha estrategia la idónea, como se tratará de mostrar a lo largo de la investigación, para usar el estudio de caso del Taller Leñateros como un ejemplo paradigmático de empresa cultural que busca su autonomía relativa con respecto al Estado.

Capítulo 2

Cultura, hibridismo, empresa cultural y autonomía

Quisiera [...] definir el término ‘cultura’ en sentido amplio, de manera que englobe actitudes, mentalidades y valores, así como la forma en que éstos se expresan o adquieren un significado simbólico cuando se encarnan en artefactos, prácticas y representaciones.

Peter Burke, *Hibridismo cultural*.

En el presente capítulo se busca delimitar el uso de algunos conceptos centrales en la investigación: los conceptos de “cultura”, “hibridismo”, “empresa cultural” y “autonomía”. Con respecto al primero —del cual existe una enorme cantidad de bibliografía y literatura crítica—, se establecen algunos problemas con respecto a su definición, se recorren algunas de sus concepciones antropológicas (pues de ellas bebió la historia cultural), y al final se busca delimitar el uso que se hará del concepto de una manera lo más neutra posible. Con respecto a “hibridismo”, se trata de establecer su naturaleza, su surgimiento en los estudios culturales, así como una breve delimitación del uso que se hará del mismo. Con respecto a “empresa cultural”, se define el concepto, se caracteriza brevemente atendiendo a las últimas estipulaciones de la UNESCO, y se establecen diferencias entre éste concepto y el de “industria cultural”. Por último, con respecto a “autonomía”, dado que el uso que se hace de este concepto es bajo su acepción ordinaria, sólo se delimita brevemente cómo se usará en esta investigación.

2.1 El concepto de cultura

Como se señaló en el capítulo anterior, la historia cultural bebió del concepto de “cultura” empleado por los antropólogos. A falta de una conceptualización propia por parte de los historiadores culturales clásicos, como Burckhardt y Huizinga, y debido a cierto uso restrictivo de dicho concepto (fundamentalmente enfocado a la “alta cultura”), los nuevos historiadores culturales utilizaron provechosamente lo que les pareció un sentido lo suficientemente amplio del concepto usado por los antropólogos. De dicho contacto surgió lo que comenzó a llamarse “antropología histórica”.

Para los antropólogos, el concepto de “cultura” ha sido históricamente fundamental. Robert Lowie (1917) ya señalaba la importancia central del concepto para la disciplina: “la cultura es, en verdad, el solo y exclusivo gran tema de la etnología, así como la conciencia es el tema de la psicología, la vida el de la biología y la electricidad conforma una rama de la física” (p. 5). A pesar de que en dicho momento esta formulación no gozaba de una aceptación estándar —pues una franja del mundo académico alemán describía su labor más como “ciencias de la cultura” que como “etnología”, Mathew Arnold había criticado el concepto de “cultura” al margen de las grandes civilizaciones, y otros antropólogos consideraban como su objeto de estudio a la “evolución humana”—, Lowie hablaba fundamentalmente de la nueva escuela de antropología americana, la cual empezaba ya a cuestionar seriamente las ideas establecidas en la disciplina. Pero todo cambió tras la Segunda Guerra Mundial: “las ciencias sociales disfrutaron en América de un momento de prosperidad e influencia sin precedentes. Las diversas disciplinas se especializaron y se otorgó a la antropología una licencia especial para operar en el campo de la cultura” (Kuper, 1999, p. 11).

El énfasis puesto por los antropólogos americanos en la cultura fue inicialmente muy provechoso. Por ejemplo, Stuart Chase (1948) señaló —de manera un tanto acrítica y triunfante— que “el concepto de cultura de los antropólogos y sociólogos está llegando a ser considerado como la piedra angular de las ciencias sociales” (p. 59). Por su parte, Kroeber y Kluckhohn (1952), líderes de la antropología americana de la época, pensaban que el concepto de cultura —en su sentido técnico antropológico— era una de las nociones clave del pensamiento americano, y que albergaba una enorme cantidad de promesas científicas, siendo incluso comparable a categorías como la gravedad en física, la enfermedad en medicina, o la evolución en biología (p. 3).

Hoy, esta situación de triunfalismo dista mucho de ser la realidad cotidiana en ciencias sociales. Muy pocos antropólogos compararían en poder explicativo del concepto de “cultura”, con el poder explicativo de nociones tales como “gravedad” o “enfermedad”. Quizá al día de hoy los antropólogos sigan considerándose especialistas en el estudio de la cultura, pero ya no gozan de la posición privilegiada de la que gozaron antes.

2.1.1 Cultura: su definición

Podemos empezar con el primer gran problema que suscita el concepto de “cultura”: su definición. El significado del término “cultura” ha sido muy debatido, sobre todo dentro de la antropología (por ejemplo, ver Kroeber y Kluckhohn, 1952). La primera definición de gran influencia provino de Edward Tylor (1871), que abre su texto seminal sobre antropología definiendo a la cultura como “ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, el derecho, la moral, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad” (p. 1). Autores posteriores han cuestionado la amplitud de la definición de Tylor, y han agrupado en grupos distintos los variados elementos de la definición: *e.g.*, elementos psicológicos (por ejemplo, las creencias), y elementos externos (por ejemplo, el arte). Desde un punto de vista filosófico, parece problemático catalogar a la cultura como una “clase natural»” (derribando la vieja dicotomía entre naturaleza y cultura¹⁵), y por tanto como un tema adecuado para la investigación científica¹⁶. Otras definiciones tratan de elegir entre los elementos internos y externos de la definición de Tylor.

Con respecto a los elementos externos de la definición, los antropólogos se han centrado en los artefactos y en los comportamientos. Herskovits (1948), por ejemplo, afirma que “la cultura es la parte artificial del medio ambiente” (p. 17), y Meade (1953) que la cultura “es una conducta aprendida de una sociedad o subgrupo” (p. 22). Estas dimensiones se combinan en la definición de Malinowski (1931): “La cultura es una unidad bien organizada que se divide en dos aspectos fundamentales: un cuerpo de artefactos y un sistema de costumbres” (p. 623).

Más recientemente, las definiciones a partir de los elementos externos de la definición de Tylor han dado un giro semiótico. Según Geertz (1973), la cultura es “un patrón históricamente transmitido de significados incorporados en símbolos” (p. 89). La cultura, desde este punto de vista, es como un texto, algo que debe ser interpretado a través

¹⁵ Schaeffer (2009), ha argumentado fuertemente a favor de derrumbar dicha dicotomía, y ha llamado a su tesis “el fin del la excepción humana”.

¹⁶ Dan Sperber ha sido el principal antropólogo en tratar de explicar la cultura desde un punto de vista estrictamente naturalista (*i.e.*, en continuidad con la metodología de las ciencias naturales); véase Sperber, 2005.

de la investigación de los símbolos. Para Geertz, la interpretación consiste en la producción de “descripciones densas”, en el que las prácticas de comportamiento se describen con suficiente detalle para rastrear las asociaciones inferenciales entre los eventos observados. Idealmente, el antropólogo puede presentar la cultura desde el punto de vista de sus miembros.

Las descripciones densas de Geertz parece que le hacen pasar de la orientación externa de los enfoques anteriores a una arena mucho más psicológica, sin embargo él no piensa estar involucrando evidencia de este tipo. Una ruptura radical con respecto a la psicología se puede encontrar en un enfoque llamado “materialismo cultural” (por ejemplo, Harris, 2001). Los materialistas culturales creen que las explicaciones a partir de la descripción densa se frustran, pues los factores que determinan las prácticas sociales son en gran parte desconocidos. Para Harris, estos factores implican principalmente las variables materiales, tales como las condiciones ecológicas en que vive un grupo, y las tecnologías de las que dispone. La variación cultural y el cambio pueden ser explicados de mejor manera por estos factores, y ello sin describir las prácticas, narraciones o estados psicológicos.

Pero también hay diversos análisis de la definición de cultura a partir de los elementos internos de la definición de Tylor. Los enfoques psicológicos de la cultura son también frecuentes, y han ganado popularidad, así como la ciencia cognitiva ha dado un giro cultural. Por ejemplo, D’Andrade (1995) afirma que, desde la década de 1950, la cultura se empieza a pensar como un conjunto de reglas, sin embargo dichas reglas son implícitas, pues la gente común no puede saber lo que son y cuáles son (p. 143). Richerson y Boyd (1995), por su parte, definen la cultura como “la información que puede afectar el comportamiento de las personas, la cual adquieren de otros miembros de su especie a través de la enseñanza, imitación y otras formas de transmisión social” (p. 5). Por último, Dan Sperber (2005) describe la cultura en términos de la amplia distribución de representaciones mentales y públicas duraderas que habitan en determinado grupo social.

En resumen, la mayoría de las definiciones caracterizan a la cultura como algo que es ampliamente compartido por los miembros de un grupo social, y compartido en virtud de pertenecer a ese grupo. Sin embargo, esta formulación es demasiado general para ser

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

suficiente (*e.g.*, un brote de influenza extendida calificaría como cultural). Por lo tanto, esta formulación debe ser refinada, ofreciendo razones que den cuenta de qué tipo de elementos compartidos califican como culturales, y de qué tipo de transmisión califica como social. Las definiciones revisadas brevemente en este apartado demuestran que tales refinamientos son materia de controversia. En lo que sigue se verán algunas concepciones concretas de la cultura que se han dado en el seno de la antropología, pues de esta disciplina es de la que toma el concepto la historia cultural; y se tratará de hacer frente a estas primeras cuestiones, proponiendo un concepto de cultura lo suficientemente neutro, con el fin de que sea útil para la presente investigación.

2.1.2 La visión antropológica de la cultura

Lejos de la polisemia del término, y de las dificultades que presenta su definición, el concepto de “cultura” se usa en tres contextos diferentes en el terreno de las ciencias sociales (Zalpa, 2011, p. 11-12). En un primer contexto, “cultura” se usa a partir de nuestra precomprensión del término, y no se especifica su significado. Se habla de cultura empresarial, cultura de la equidad, cultura del éxito, cultura laboral, cultura ecológica, cultura organizacional. Su empleo en estos casos es circunstancial y marginal, y no es esperable que el término se defina, pues resultaría imposible definir todos los términos que se usan dentro de un trabajo científico. En un segundo contexto, “cultura” se define de manera descriptiva: se especifica su sentido o los fenómenos a los que el término refiere, pero el término no es central en la teoría en la que éste se utiliza. En este segundo contexto, “cultura” podría sustituirse por otros términos como “costumbres”, “hábitos”, “modos de pensar”, incluso “prácticas”. Por último, “cultura” también se usa en un contexto en el que su definición se relaciona con la teoría de tal manera que no puede modificarse sin que la teoría se modifique también. En antropología, “cultura” se usa fundamentalmente dentro de los dos últimos contextos. En lo que sigue, se tratará de describir su uso antropológico, el cual fue fundamental para la apropiación del concepto por parte de los historiadores culturales.

Empecemos con algunas notas escépticas sobre el uso del concepto de “cultura” dentro de la antropología. En *Culture. The Anthropologists’ Account*, Adam Kuper trata de establecer algunos límites, y de manera crítica delinear el concepto de “cultura” para que siga siendo útil para las ciencias sociales, esto sin caer en viejos triunfalismos, ni en un concepto que en su hiperreferencialidad sea poco o nada explicativo. Así resume Kuper (1999) la conclusión principal de su estudio:

Mi conclusión abundará en la opinión de que, cuanto más se considera el mejor trabajo moderno de los antropólogos en torno a la cultura, más aconsejable parece el evitar semejante término hiperreferencial y hablar con mayor precisión de conocimiento, creencia, arte, tecnología, tradición, o incluso ideología (aunque este concepto polivalente suscita problemas similares a los generados por el de cultura). Hay problemas epistemológicos fundamentales que no se pueden resolver pasando de puntillas alrededor de la noción de cultura o refinando las definiciones. Pese a todas las protestas que se han levantado en sentido contrario, las dificultades se agudizan cuando la cultura deja de ser algo que se tiene que interpretar, describir, tal vez hasta explicar, para convertirse en una fuente de explicaciones por sí misma. Esto no significa que alguna forma de explicación cultural no pueda ser útil por sí sola, pero sí supone que la apelación a la cultura únicamente puede ofrecer una explicación parcial de por qué la gente piensa y actúa como lo hace, o de cuáles son las causas que los llevan a alterar sus maneras y costumbres. No se puede prescindir de las fuerzas económicas y sociales, de las instituciones sociales ni de los procesos biológicos, y tampoco se los puede asimilar a sistemas de conocimientos y creencias. Y voy a acabar sugiriendo que éste es el obstáculo definitivo en el camino de la teoría cultural, naturalmente siempre que mantenga sus pretensiones actuales (p. 12-13).

El escepticismo de Kuper, con respecto al ilimitado y acrítico uso del concepto de “cultura”, se acentúa por algunos usos heterogéneos que se han hecho del concepto:

- (i) La cultura algún tiempo fue vista como un producto, o como una fuente importante de consumo (García Canclini, 1995), principalmente dentro de los “estudios culturales”.
- (ii) La cultura, como vocablo, también se ha usado como un equivalente a “local” y “comunidad”. Sin embargo, un concepto donde cada identidad cultural supone una cultura en sí misma haría del concepto uno que no abarcaría sólo una forma de civilización o una forma de vida, sino, simplemente, una forma de hablar sobre las identidades colectivas (y sabemos que muchas de ellas se oponen entre sí).

- (iii) También se utiliza el término “cultura” para referirse a las bellas artes, o a la erudición. A partir de aquí se da una auténtica “guerra de clases” entre los guardianes de la cultura, o los que asignan el valor a la “alta cultura”, y aquellos autores que se niegan a creer que la cultura elitista “propague dulzura y luz” (como lo ha hecho patente Pierre Bourdieu).

Por otra parte, podríamos identificar distintas teorías de la cultura como dependientes de una tradición y un contexto local o nacional; *e.g.*, una teoría de la cultura francesa, alemana e inglesa:

- a) *La teoría de la cultura francesa*: La teoría de la cultura francesa se representa en el término “*civilisation*”. Para los franceses, todos los hombres poseen las mismas capacidades de ser civilizados. La razón y la ciencia conforman las leyes tanto de la naturaleza como de la sociedad; con lo cual buscan dejar de lado a la tradición, la superstición y el instinto bruto¹⁷.
- b) *La teoría de la cultura alemana*: La teoría de la cultura alemana se representa en el término “*Kultur*”. Para los alemanes, la cultura es una noción espiritual, que nace del pueblo, y que reconoce la autenticidad de la naturaleza humana común, expresada fundamentalmente en el lenguaje del arte. Mientras que, dentro del espíritu de la Revolución Francesa, Comte y Saint-Simon tomaron prestados rituales católicos para crear una “religión positivista”, donde ahora el dogma sería el progreso (el cual equivaldría a la salvación laica del mundo); el *Bildung* germano equivaldría a una formación en la cual se valora la virtud interior por encima de las de las apariencias externas. Dado que la cultura se transmitía a través del sistema educativo, y se expresaba en su forma más poderosa mediante el arte, éstos eran los campos cruciales que un intelectual comprometido debería intentar mejorar¹⁸.

¹⁷ La teoría de la cultura francesa concebía a la cultura como más cercana a las bellas artes y al concepto de civilización, que se refería a los estudios de la “cultura del espíritu”. En la tradición francesa se representaba a la civilización como un logro distintivamente humano, progresivo y acumulativo. Todos los seres humanos son parecidos, al menos potencialmente. Todos son capaces de ser civilizados, ya que esto sólo depende exclusivamente de la razón.

¹⁸ La tradición alemana se apropió del término *Kultur*, que engloba el sentido de cultivo del espíritu, o la cultura *animi*, el cultivo para el alma, mucho más cercana a la identidad colectiva.

- c) *La teoría de la cultura inglesa*: Los ingleses, en cambio, buscaban una integración de las dos tradiciones —francesa y alemana—. John Stuart Mill intentó reunir ambas en sus famosos estudios sobre Bentham y Coleridge, donde discutía la crisis espiritual que enfrentaban los seres humanos a medida que avanzaba la industrialización, y que se mostraba en el enfrentamiento entre la tecnología y el materialismo de la civilización moderna, y la gran tradición del arte y la filosofía.

En parte, dichas diferencias en la concepción de la cultura explican las diferencias entre las escuelas de pensamiento francés, alemán e inglés. Mannheim y Elias identificaron las razones sociales detrás de estas diferencias ideológicas. El concepto de “civilización universal” había atraído por razones diversas a las clases dominantes de los Estados imperiales, como Francia y Gran Bretaña, mientras que el concepto de “*Kultur*” refleja la conciencia de sí, de una nación que tuvo que buscar constantemente sus fronteras, en un sentido tanto político como espiritual. En Francia, durante la segunda mitad del siglo XVIII, la *civilisation* se comprendió en oposición a lo que los filósofos concebían como fuerzas reaccionarias e irracionales, representadas sobre todo por la Iglesia católica y el *ancien régime*. Frente a la *civilisation* francesa, la oposición ideológica más fuerte vino por parte de los intelectuales alemanes. Con frecuencia, éstos eran ministros de las iglesias protestantes y habían reaccionado en favor de la tradición nacional sobre la civilización cosmopolita: favorecían los valores espirituales ante el materialismo, las artes y las artesanías frente a la ciencia y la tecnología, el genio individual y la expresión de uno mismo contra la rigidez de la burocracia, las emociones frente a la seca razón.

La concepción de la cultura como opuesta o irreductible a la naturaleza también ha estado en el centro de la discusión antropológica en Europa. Surgió el desafío de una teoría biológica sobre el progreso humano, lo que dio pie a una nueva concepción de la cultura. Anteriormente, se suponía que la cultura separaba a los humanos de los demás animales, y que ésta no se heredaba, sino que se aprendía o adquiría. La postura dogmática del darwinismo, propuesta por Ernst Haeckel, extrajo conclusiones políticas de la teoría evolucionista: según Haeckel la teoría de la evolución demostraba la superioridad de la raza prusiana y de las políticas del libre mercado sobre las aristocracias hereditarias. Dicha postura fue refutada por el maestro de Haeckel —Rudolf Vichow—, quien criticaba la

cerrazón teórica de su discípulo, pues defendía un determinismo racial (o nacionalismo cultural, con el que éste se asociaba). Vichow defendió que las diferencias culturales no eran un signo de diferencia racial. Raza, cultura, lengua y nacionalidad no coincidían necesariamente; de hecho, por lo general, no lo hacían. Así lo demostró Adolf Bastian, quien afirmaba que las culturas, al igual que las razas, eran híbridos. No había culturas puras, distintas o duraderas¹⁹. Esta antropología berlinesa liberal, como una mezcla de ideas ilustradas y románticas, sostenía que si las culturas eran abiertas, sincréticas e inestables, entonces resultaba obvio que no podían expresar identidades esenciales e inmutables. Pero, aun así, la escuela de Berlín insistió en que la cultura actuaba de una forma muy distinta a las fuerzas biológicas.

Por su parte, la antropología en los Estados Unidos ha tenido un camino un tanto distinto. Los antropólogos norteamericanos —cercaños a la lingüística— concibieron la cultura como un drama que podía ser interpretado, o también como un discurso, un hábito o una ideología. En la consolidación de la antropología norteamericana fue fundamental la obra del sociólogo Talcott Parsons, y la escuela de antropólogos que lideraban Kroeber y Kluckhohn (en especial la obra de Geertz).

En *The Structure of Social Action*, publicada en 1937, Talcott Parsons defendía su categoría de los “hechos sociales”. Parsons comenzó categorizando a los hechos: como hechos orgánicos (*e.g.*, ideas filosóficas, es decir no científicas) y hechos morales (satisfacciones personales y colectivas). Parsons expuso los principales rasgos de la que denominó “la nueva teoría de la acción” en su libro publicado en 1951 sobre el sistema social, en el que clasifica al mundo objetivo en tres clases de objetos: los sociales, los físicos y los culturales. De cada clase de estos objetos formaba un sistema: el sistema social, el sistema de la biología y de la personalidad del individuo, y el sistema cultural. Estos tres sistemas interactuaban para gobernar las elecciones, pero no se podían reducir entre ellos. Para Parsons, ni la naturaleza ni la economía determinaban la conducta del individuo. La importancia de Parsons fue sin duda relevante: estableció la concepción de la cultura —en la antropología y otras ciencias sociales—, como “un discurso simbólico colectivo” (símbolos y valores).

¹⁹ Esta tesis ha perdurado, y en nuestros días ha sido popularizada por Néstor García Canclini (2001).

Clifford Geertz, por su parte, se reconocía a sí mismo como etnógrafo, y su inclinación era fundamentalmente ensayística: sus obras están plagadas de parábolas, o podrían considerarse como metáforas extendidas. En *The Religion of Java*, publicado en 1960, Geertz distingue entre la religión basada en el sincretismo de los campesinos, la de los mercaderes (procedentes del norte) que practicaban un Islam ortodoxo, y la de los funcionarios de la administración que habían tratado con los antiguos colonizadores holandeses y que practicaban el hinduismo. Cada uno de estos grupos mantenía los valores e intereses sociales de su congregación. La población rural mantenía la fiesta comunal que simbolizaba la unión mística y social de su comunidad. Los musulmanes organizaban su vida a través de las instituciones islámicas (partidos islámicos, escuelas religiosas, mezquitas y tribunales). Los burócratas apreciaban la expresión escrita, la etiqueta, los criterios estéticos, la jerarquía y la estabilidad. Geertz sugiere que Java era un campo social único, donde los vínculos transversales que se mantenían entre estas tres comunidades impedían que se produjera el conflicto y la desintegración social.

Posteriormente (cinco años más tarde a la publicación del libro) Geertz vuelve a Java y observa cómo sus expectativas optimistas se vuelven más sombrías, y ve al país sumido en lo que él llama “vaguedad”. Esta vaguedad era el resultado de la confusión de valores y la inexistencia de puntos de referencia. Es decir, se había producido —según Geertz— una disyunción entre la estructura social y cultural. Geertz observa cómo se había dado una polarización entre lo islámico y no islámico en la vida política y social javanesa. Según su análisis, las concepciones culturales y rituales javanesas ya no eran adecuadas para dar sentido a su experiencia social velozmente cambiante.

El único camino hacia delante de los javaneses era el de reajustar sus símbolos culturales. La única esperanza de Geertz era que las facciones religiosas encontraran una causa común, que una religión laica modernizadora uniese todas las facciones. Sin embargo, los acontecimientos disiparon esa esperanza y en 1965 estalló una guerra entre las facciones del partido comunista favorecido por Sukarno y el partido nacionalista de Suharto, que fue el vencedor de la contienda donde millones de militantes comunistas fueron asesinados. Estos terribles acontecimientos exponían los límites de un análisis cultural de la política.

A partir de esta experiencia, Geertz se hizo consciente de la necesidad de una perspectiva cultural que sacara a la luz la estructura del significado a través de la cual los hombres daban forma a sus expectativas. Éste era el camino correcto —pensaba—, pues la política no consiste en golpes e instituciones, sino que es una de las arenas en las cuales se despliegan públicamente tales estructuras.

Geertz comparte la visión de Parsons, en la cual la acción social tiene muchos ingredientes, uno de los cuales era la cultura. Los antropólogos deberían poner a punto un concepto de “cultura” más especializado (no tan amplio). De este modo, Geertz ofreció varias definiciones de lo que entendía por cultura.

En primer lugar, Geertz afirma que la cultura es un sistema ordenado de significados y símbolos, en cuyos términos los individuos definen su mundo, expresan sus sentimientos y emiten sus juicios. Si —en opinión de Geertz— la cultura es un sistema simbólico, éste se debería leer, traducir e interpretar. Los símbolos que constituyen una cultura son vehículos de concepciones, y es la cultura la que suministra el ingrediente intelectual del proceso social. La cultura es el tejido de significado en cuyos términos los seres humanos interpretan su experiencia y guían su acción. Así, la cultura y la estructura social no son más que abstracciones del mismo fenómeno. De este modo, la religión —según Geertz— es un epítome de la cultura; es decir, se debería abordar la religión como un sistema de cultura, pero también como un aspecto privilegiado de la misma; *i.e.*, la religión es la cultura elevada a su más alto rango.

En sistemas que están en equilibrio, la religión, la estructura social, las emociones y las formas de acción convencionales se retroalimentan (se mezclan y se refuerzan las unas a las otras). Sin embargo, en situaciones de cambio social, los símbolos sagrados dejan de poder hablar con claridad de las realidades sociales. Según Geertz, es el fermento ideológico el que caracteriza a las sociedades en trance de cambiar, desde la Francia revolucionaria hasta los estados poscoloniales, de forma que las ideologías son ídolos sustitutos modernos de la religión. Las creencias tradicionales ya no se daban por hechas, y los símbolos religiosos clásicos ya no eran suficientes para sostener una fe religiosa.

El anterior es un fenómeno muy extendido. En las sociedades modernas se está dando un proceso de ideologización de la religión. Según Geertz, el etnógrafo, en vez de poner tanta insistencia en su papel de observador participante, debía de proceder de la misma forma que un estudioso de textos: hacer una etnografía es como tratar de leer un manuscrito foráneo, borroso, lleno de elipsis, incoherencias, etcétera. El tratamiento de la cultura como texto implica tratar a la etnografía metodológicamente como “descripción densa”, en terminología de Ricoeur. Geertz insiste en que la cultura de un pueblo es un conjunto de textos que el etnógrafo debe leer, traducir, anotar y explicar.

Es en este contexto en el que hay que situar los estudios de Geertz sobre Bali. Éste era un sitio privilegiado para el estudio de las transformaciones que se estaban produciendo en las estructuras sociales de los países asiáticos. En Bali, el rey era el centro sagrado de la comunidad, y los sacerdotes eran los emblemas. Debido a que el rey era sagrado, la política del poder secular no tenía sitio en la corte. Los asuntos públicos se llevaban a un nivel más bajo del sistema (la guerra, la tributación, la asignación de tierras, etcétera). Esa cultura rarificada de la corte se oponía al universo mundano de la gente que vivía, competía y ejercía el poder. En una palabra, la cultura discurría de arriba a abajo, mientras que el poder manaba desde el fondo hacia arriba. Bali era una sociedad que vivía una tensión entre paradigmas culturales concebidos como descendentes, y disposiciones prácticas concebidas como ascendentes. La sociedad civil compraba entradas para las funciones del Estado. Pero éstas no eran meros subproductos de la política real. El teatro de la corte confería significado a todo lo demás.

En definitiva los escritos de Geertz nos enseñan que entender la cultura es interpretar sus símbolos. Geertz desarrolló esa noción llevándola de una teoría de sistemas: primero desde una perspectiva comprensiva en el estilo de Weber (con una interpretación muy particular de este autor), después desde una interpretativa, y luego desde una hermenéutica. La mayoría de sus trabajos tratan los símbolos como dadores de un sentido que no es sólo una operación de la mente humana, aunque las consideraciones al respecto no estén por completo ausentes, y que establecen una relación compleja con la acción social. La semántica del símbolo y el sentido de la acción conformarán —según Geertz— la cultura en lo que tiene de particular. Geertz definía la cultura como un sistema simbólico

que suministraba tanto una explicación del mundo como un conjunto de reglas para actuar en él.

2.1.3 Cultura: delimitaciones teóricas

Como se ha visto hasta este momento, el concepto de “cultura” resulta elusivo, elástico e inestable. Desde las reflexiones antropológicas se tiene una caracterización del mismo que podría llevarnos por buen camino. Se ha dicho, además, que la historia cultural tomó prestado el concepto de la antropología. A pesar de ello, hasta este momento carecemos de una delimitación teórica del concepto: necesitamos caracterizar operativamente el concepto de “cultura” con el que se procederá en esta investigación.

En primer lugar, señalemos algunos problemas que surgen de las concepciones de la cultura que hemos señalado hasta este momento. Las reflexiones en torno a la cultura suelen estar marcadas por su oposición binaria a la naturaleza. Esta dicotomía entre cultura y naturaleza se encuentra en el contexto de otras dicotomías no menos problemáticas: interno y externo, objetivo y subjetivo, público y privado, ser humano y animal no humano, etcétera. Dichas dicotomías, además, generan algunas consecuencias a niveles ontológico, epistémico, semántico y metodológico. Por ejemplo, los que aceptan la dicotomía entre naturaleza y cultura suelen estar tentados a hacer distinciones ontológicas entre la mente y el cuerpo, o entre la materia y el espíritu; también, tienen a distinguir entre tipos distintos y opuestos de conocimiento (el conocimiento que tengo del mundo externo a la mente, que el que puedo tener de mi propia mente y de otras mentes), entre tipos distintos y opuestos de lenguaje (el lenguaje físico descriptivo que uso para referirme al mundo, y el lenguaje mentalista o psicológico del que dispongo para hablar de la mente y sus contenidos), y entre tipos distintos y opuestos de metodologías (aquí resuena la clásica oposición entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu).

Este panorama de oposiciones binarias, que muchos han llamado “cartesianismo” en honor a René Descartes, genera a su vez una fractura en el paisaje del conocimiento humano. Por un lado, tendríamos un universo compuesto enteramente de partículas físicas, sin fin ni significados, un universo determinista que se rige por las leyes naturales; y un

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

universo donde habita el hombre, el cual es libre, dota de significados a los signos, tiene algo que llamamos “mente”, y que produce cultura. A pesar de que es ésta nuestra imagen heredada de la modernidad, y está presente en nuestra concepción ordinaria del mundo, dicha fractura en el paisaje del conocimiento ha ido poco a poco desapareciendo. Así lo ha señalado Steven Pinker (2005):

Sin embargo, queda todavía una enorme fractura en el paisaje del conocimiento humano. Biología o cultura, naturaleza o sociedad, materia o mente, ciencias o artes y humanidades, son dicotomías que conservan su respetabilidad mucho después de que hayan caído otros muros que dividían el conocimiento humano. Pero tal vez no sea por mucho tiempo. Cuatro nuevos campos de investigación trabajan para tender un puente entre la naturaleza y la sociedad, en forma de una explicación científica de la mente y la naturaleza humana (p. 9).

Con lo anterior, no se desea suscribir una tesis que difumine las diferencias entre naturaleza y cultura. Más bien, se quiere dejar en claro que la discusión sobre la cultura está plagada de presupuestos, y cargada de una discusión profunda sobre un sinnúmero de problemáticas que exceden los límites de esta investigación. Por tanto, en lo que sigue, se tratarán de establecer algunos límites teóricos al concepto de “cultura”, con el fin de evitar todas estas discusiones adyacentes.

Partamos por un segundo de la definición de cultura de Kroeber y Parsons (1958): “la cultura es la transmisión y creación de contenidos y estructuras de valores, ideas y otros sistemas simbólicos y significantes en la medida en que son factores en la formación del comportamiento humano, así como los artefactos producidos por ese comportamiento” (p. 582). De entrada, esta definición hace distinciones entre los tipos de hechos que dependen del orden cultural: valores, sistemas simbólicos y artefactos. Sin embargo, podemos pensar que las clases funcionales que componen la cultura son más numerosas que aquellas enumeradas por Kroeber y Parsons. Por tanto, distingamos entre distintos tipos de cultura (para esta caracterización, véase Schaeffer, 2009, p. 213-215):

- (a) *Cultura material*: se compone del conjunto de las producciones físicas desarrolladas por una comunidad: medios de subsistencia, habitaciones y otras arquitecturas, vías de comunicación, herramientas y utensilios de todo tipo, objetos técnicos y máquinas, objetos rituales, obras de arte y así sucesivamente.

- (b) *Cultura social*: corresponde al conjunto de las regulaciones sociales no codificadas genéticamente e irreductibles a simples relaciones individuales *ad hoc*. Se trata de las regulaciones que resultan de aprendizajes sociales: hechos de facilitación social, de emulación y de mimetismo.
- (c) *Cultura agentiva*: está constituida por el conjunto de las secuencias motrices, socialmente reguladas y aprendidas, y de las que forman parte hechos tan diversos como los gestos y las secuencias técnicas, por un lado, y los ritos, la danza, el canto o incluso la música, por el otro. También, es teleológica, es decir que las secuencias motrices que la constituyen se encadenan para formar unidades funcionales.
- (d) *Cultura institucional*: es el conjunto de regulaciones sociales fundadas en el régimen de la intencionalidad colectiva. Contrariamente a la cultura social, la cultura institucional presupone el lenguaje, que al mismo tiempo constituye la institución originaria.
- (e) *Cultura normativa*: implica deberes que son normas, en el sentido que es posible cumplirlas más o menos bien. La fidelidad es una norma, el matrimonio, una institución. Para estar casado, poco importa tu comportamiento fiel o infiel, seguirás estando casado. En este sentido, la conformidad de un comportamiento a la norma es de carácter individual, no institucional.
- (f) *Cultura simbólica*: corresponde al conjunto de los dispositivos no genéticos que permiten hacer circular y compartir contenidos intencionales e información.

Hechas estas distinciones, podemos ver ahora las interrelaciones entre los tipos de cultura señalados: la cultura material dependería de la cultura agentiva, en tanto esta segunda está en el ámbito de la producción de objetos; la cultura institucional no puede nacer sino sobre el fundamento de una cultura social y, por tanto, de una regulación garantizada por procesos de aprendizaje social; la existencia de una cultura normativa depende de la existencia de una cultura institucional, la cual depende a su vez de una cultura social; la existencia de una cultura institucional presupone la de una cultura simbólica, en la medida en que la realidad institucional consiste en la imposición de un estatus intencional a un hecho bruto, imposición que no es eficaz salvo que sea compartida, lo que presupone la existencia de un vehículo público susceptible de expresar contenidos; y la cultura simbólica

no se reduce a su función constituyente para las instituciones, pues el hombre a través del lenguaje se ha convertido en un vector universal para la codificación, adquisición, transmisión y difusión de cualquier contenido cultural.

En esta investigación serán las culturas material y agentiva las que llevarán protagonismo. Pues el arte popular es parte de la cultura material, y las técnicas que aprenden los artistas populares forman parte de la cultura agentiva. A pesar de ello, dadas las interrelaciones mencionadas entre los tipos de culturas, algún papel jugarán también las culturas social, normativa, institucional y simbólica.

2.2 Hibridismo cultural

El concepto de “hibridismo” es inicialmente biológico, y se ha adoptado análogamente a problemas de índole cultural. Con él, se trata de explicar un sinnúmero de fenómenos donde distintas culturas confluyen, conviven y generan resultados que es imposible catalogar como propios exclusivamente de una de las culturas en cuestión. Con dicho concepto, se han tratado de cuestionar fundamentalmente las concepciones de la cultura como algo estático y esencial, de ahí su importancia y centralidad en los estudios culturales. Así lo señala García Canclini (2001):

¿Cómo saber cuándo cambia una disciplina o un campo del conocimiento? Una manera de responder es: cuando algunos conceptos irrumpen con fuerza, desplazan a otros o exigen reformularlos. Esto es lo que ha sucedido con el “diccionario” de los estudios culturales. Aquí me propongo discutir en qué sentido puede afirmarse que hibridación es uno de esos términos detonantes (p. 1).

El debate sobre el hibridismo cultural surge en el seno del debate sobre la posmodernidad (Anderson, 2000). El espíritu posmoderno parece valorar los cruces, lo híbrido, el *collage*, el popurrí. Dos de las principales críticas que reciben los que tienden a valorar lo híbrido tienen que ver con el esencialismo y su flexibilidad conceptual.

Por un lado, así como se señaló con respecto al concepto de “cultura”, el concepto de “hibridismo” a algunos teóricos les parece “enloquecedoramente elástico” (Kraidy, 2005, p. 3). Si no se realiza una caracterización lo menos vaga posible del mismo, como

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

también se hizo con el concepto de “cultura”, se corre el riesgo de que el concepto de “hibridismo” pierda todo su poder explicativo.

Por otro lado, hay quienes piensan en la cultura como algo estático, dado de una vez por todas. Ellos, a quienes se puede denominar “esencialistas”, piensan en su cultura como algo “puro”; por tanto, el enemigo será la “mezcla”. Entre ellos se encuentran los fundamentalistas islámicos, los segregacionistas blancos, los separatistas negros, pero también —en general— las sociedades xenófobas y endógenas. Contra esta tendencia, algunos defienden el “cosmopolitismo”, otros el “multiculturalismo”. Este apartado se concentrará en analizar el “hibridismo cultural”.

En un ámbito conceptual, los que alientan el cruce y la mezcla (lo híbrido), han comenzado a descreer de la realidad de entidades como las naciones, las clases sociales, las castas, las tribus. Para ellos, “no existen fronteras culturales cerradas en sentido estricto, lo que hay es una especie de continuidad cultural” (Burke, 2010b, p. 64). Esto sucede cuando examinamos las tribus africanas, las lenguas emparentadas entre sí, pero también cuando examinamos las obras musicales o cualquier otro producto cultural. Alguien podría pensar que la reciente tendencia a la globalización ha homogeneizado distintas culturas, pero el resultado, más bien, ha sido la hibridación de la cultura y sus productos. Así lo señala Burke (2010b):

La globalización cultural más que homogeneizar ha hibridado. Es un hecho ante el que podemos reaccionar de las formas más diversas, pero lo cierto es que es imposible no percibir la tendencia global a la hibridación. Pensemos en el curry con patatas fritas (elegido recientemente plato favorito en Gran Bretaña), las saunas thai, el catolicismo zen, el judaísmo zen, el Kung Fu nigeriano o las películas de «Bollywood» (que, realizadas en Bombay-Mumbai, mezclan tradiciones de canto y baile hindúes con ciertas convenciones típicas de Hollywood). El proceso resulta especialmente evidente en el ámbito de la música, donde encontramos formas y géneros híbridos como el jazz, el reggae, la salsa o, más recientemente, el flamenco-rock y el rock afro-céltico. Obviamente las nuevas tecnologías, como la mesa de mezclas, han facilitado este tipo de hibridación (p. 64).

Dentro de este panorama, América Latina se muestra como el gran ejemplo del hibridismo cultural, como “la región híbrida *par excellence*” (Burke, 2010b, p. 65). Los mismos teóricos latinoamericanos así parecen pensarlo. Obras como *La raza cósmica* (1929) de Vasconcelos, *Casa Grande e Senzala* (1933) de Freyre, *El laberinto de la soledad* (1950) de Paz y, recientemente, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo* (2002) de García

Canclini, parecen considerar la mezcla, el mestizaje, y lo híbrido como la esencia misma de sus culturas. Contra estas reflexiones, algunos han criticado que el concepto de “hibridismo cultural” reintroduce el elemento racial en los debates sobre la cultura (un efecto no del todo útil y provechoso), y que difumina las diferencias entre las distintas regiones de Latinoamérica.

Aunque lo híbrido tienda a ser valorado por algunos en la actualidad, se debe tener presente también su costo. El hibridismo podría conducir a la pérdida de tradiciones regionales así como al desarraigo local. Dentro de la era de la globalización cultural, paradójicamente se asiste al renacimiento cada vez más crudo y radical de los nacionalismos y las identidades étnicas reactivas. Por tanto, se debe tener en cuenta que el panorama no se deja reducir ni al hibridismo y mestizaje, por un lado, ni al regionalismo, por el otro. Más bien, la situación actual se representa de mejor manera como una constante tensión entre ambos extremos.

Dos asuntos adicionales deben ser señalados. En primer lugar, el hibridismo cultural no es un proceso reciente, ni se deja englobar sólo en la lógica de la globalización. Por el contrario, los historiadores culturales son cada vez más sensibles a descubrir este fenómeno en el pasado, y también en las obras de teóricos e historiadores que les precedieron: Herskovits investigó el sincretismo que tuvo lugar en el Nuevo Mundo entre los dioses africanos y los santos católicos; Ortiz y Carpentier realizaron investigaciones en el mismo tenor en Cuba; Castro y Quesada ofreció una interpretación de la historia de España que ponía el acento en las interacciones entre las culturas cristiana, judía y musulmana; Toynbee reflexionó sobre lo que denominó “encuentros” entre las culturas, la importancia de las diásporas y la naturaleza de la “recepción cultural”; Momigliano estudió el proceso de “helenización” del Imperio romano; los historiadores del Renacimiento trataron de dilucidar las contribuciones bizantinas, judías y musulmanas a este movimiento; los historiadores de la Reforma admitieron la importancia de los intercambios culturales entre católicos y protestantes; y en la actualidad, el concepto de “sincretismo” de Cumont vuelve a ponerse de moda (Burke, 2010b, p. 68-71). En segundo lugar, cabe señalar que la hibridación no sólo tiene lugar en la cultura, sino también en la economía y la política, por ejemplo.

Se puede iniciar pensando —a modo de ejemplos— en los artefactos susceptibles de hibridismo. Ejemplos de hibridismo los hay por todas partes: religiones, filosofías, lenguas, gastronomías, estilos arquitectónicos, musicales y literarios. La arquitectura, inicialmente, nos ofrece un sinnúmero de ejemplos de artefactos híbridos: la catedral de L'viv en la Ucrania occidental, la iglesia de San Román de Toledo en España, la iglesia de Santo Domingo de Cuzco en Perú, son algunos ejemplos paradigmáticos. Algo similar sucede con el mobiliario, donde el proceso de apropiación y adaptación se muestra en el Brasil del siglo XIX con respecto al mobiliario británico, del cual se suavizaron las líneas y los ángulos rectos. Algo similar pasó en México durante las primeras décadas tras la llegada de los misioneros con respecto a las imágenes, las cuales también pueden ser híbridas, lo que dio origen a lo que se conoce como arte “indocristiano”. Los textos también son un artefacto importante sujeto a la hibridación: la traducción muchas veces termina en traición a la obra original, y la asimilación de una obra extranjera en plagio; también hay géneros literarios híbridos (donde la ficción, el ensayo, la prosa poética, la autobiografía se tienden a confundir), y la influencia de literaturas ajenas consolida y transforma a las literaturas regionales (e.g., el eco que se escucha en Macondo de García Márquez del condado de Yoknapatawpha de Faulkner). George Steiner (1992) ha demostrado que la mejor crítica literaria es la que asimila y adapta literariamente a la obra de origen: en ese sentido la mejor crítica literaria de la *Eneida* de Virgilio sería *La divina comedia* de Dante.

Por su parte, García Canclini, como el representante latinoamericano que acuñó por primera vez el término “hibridismo”, en oposición a los conceptos clásicos de “sincretismo” y “mestizaje”, propone el análisis de los procesos de entrecruzamiento e intercambio culturales por medio de los mecanismos de hibridación. García Canclini (2006) caracteriza a dichos mecanismos como los “procesos socioculturales en los que [algunas] estructuras o prácticas discretas, que existían de forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p. 19). Se puede usar el caso del sincretismo religioso para mostrar estos mecanismos, donde la noción de “sincretismo” funciona como un buen instrumento conceptual para pensar el intercambio entre distintas religiosidades a partir de la propia esfera religiosa:

[...] mestizaje, sincretismo, transculturación, criollización, siguen usándose en buena parte de la bibliografía antropológica y etnohistórica para especificar formas particulares de hibridación más o menos tradicionales. Pero, ¿cómo designar a las fusiones entre culturas barriales y mediáticas, entre estilos de consumo de generaciones diferentes, entre músicas locales y transnacionales, que ocurren en las fronteras y en las grandes ciudades —y, no sólo allí—. La palabra hibridación aparece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se entrelazan con productos de las tecnologías avanzadas y con procesos sociales modernos o posmodernos (García Canclini, 2006, p. 29).

En conclusión, la noción de “hibridación” pretende ir más allá de las relaciones de oposición directa entre lo popular y lo culto, lo lúdico y lo racional, lo mítico y lo tecnológico. En otras palabras, entre lo tradicional y lo moderno. Así, se vuelve una noción que, basada en el principio de la interculturalidad y en la convivencia de temporalidades transhistóricas, niega la simplificación binaria entre pares de oposición conceptual como modelo de explicación de la realidad y de la dinámica social, y favorece una perspectiva que reconoce en la fusión entre elementos aparentemente dispares la propia esencia de esa dinámica.

2.3 Empresa cultural

Una empresa cultural, u organización de emprendimiento cultural, es una actividad de apropiación de los valores simbólicos e intangibles de una sociedad para crear diversas maneras de representación plasmadas en bienes y servicios culturales, a través de procesos económicos basados en el riesgo, la creatividad y la innovación, que en su conjunto deben permitir la consolidación de una idea de negocio.

La producción, reproducción y comercialización de la cultura resultan asuntos complejos y polémicos. Pues los productos de una empresa cultural son productos *sui generis*, y las empresas culturales son empresas *sui generis*: dadas sus particularidades — que son irreductibles a un estudio empresarial estándar— es materia de discusión lo correspondiente a la creación individual o colectiva; así como a la producción de un servicio y/o producto para su inserción en el mercado que es sujeto de propiedad intelectual, autoral o industrial, y que transmite uno o varios significados que le dan atributos materiales, simbólicos y de valor para su adquisición y consumo.

Otra disputa nace en torno al valor y el significado de los productos y/o servicios culturales, aunque en ella hay elementos inequívocos: tendencias de mercado, del empleo, del gasto público, del comportamiento del consumidor, de las inequidades y esquizofrenias sociales, y de individuos que (entrevista en audio con Ambar Past pista2)toman decisiones.

Dados todos estos planteamientos y problemas, la UNESCO²⁰ caracterizó en 2010 a las empresas culturales —las cuales están en la base y consolidan a las industrias culturales—, como: empresas que desarrollan una actividad organizada y que tienen como objetivos principales la producción o reproducción, promoción, difusión o comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial. Sólo cabe señalar que esta definición no se limita a la producción de la creatividad humana y su reproducción industrial, sino que incluye otras actividades relacionadas que contribuyen a la realización y la difusión de los productos culturales y creativos.

En este sentido, en las empresas culturales y creativas interactúan la economía, la cultura y el derecho; y en dicha interacción se incorpora la creatividad como componente central de la producción, del contenido artístico, cultural o patrimonial, y de los bienes, servicios y actividades, todos ellos frecuentemente protegidos por la propiedad intelectual (derecho de autor y derechos conexos).

En este punto resulta necesario que se haga una distinción relevante. Por una parte, hay sectores cuyo modo de operación es la reproducción industrial o semi industrial, los cuales tienen la posibilidad adicional de distribuir a gran escala sus productos. Por otra parte, existen sectores en los que los bienes, servicios y actividades no son reproducibles ni distribuibles de manera industrial, y por tanto operan a pequeña o mediana escala. Sin embargo, estos dos sectores comparten una dimensión común de salida al mercado, y de promoción y difusión. La distinción señalada es aquella entre “industrias culturales” y “empresas culturales”. En esta investigación se profundiza en las empresas y no en las industrias, ya que son las primeras las que consolidan a las segundas y, además, en las que su autonomía con relación al Estado y a las instituciones gubernamentales es mucho más problemática.

²⁰Véase: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/UNESCO_CulturalandCreativeIndustriesguide_01.pdf

2.4 El concepto de autonomía

En esta investigación, el concepto de “autonomía” se utiliza en su acepción ordinaria. Por tanto, no se requiere de una definición estipulativa, pues su uso no será técnico. Sin embargo, cabe decir algo tanto de su acepción ordinaria como de cierto uso técnico del concepto.

El diccionario de la Real Academia Española, en su última edición de 2001, recoge al menos cinco usos del término ‘autonomía’:

autonomía.

(Del lat. *autonomía*, y este del gr. *αὐτονομία*).

1. f. Potestad que dentro de un Estado tienen municipios, provincias, regiones u otras entidades, para regirse mediante normas y órganos de gobierno propios.
2. f. Condición de quien, para ciertas cosas, no depende de nadie.
3. f. comunidad autónoma.
4. f. Máximo recorrido que puede efectuar un vehículo sin repostar.
5. f. Tiempo máximo que puede funcionar un aparato sin repostar.

En lo que toca a esta investigación, el segundo uso es el relevante —también, en términos generales, el primero—, pues establece una condición general para la aplicación del concepto: la no dependencia.

En un sentido técnico, es importante establecer que dicho concepto tiene una orientación mucho más filosófica, pues parte de dilemas morales, éticos, e incluso estéticos. En muchas teorías éticas, la autonomía se considera un valor fundamental. Por ejemplo, la ética aristotélica, y en general la ética griega, pueden pensarse a partir del concepto de “autarquía” (sumamente cercano al de “autonomía”). Por el contrario, en algunas morales religiosas, que exigen sumisión a la voluntad de una deidad, se considera un pecado (en el cristianismo, por ejemplo, se enmarca en el pecado de orgullo). No obstante, en esta investigación se usa el término ‘autonomía’ con una connotación mucho más social, cercana al concepto de “autogobierno”. Así, “ser autónomo” es “darse a uno mismo las leyes bajo las que vive”. El autogobierno, la independencia y la posesión del derecho a la

responsabilidad de tomar decisiones sobre la propia vida —no sólo en cuestiones morales, pero especialmente en éstas—, son lo que convierte a un sujeto en agente autónomo.

Lo opuesto a la autonomía es la “heteronomía”, que significa dirección o gobierno por parte de algo o alguien ajeno a uno mismo. Entraña la sujeción de la propia voluntad y las propias opciones a una autoridad externa. Las condiciones de la vida social implican, obviamente, que los individuos están sujetos a numerosas restricciones impuestas por los requisitos de vivir en comunidad con otros; pero en la medida en que pueden pensar libremente por sí mismos, y tomar decisiones de fundamental importancia en la esfera moral acerca de cómo actuar en determinados casos y qué clase de persona ser en general, son, en esa misma medida, autónomos. En su acepción política, el concepto de autonomía significa la autodeterminación de un pueblo o un grupo que se reconoce como una identidad con derecho a gobernarse por sí misma y a ser libre de la interferencia de otros.

En esta investigación, el concepto de autonomía está referido a una empresa cultural: Taller Leñateros. Lo que interesa es estudiar las relaciones —muchas veces tensas, algunas veces productivas, otras perjudiciales— de Taller Leñateros con instituciones ajenas a la empresa y que generan problemas con respecto a su autonomía. Se habla de “autonomía relativa”, pues las empresas culturales no son completamente autónomas con respecto al Estado y a las instituciones gubernamentales, pero si buscan consolidarse como empresas, deben buscar dicha autonomía en la medida de lo posible.

Capítulo 3

Taller Leñateros: del conflicto a su fundación

*Enséñame tus tres libros
tus tres letras
las tintas de sus letras...*

*Que viva mi animal todavía muchos años en las páginas del libro,
en sus letras, en sus dibujos y en toda la faz de la tierra.
(canto Chamula, de consagración de sus libros)*

María Tzu, *Sueños, conjuros y ebriedades*.

En el presente capítulo se narra la historia del Taller Leñateros. La narración no es lineal: se empieza a partir del conflicto que llevó a la renuncia de su fundadora a finales de 2013, y se trata de comprender lo que produjo este episodio, hasta llegar a la fundación del Taller en 1975.

La narración no es propiamente una historia cultural del Taller, ni una microhistoria de una comunidad. Sin embargo, muchas de las herramientas, tanto de la historia cultural como de la microhistoria —estudiadas en el primer capítulo— se utilizan para llevar a cabo la narración. El objetivo de la misma es estudiar a detalle el caso de Taller Leñateros como una empresa cultural, y a través de su historia elucidar algunas tácticas que usó dicha empresa para consolidarse, lograr una autonomía relativa con respecto al Estado mexicano y sus instituciones gubernamentales, así como clarificar algunas de las razones por las cuales actualmente vive una crisis que amenaza con su desaparición.

3.1 ¿Qué es, qué busca y cómo surgió Taller Leñateros?

Taller Leñateros es un ejemplo paradigmático de una empresa cultural híbrida —no ajena a tensiones en su hibridación— que, desde su nacimiento hace más de treinta y ocho años, ha logrado establecer una forma de trabajo auténtico, y se ha establecido como un centro multiétnico de trabajo artístico. El rescate y la difusión de las tradiciones chiapanecas, y el diálogo constante con artistas plásticos internacionales, le ha permitido mantener, en algunos momentos de su historia, suficiente autonomía con respecto a las políticas y decisiones gubernamentales.

Dentro de los múltiples objetivos del Taller están: documentar, enaltecer y difundir los valores culturales amerindios y populares (el canto, la literatura, las artes plásticas); rescatar técnicas antiguas en vías de desaparición, como era la extracción de colorantes de hierbas silvestres; y generar empleos dignos y justamente remunerados para mujeres y hombres sin estudios. Los Leñateros inventan, enseñan y ejercen los oficios de confección de papel hecho a mano, encuadernación, serigrafía solar, grabado en madera y teñidos con plantas. Uno de sus principios es el de favorecer la ecología, reciclando desperdicios agrícolas e industriales para crear artesanías y obras de arte. Taller Leñateros ha subsistido gracias a la venta de libros “arte-objeto”, tarjetas postales, playeras y carteles.

En primera instancia se debe contextualizar el papel de Taller Leñateros en el campo editorial, pues es su principal veta empresarial. Las dificultades de supervivencia de la industria en México —como en Argentina, el otro principal productor hispanoamericano— se debieron al deterioro interno de la economía, a la competencia con las editoriales españolas en ascenso, a la contracción del mercado lector regional, y a las quiebras de centenares de librerías. A pesar de ello, ha sido de las industrias más reconocidas en México en sus últimos diez años. En este contexto, Taller Leñateros, como empresa editorial, ha jugado un papel importante durante los últimos años en este sector de la industria cultural.

Taller Leñateros se encuentra ubicada en la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. Este territorio colinda geográficamente: al norte con Chamula y Huixtan; al este con Huixtan y Teopisca; al sur con Teopisca, Totolapa y San Lucas; y al oeste con San Lucas y Zinacantán. En estos municipios conviven diferentes grupos culturales, la mayoría tzotzil y tzeltal. En San Cristóbal, el 61.78% de la población municipal se identifica como criolla o mestiza, aun cuando una parte de ella tiene la composición genómica y los rasgos característicos de las etnias amerindias de la región. El 18.98% de la población municipal es amerindia, de ese total el 19.24% habla su lengua materna. La etnia amerindia predominante es la tzotzil.

Taller Leñateros logró consolidarse como empresa cultural gracias a la visión de su fundadora: Ámbar Past. Por ella se conoció el proceso histórico de la empresa: desde su conformación, su consolidación, hasta el conflicto que llevó a su renuncia como directora

creativa del Taller en 2013. A través de 38 años, los Leñateros lograron establecerse como una empresa productiva que logró ofertar una forma de empleo para sectores marginados: mujeres y hombres analfabetos; y artesanos de etnias tzotziles, tzeltales y lacandones que residen en comunidades aledañas al municipio de San Cristóbal. Así, y mediante la creatividad artística y el rescate de las tradiciones orales, lograron fundar un nicho importante de acción comunitaria y producción de las artes populares.

Ámbar Past llegó a México proveniente de los Estados Unidos de Norteamérica en 1974. Se integró a un grupo de fotógrafos de la *National Geographic*, quienes venían al país a realizar un documental sobre etnias al estado de Jalisco. Ámbar convivió con indígenas huicholes de la zona casi cinco meses. Poco después, tomó una avioneta a San Cristóbal de las Casas con el mismo grupo de fotógrafos. Terminado el documental, Ámbar permaneció en el pueblo y empezó a comercializar piedra ámbar. Recibió empleo y hospedaje en la primera posada del pueblo —el Hotel Posada—, donde conoció a miembros del personal del Instituto Nacional Indigenista (INI). Ellos le ofrecieron trabajo en el rescate de técnicas para la fabricación de tintes naturales, y en la comercialización de los productos de las zonas más alejadas del Estado²¹.

Ámbar trabajó en comunidades tzotziles y tzeltales de los Altos de Chiapas: como Chamula, Zinacantán, San Andrés Larráinzar, Magdalenas, Santiago El Pinar, Chenalhó, Chalchihuitán, Pantelhó, Bochil y Tenejapa²². Así, en 1975 nace un taller ambulante de rescate de técnicas tradicionales de tintes naturales: el Taller Leñateros²³ (véase Imagen 1).

En breve, es éste el origen del Taller. Aunque quizá algo interesante pueda decirse de su nombre. Ámbar cuenta que, mientras visitaba las comunidades indígenas, recolectaba en su andar pencas de plátano, varas viejas, hojas, flores y desperdicios varios. En dichas caminatas, sombrero grande a la cabeza y morral cruzado, poco a poco el peso de lo recolectado le hacía pensar que llevaba cargando un leño. Ella se denominó “leñatera”. Dichos objetos recolectados le servían para decorar sus informes para el INI, fabricar sus

²¹ Véase Anexo A. (entrevista en audio con Ambar Past pista 1)

²² Véase Anexo B. . (entrevista en audio con Ambar Past pista 2)

²³ Así se hace constar en el currículo del Taller: «En 1975, nace Taller Leñateros con una inversión capital de \$20 pesos, una mesa, una licuadora, una plancha para la ropa, un par de tijeras, y el conocimiento de una ama de casa prófuga. Al inicio Taller Leñateros es un taller ambulante de rescate de técnicas tradicionales de tintes naturales en las comunidades tzotziles y tzeltales de los Altos de Chiapas».

propias libretas, etc. Fue en ese espíritu que iniciaron los Leñateros. Estas imágenes las recoge la escritora Elena Poniatowska (2003) en el prólogo a la primera edición en *offset* de *Conjuros y ebriedades*, uno de los libros más representativos en la historia del Taller:

Somos los que caminamos por el monte juntando ramas secas, madera muerta de los árboles caídos, haciendo leña sin talar al bosque. Bajamos de la montaña cargando con mecapal manojos de ocote y encino rajado para los fogones de la Ciudad Real. Andamos entre la niebla con nuestros burros vendiendo leña de casa en casa. Tocamos las puertas y ofrecemos también hoja de pino para adornar el piso, flor de bromelia, musgo y orquídeas para el nacimiento (p. 3).



Imagen 1. Primer taller ambulante en San Andrés Larráinzar (1975).

3.2 El conflicto

Es importante narrar la historia desde la perspectiva que se le permitió a la autora de esta investigación vivir: conoció el Taller Leñateros en un momento de crisis. A pesar de

conocer sus múltiples logros, necesitó tener presente a cada momento que una empresa cultural y con tintes sociales se encuentra siempre en constantes cambios y transformaciones. Se introdujo al Taller tres años posteriores a la modificación del acta constitutiva de la empresa, donde los Leñateros dejaron de ser una asociación anónima con prestanombres, y se establecieron como una sociedad donde los trabajadores fueron capacitándose para ocupar puestos administrativos, y asumieron la propia administración de sus recursos. El 2013 inició con un déficit económico muy importante. Ámbar Past habló de esta problemática ante la prensa al recibir el premio otorgado por la fundación Ealy Ortiz, en una entrevista que concedió al diario *El Universal*²⁴.

Taller Leñateros vivió los últimos años una preocupación económica constante, en particular relacionada con la manutención de los empleados. Éstos propusieron un cambio en la administración: mediante una auditoría interna pretendían identificar las fallas en los procesos de administración, y fugas específicas en el manejo y administración de las diferentes tiendas. Es en esta pequeña inspección que se descubren malos manejos diversos de los recursos. La mala administración inició con ventas en efectivo de los productos, saqueos al inventario, y descuidos de orden contable y legal (*e.g.*, la actualización de la documentación ante hacienda, el pago oportuno y las actualizaciones de las figuras legales).

Fue a partir de la auditoría interna que el personal comenzó a manifestar inconformidades dentro del orden establecido: principalmente respecto a las tomas de decisiones de los compañeros y trabajadores que habían entrado en la sociedad, consideradas por ellos, muchas veces, como arbitrarias e impositivas. Dichas inconformidades llevaron a varios de ellos a la renuncia y separación del proyecto. Un problema adicional consistió en que la renuncia se llevó a cabo mediante el simple abandono de las instalaciones, y no mediante el diálogo con los administradores. Ellos fueron obligados a firmar una renuncia legal, y cedieron sus derechos dentro de la sociedad, sin estar convencidos ni informados de las consecuencias que tendría más adelante dicha renuncia.

²⁴ Véase: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/68298.html>

En marzo de 2013 se dio aviso de una demanda laboral contra el Taller Leñateros, puesta por los hijos de uno de los socios. En ella se demandaban salarios caídos y las ganancias correspondientes a los últimos dos años de trabajo de su papá, como socio inversionista de una Taller que figuraba entre los más productivos y destacados por la prensa²⁵. La demanda desequilibró no sólo la estabilidad legal del Taller, sino que produjo un ambiente hostil entre sus trabajadores. La seguridad que los caracterizaba, como una empresa socialmente integrada, detonó en una crisis fuerte de desconfianza. Fue en agosto de 2013, ya con una deuda fuerte y un atraso en el pago de salarios de sus trabajadores, que Taller Leñateros se declara en banca rota, y sus representantes anuncian ante la prensa el cese de sus actividades. Del mismo modo, hicieron pública la problemática, y aceptaron que esta situación había rebasado ya la forma ordinaria de solución de conflictos al interior del Taller.

Sin embargo, los conflictos dentro del Taller no iniciaron en 2013. Tienen ellos mismos su historia, y fueron de distinta índole: los hubo con respecto a la toma de decisiones, a los roles, a las jerarquías y a las responsabilidades de empleados, socios y colaboradores. Ellos, no obstante, se agudizaron con el cambio del acta constitutiva, y la transformación —al menos en papel— del Taller en una sociedad igualitaria. Otros aspectos conflictivos al interior del Taller tuvieron que ver con asuntos de liderazgo, y con los puestos gerenciales y honorarios: nunca se establecieron categorías claras, o un organigrama con especificaciones de puestos. Por último, la convivencia cotidiana, la familiaridad y los afectos con los que se conformó la comunidad causaron tensiones que a la larga tendrían un papel en el conflicto.

El rol de la fundadora —cuya voz, en una narrativa un tanto monofónica, guiará las siguientes páginas— en el Taller va más allá de la iniciación del proyecto: por casi cuarenta años compartió su talento como artista plástica, escritora y poeta, no sólo a una empresa social, sino a toda una comunidad. Su labor dentro del Taller siempre fue considerada única y prácticamente indispensable. No obstante, ella plasmó siempre su deseo de que el proyecto —una empresa cultural comunitaria— se convirtiera en una sociedad que pudiese estar liderada por los mismos trabajadores: que a su vez fungían como autores, productores

²⁵ Véase: <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/02/cultura/a10n1cul>

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

y comercializadores de sus propias obras. A sus ahora sesenta y cuatro años, Ámbar recuerda haber comentado en más de una ocasión la posibilidad de su retiro. Pero, a inicios de septiembre de 2013, ya veía gravemente amenazada la continuidad del Taller, así como su participación en el mismo²⁶.

Por otro lado están los papeles de los trabajadores en el Taller, no sólo los de los empleados encargados de la manufactura de libros, sino los de todos aquellos que se involucraban durante los procesos creativos y que fueron ocupando los diferentes puestos que el mismo Taller requería para su funcionalidad: la tienda, la administración, las exposiciones y la negociación con diversas instituciones. Fue en este aspecto donde la división se hizo evidente: la toma de decisiones parecía ser consensuada, pero había inconformidades constantes. Algunos creían que las decisiones estaban determinadas e influidas sólo por las preferencias y aficiones de quien entonces lideraba el Taller — Ámbar Past—, pero también había inconformidades con respecto a los actos de los socios.

Durante su transformación, algunos de los nuevos puestos en el Taller fueron designados de manera arbitraria, y la inconformidad estuvo presente durante la adaptación. A causa de ello, algunos protagonistas de la sociedad dejaron de asistir al Taller, pero seguían al mando de los asuntos administrativos.

Narran los trabajadores que el ambiente de trabajo era muy pesado en ocasiones, y las charlas internas derivaban en fuertes críticas a la forma de actuar de sus propios compañeros. El nuevo ambiente de desconfianza alejó a algunos de los colaboradores, y sus puestos eran ocupados por nuevos integrantes que cumplían el trabajo, pero poco sabían sobre la dinámica de convivencia y las normas propias de su comunidad.

Durante agosto de 2013, la demanda laboral acentúa el malestar generalizado de los trabajadores del Taller, y a la vez se hace evidente un descontento social con la forma de trabajo. A la vez, se llevó a cabo una campaña de desprestigio contra la figura específica de Ámbar Past en los medios de comunicación locales, los cuales forzaban a la fundadora a negociar su propio prestigio.

²⁶ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista 2)

Esta cadena de episodios, sumados a las actividades personales de la poeta, la orillaron a tomar una decisión muy importante: presentar su renuncia voluntaria al Taller Leñateros²⁷, y mantenerse al margen de las actividades correspondientes con la autoría de sus trabajos y algunos libros publicados con dicha editorial.

A raíz de la renuncia de su fundadora y líder, los colaboradores del Taller quedaron a su cabeza. Decidieron no abandonar su empleo, y con la asesoría y acompañamiento de un abogado especialista en procesos comunitarios y cooperativas indígenas —el Lic. Javier Balderas—, se comprometieron a levantar nuevamente el Taller. Para ello, tomaron acciones como: sacrificar sus propios sueldos; colaborar en diferentes ferias de libro, exposiciones y expo-ventas; y trabajar con otras editoriales y librerías interesadas en colocar sus productos. Este nuevo despunte ha llenado de esperanza a las más de veinticinco familias que laboran en Taller Leñateros.

A continuación se narrará el paso que dio Leñateros de una sociedad anónima a una sociedad cooperativa. Con ello se buscan explicar algunos de los motivos que hicieron inminente la separación. En dicho cambio, además, se dio un fuerte crecimiento económico en la empresa, y también se evidenció la postura directiva y el trabajo de gestión de Ámbar Past.

3.3 De una sociedad anónima a una sociedad cooperativa

En el segundo decenio de este milenio, continua el trabajo arduo dentro del Taller. Leñateros cuenta ya con un grupo de veintidós trabajadores de planta, más de diez productos a la venta, un catálogo que contenía cinco libros premiados, y diversos artículos de papelería. En este contexto, es en abril del 2010 que el Taller Leñateros recibe el Premio PEN Internacional de Nuevas Voces para Excelencia Editorial²⁸.

Por invitación de CONACULTA, maestras del Taller Leñateros imparten cursos en la elaboración de papel hecho a mano y técnicas mexicanas tradicionales en impresión con sellos, en el marco de las celebraciones del Día del Niño en la Ciudad de México.

²⁷ Esto fue comunicado por Ámbar Past a la autora, en septiembre de 2013.

²⁸ Véase: <http://www.pen-international.org/premio-pen-international-nuevas-vozes/?lang=es>

Dentro de la colaboración con la comunidad artística en la implementación de nuevos proyectos, en marzo del 2010 se integra al Taller el escultor guatemalteco Eusebio Ortega —amigo de Ámbar Past—, quien diseña la portada para el libro *Alquimia*, utilizando como materia prima DVD's reciclados (véase Imagen 2).



Imagen 2. Kari López Hernández sosteniendo la portada de *Alquimia*, en el segundo patio del Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (2012).

Para junio de 2010, la artista japonesa Tamana Araki imparte cursos de Kami Janga en el Taller. Ella se formó en escuelas de arte mexicanas, como La Esmeralda, y fue becada por la Secretaría de Relaciones Exteriores para el trabajo en comunidades.

Tamana Araki²⁹ colabora con uno de los proyectos inconclusos dentro del Taller. Ayuda a crear ilustraciones para el libro infantil *NeNe Sol* y, junto con el escultor Eusebio Ortega y Ámbar Past, diseña la portada en alto y bajo relieve, donde el lomo tiene forma de perfil maya (véase Imagen 3). Esta artista, de nacionalidad japonesa, sólo hablaba con algunos miembros del Taller en inglés, por lo que le resultó muy complicada la comunicación con los demás colaboradores (Ámbar Past fungió la mayoría del tiempo como traductora e intérprete).



Imagen 3. Portada de *NeNe Sol*.
Diseño de Tamana Araki, Eusebio Ortega y Ámbar Past.

Dentro de sus trabajos con la comunidad, en el verano del 2010 el Taller organiza un curso de verano de artes plásticas para niñas y niños mayas, trabajadores de la calle, en Melel Xojobal. Así, crearon un mural de quince metros de largo con papel hecho a mano, fruto de desechos agrícolas e industriales, mismo que fue colocado en las instalaciones de la ONG.

La actriz, dramaturga, artista, cantante, feminista y activista social mexicana Jesusa Rodríguez —amiga muy querida de Ámbar Past— acompaña el proceso dentro del Taller. Imparte un taller de elaboración de máscaras, utilizando los desperdicios de papel de las obras hechas en el Taller. Para finales del año 2010, Maruch Mendes y Ámbar Past imparten talleres de “Alquimia para principiantes” en el Southwest School of Art and Craft en San Antonio, Texas.

²⁹ Para el portafolio de la artista, véase: <http://arakitamana.com/>

Dentro de sus logros en producción, se traduce el libro *Bolom Chon* al italiano, al árabe y al francés. Sale también a la luz el disco *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*, que incluye cantos de María Tzu, Maruch Mendes, María Pakixtan, Likan Chitom, Xpetra Hernandez, Micaela Moshán Culej, Tonik Nibak, Me' Avrila, Pasakwala Komes, Marta y Petu Patixtan y Loxa Jiménez. Los cantos fueron acompañados por flautistas, tamboreros, arpistas, las guitarras de Manuel Arias Pérez, Miguel Arias, Pedro Arias Ortiz, Pedro Arias Pérez, Marian Hernández López, Benancio Koate Xila, Domingo López Panit, Andrés Pérez, y la marimba de San José, Munda Tostón y Juan Gallo.

Gracias al trabajo de *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*, Taller Leñateros es favorecido con una beca de coinversión del FONCA para la edición del libro-CD. La intención fue, una vez terminado de imprimir el libro, anexas el CD de audio, para lograr así un producto completo e interactivo (véase Imagen 4).



Imagen 4. Exhibición de *Sueños conjuros desde el vientre de mi madre*. *Sna jtz'ibajom* (2012).

Dentro de los premios en el 2010, Taller Leñateros recibió: el apoyo de la Fundación Bancomer y el Premio Nacional al Altruismo en su octava edición (véase Imagen 5).



Imagen 5. Maruch Mendes y Ámbar Past reciben el Premio Nacional al Altruismo (2010).

También, durante 2010, Taller Leñateros participa en diversas exposiciones internacionales, entre las que destacan: la exposición “*Human Book*” en Barcelona (España) y Milán (Italia); la exhibición *Kami Janga Chingolé, 35 Años de Alquimia Colectiva en Taller Leñateros* en San Cristóbal de Las Casas; la presentación de libros de Taller Leñateros, como parte de la celebración del Bicentenario en el Instituto Cultural de México en San Antonio, Texas; y en la conferencia “*Applied Brilliance*” en Ohai, California.

Asimismo, el Taller participa en la Feria del Libro de León, Guanajuato; en la Feria Nacional del Libro Infantil y Juvenil en Cuernavaca, Morelos; y, en noviembre, participan nuevamente en la FIL de Guadalajara.

En 2010 cumplen treinta y cinco años. Para celebrar, invitan a treinta y cinco artistas de diferentes nacionalidades, los cuales habían colaborado dentro de su trayectoria. Trabajan juntos para crear un mural de Kami Janga, con cinco metros de longitud. Irene

Rojas —quien en años anteriores había filmado el proceso de uno de sus libros—, filma ahora el proceso de esta creación colectiva.

Este año también es importante dentro de la transformación de la empresa. Se reestructura el acta constitutiva frente a un notario público. Varios de los trabajadores se integran como socios y el capital acumulado de la empresa se reparte en porcentajes iguales. Taller Leñateros se convierte en una “Sociedad de Responsabilidad Limitada Microindustrial”, integrada por: Judith Ellen Past Wood (Ámbar Past), Antonia Moshán Culej, Pedro Álvarez Moshán, Julio José Álvarez Moshán, Miguel Cristóbal Vásquez Moshán, María Méndez Pérez y Silvia Maritza García Méndez (véase Imagen 6).



Imagen 6. Nuevos integrantes de la sociedad. San Cristóbal de las Casas (2010).

Durante 2011, Taller Leñateros participó en diferentes exhibiciones, entre ellas exposiciones de libros y gráficas:

- Durante el mes de abril de 2011, por invitación del Instituto Cervantes, en Polonia: en Wroclaw, Cracovia y Varsovia.
- De abril a octubre realizan una exposición itinerante en las ciudades de Tokio y Kyoto, en Japón, de los libros, xilografías y serigrafías del Taller.
- En octubre, las mujeres del Taller, también conocidas por sus trabajos como conjuradoras y cantantes, participan en el Festival D'Automne À Paris 3, donde presentan su disco *Sueño conjuros*.

Para noviembre, la Fundación Bancomer apoya el proyecto para la producción de *Alquimia*, libro didáctico sobre técnicas mexicanas tradicionales en las artes plásticas. Ampliamente ilustrado, con sesenta fotos a color y numerosos dibujos, contiene recetas originales del Taller para hacer arte y libros con lo que se tenga a la mano. Los mosaicos de las carátulas fueron confeccionados con noventa mil CD's y DVD's reciclados. De *Alquimia* se producen mas de mil ejemplares para su distribución en las bibliotecas de Chiapas, en coordinación con CONACULTA.

En 2012 se termina de imprimir el libro-CD *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre y NeNe Sol*; este último, un libro infantil que contiene una nueva versión del cuento milenario maya sobre el sol cuando era niño. Con veintidós gráficos de Tamana Araki, está impreso en *offset* artesanal con serigrafía solar y lunar, y cuenta con una portada de papel hecho a mano. Está escrito en tres versiones: tzotzil-español, tzotzil-inglés y tzotzil-japonés (para su venta sólo se poseen las dos últimas).

En marzo de 2012, Taller Leñateros recibió el Premio Fundación Ealy Ortiz³⁰, el cual promueve la profesionalización ética y tecnológica en materia de comunicación, así como la vinculación y el apoyo de proyectos en salud preventiva, cultura y ecología (véase Imagen 7). Para mayo, en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México se inaugura una exposición de Taller Leñateros.

³⁰ Véase: <http://www.eluniversal.com.mx/graficos/especial/taller/fundacion.html>



RECONOCIMIENTO. La señora Perla Díaz de Ealy, Margarita Zavala de Calderón y el licenciado Juan Francisco Ealy Ortiz entregaron a Maruch Mendes Peres y Ámbar Past el premio Fundación Ealy Ortiz

Imagen 7. Maruch Mendes y Ámbar Past reciben el Premio Fundación Ealy Ortiz (2012).

Posteriormente, Taller Leñateros recibió el Premio Nacional de Mérito Cívico, y fue nominado como “un ejemplo de dignidad cívica, que mostrando a través de acciones y resultados concretos, contar con méritos sobresalientes, y por la promoción del diálogo intercultural, que haya redundado en el enriquecimiento de la vida social de la comunidad local, nacional e internacional”³¹. Es entonces cuando Taller Leñateros obtiene un reconocimiento oficial, tanto nacional como internacional.

3.4 Recogiendo frutos

Para finales del 2007, se incorpora al libro del *Bolom Chon* un CD de audio, con las versiones de la canción popular tzotzil del Bolom Chom (jaguar) cantada por niños tzotziles de los Altos de Chiapas.

³¹ Véase: <http://www.premiodemeritocivico.gob.mx/>

Taller Leñateros, en representación del estado de Chiapas, es nominado al Premio Fundación México Unido, que tiene como parte de su misión la salvaguarda y promoción de todos aquellos valores propios de la cultura mexicana, que como herencias del pasado y responsables del presente, integren y proyecten a nuestra nación. Leñateros recibe un estímulo económico de \$250,000 (doscientos cincuenta mil pesos), y un pergamino conmemorativo escrito en náhuatl y español que exalta la sabiduría según la concebían los antiguos mexicanos³².



Imagen 8. Maruch Mendes, Xpetra Hernandez y Antonia Moshán Culej, después de recibir el Premio Fundación México Unido (2008).

El mismo año, el Canal 22 de la televisión mexicana produce un documental de duración de una hora sobre el Taller Leñateros. El documental fue, a su vez, premiado.

En 2007 es invitado Emilio Lome —el entonces conferencista, apoyo internacional de las editoriales Santillana y Alfaguara Infantil y Juvenil, y capacitador del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes—, a impartir unos cursos de creatividad para los Leñateros.

³² Véase: <http://www.lef.upn.mx/modules.php?name=News&file=article&sid=517>

A finales del 2007, con el apoyo de Judith Yannini y la editorial Los libros de Homero, se publica la segunda edición de *Conjuros y ebriedades*. Ahora el contenido es impreso en *offset*, manteniendo sus portadas hechas a mano con forma de máscara maya. Esta nueva edición lleva el prólogo de Elena Poniatowska, quien describe el esfuerzo y trabajo de los Leñateros para realizar este libro. Esta segunda edición tuvo muchas ventajas: por un lado era una edición mucho más económica, y por lo tanto fácil de colocar en un público local interesado. Las ventas durante la FIL de Guadalajara agotaron la edición.



Imagen 9. Ámbar Past y Elena Poniatowska. Ciudad de México (2008).

También, durante 2007, Taller Leñateros participó en diferentes exhibiciones. Algunas de ellas fueron:

- La exhibición y catálogo “*The Book as Art: Twenty Years of Artist’s Books*” de The National Museum of Women in the Arts, en Washington D.C. Participaron dos libros del Taller: *Incantations by Mayan Women* y *Mayan Hearts*.
- La exhibición “*Sacred Texts, Contemporary Forms*”, del Milwaukee Institute of Art and Design, en Minnesota; en la cual participaron tres obras de Leñateros: *Incantations*, *Palabras de Chan K’in*, y *La Jícara #6*.
- En la exhibición del Chicago Center for Book and Paper Arts, en el Columbia College de Chicago, Illinois.
- En una exhibición de los libros del Taller en el Dartmouth College Library, en New Hampshire.
- En una exhibición de los libros del Taller en la Galería “*Exhibition Space*”, en Tokio, Japón.
- En la exposición “*The Art of the Book*”, en San Diego, California.

Para el 2008, dentro del Taller se sigue el impulso de exposiciones y eventos internacionales, y a la par se traduce y publica el libro *Bolom Chon* en su versión al japonés y al inglés. Las exhibiciones en las que participan son:

- En “*Fine Presses, Artists’ Books and Book Arts*”, en la British Library, Londres (Inglaterra).
- De abril a junio, en la Phoenix Gallery, en Brighton (Inglaterra), en la exhibición “*Press and Release*” de libros de artistas de todo el mundo.
- En marzo, en la “*Incantesimi, Segreti e Sortilegi della Donnde Maya*”, en la Sala Giorgi A Marija Gimbutas, en Città di Sasso Marconi (Italia).
- De julio a octubre en la conferencia y exhibición “*Hecho a Mano, Book Arts of Latinamerica*”, en la Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.
- En agosto, en la Facultad de Artes Gráficas de la Universidad de Princeton, New Jersey.
- En la Latin American Library de Tulane University, New Orleans.
- En noviembre, en la exhibición y lectura “*Canti della Donna Maya*”, en la Comune di Bologna (Italia).

- De noviembre de 2008 a enero de 2009, en “*More Than Words: Artists’ Books and Book Art From the Special Collections of the Newark Public Library*”, en la Newark Public Library, New Jersey.
- En la galería “Pangea”, en la Association Ethnicomundo de Marsella (Francia).
- En la FILI en Chápala, Jalisco.
- En diciembre en el Centro Cultural Setagaya y en Gallery Senkukan, con catálogo a color, en Tokio (Japón).

En 2009, Taller Leñateros participa en el Salon du Livre de Paris (véase Imagen 10) y en la Feria del Libro Infantil en Bologna. Para septiembre de ese año sale a la luz la primera edición del libro de actividades *Alquimia para principiantes*, con viñetas de Martha Sánchez y Adriana Noriega, y un prólogo de Emilio Lome.



Imagen 10. Maruch Mendes en París (2009).

En octubre de 2009, Taller Leñateros representa a México como invitado en la Feria del Libro de Frankfurt, y es invitado también a la Feria Internacional del Libro de Chápala. En noviembre, el Taller gana Mención Honorífica en la FIL Guadalajara por las ilustraciones de su libro *Bolom Chon*.

Siguiendo con sus logros, son elegidos cuatro libros de Taller Leñateros —*Bon, tintes naturales, Conjuros y ebriedades*, y dos números de *La Jicara*— para participar en la exhibición “*World of Artist Books*”, en la Galería Betty Feves Memorial en Pendleton, Oregon. A finales de ese año, participa Taller Leñateros en el Nebraska Book Festival, en el Center for the Book, en la Creighton University.

Así, los libros del Taller Leñateros continúan exhibiéndose en Estados Unidos. Se lleva a cabo una exhibición de libros de los Leñateros en The Antheneum School of the Arts, en San Diego.

Durante 2007, el Taller genera mucha producción editorial. Algunas de las publicaciones destacadas de este año fueron:

- *Bolom Chon*, libro acerca del jaguar. Una historia que transporta a los Altos de Chiapas, en donde el *Bolom Chon* acompaña con su danza la fiesta de los pueblos. Con serigrafías originales de artistas mayas contemporáneos, papiroflexia y papel hecho a mano. La portada está confeccionada con cajas de cartón recicladas, incluyendo estuche porta-jaguar (véase Imagen 11).
- *Altar Maya portable*, escrito en tzotzil y en español. Es un estuche que representa una casa antigua de los mayas. Altar maya con tres libritos, los *Hechizos de Bolsillo*, con portadas de papel hecho a mano, guardas de papel mármol, gráficas creadas por artistas mayas, diez velitas de colores, dos candeleros de barro en forma de animalitos, y un incensario para celebrar rituales típicos de San Juan Chamula. Respecto a los *Hechizos de Bolsillo I, II, III*: el primero es *Hechizo para matar al hombre infiel*, escrito por Tonik Nibak. Son las expresiones del sentir de la mujer maya hacia el hombre infiel, y su versión en inglés *Hex to Kill the Unfaithful Man*. El segundo, *Hechizo de amor*, escrito por Xpetra Hernandez, son cantos para atraer al hombre y para que tu perro no ladre al novio, y su versión en inglés *Mayan Love*

Charms. Y el tercero, que se conoce por *Sortilegio para vivir muchos años*, escrito por Manwela Kokoroch, es un texto dirigido al Hermano Mayor de la Escritura y el Hermano Mayor del Dibujo para alcanzar una larga vida (véase Imagen 12).

- Aparecen dos números de la revista ecológica, *Papelito Habla I* y *Papelito Habla II*. Revistas de bolsillo con temas ecológicos, encuadernadas con técnicas de papiroflexia e impresas en serigrafía.



Imagen 11. *Bolom Chon* y estuche porta-jaguar.



Imagen 12. *Altar Maya portable y Hechizos de bolsillo.*

Para el año 2006, la Secretaría de Educación Pública (SEP) eligió el libro bilingüe *Diccionario del corazón* para ser reimpresso, en un aproximado de 36,250 ejemplares, para formar parte de su colección “Rincón de la Lectura”. Es en este mismo año que se crea la revista virtual *Gaceta de Novedades de los Leñateros*, pues con una capacidad mayor de producción y ventas era necesario mantenerse actualizados.

A la par de su propia revista, Taller Leñateros fue parte de las publicaciones de algunas revistas, en las que reseña su trabajo y sus logros. Algunas de éstas fueron: la revista *ANIDE, Asociación Nicaragüense de Escritoras*, la cual publicó un artículo enaltecendo los cantos del libro *Conjuros y ebriedades*; y la revista *La Voci della Luna* de Italia, la cual publicó un artículo de veinticinco páginas sobre el Taller. Asimismo, el Taller participa en una Galería en Tokio, conocida como “*Gallery Senkukan*”, con el título

“Fiestas de Chiapas”, en la que se realiza la exhibición de los libros y su catálogo, ahora impreso a color.

Durante el 2005 sale a la luz el libro *Incantations by Mayan Women*, la versión tzotzil-inglés del libro *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*, con nuevos textos y noventa serigrafías originales realizadas por las autoras mayas. Fue presentado en la Feria del Libro “*BookFest Tribeca*”, en Nueva York, y una reseña del libro se publicó en el periódico *New York Times*, el 12 de mayo del 2005. Inmediatamente después, el Taller recibe una invitación para presentar el libro en Pennsylvania, en el Westchester College, de la State University of New York.

Durante ese mismo año, se realiza una producción por Ana Laura Hernández, quien interesada en el trabajo realizado durante más de treinta y tres años en el Taller, filma y produce un documental sobre el proceso de la creación de los libros. Se da un salto importante dentro de la internacionalización de la cultura maya, el conocimiento del Taller y la venta de sus productos con la entrada de Leñateros al mundo digital mediante la creación de su primer sitio web, diseñado por Martin Kaminer.

A mediados del 2004 se lleva a cabo la Premiación por The Miniature Book Society del libro *La Señora de Ur* escrito por Ámbar Past. Ella cuenta que “es un libro pequeño, donde pretende plasmar poemas, cantos, cóleras, encantamientos y adivinaciones de su estadía en Chiapas”³³. Este premio fue un merito propio de la poeta, quien decidió compartirlo con el Taller.

En el 2003, se publica el libro *Mayan Hearts*. La versión tzotzil-inglés del libro *Diccionario del corazón*, para el público anglosajón. En el mismo año fueron presentadas ambas versiones, por Carlos Montemayor y Ofelia Medina, el 14 de febrero en la Sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes, en la Ciudad de México.

En el mismo 2003, Elena Poniatowska presenta el libro *Conjuros y ebriedades* en la Kennesaw University de Atlanta, Georgia. El madrinazgo de Elena Poniatowska desde los años ochentas se hace constar nuevamente con su intervención, ahora con los proyectos ya cuajados. Es ella misma quien ayuda a Libros Prehispánicos A. C. a obtener diferentes

³³ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

fondos y aportaciones de la comunidad política y artística—, menciona Ámbar Past³⁴, reconociendo la amistad y cariño que tiene hacia la escritora.

En el 2002 se publica el *Directorio de los Leñateros*, el cual contenía agenda, directorio, lápiz, la historia de Taller Leñateros, y cien serigrafías originales de arte mexicano y maya impresos en negro, blanco y plata. Su portada estaba hecha de papel hecho a mano e impresa con una xilografía original.

El mismo año sale a la luz el *Diccionario del corazón*, inspirado en un diccionario tzotzil-castellano del siglo XVI, escrito por Robert M. Laughlin, Premio Chiapas 2002 —curador de antropología Mesoamericana del Smithsonian, quien narra la historia del animador del corazón, un personaje electo por la comunidad que acompañaba en asuntos sentimentales—. La gráfica que acompaña a los textos es el trabajo del grabador chileno Naúl Ojeda. El libro está encuadernado en papel hecho a mano de corazón de agave y teñido de negro con palo de Campeche, lleva un corazón calado en la portada negra para revelar las guardas rojas y está escrito en tzotzil-español (véase Imagen 13)³⁵.



Imagen 13. *Diccionario del corazón*.

³⁴ Véase Entrevista Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

³⁵ Véase: <http://www.jornada.unam.mx/2003/02/16/05an1cul.php?origen=cultura.html>

Poco antes de llegar al 2000, Taller Leñateros recibe la Beca de la Fundación Vamos para la producción del disco *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*. Lo más importante dentro de esta gestión fueron las buenas relaciones que mantuvieron con la comunidad de artistas. Los visitantes, más que turistas interesados, eran artistas ya conocedores del trabajo de los Leñateros. Es así como Ed Hutchins³⁶ visita el Taller en San Cristóbal en 1999, y durante varios años se comprometió a apoyarlos con cursos de capacitación, asesoría técnica, difusión e invitaciones para exhibir sus libros en diferentes partes del mundo, principalmente en los Estados Unidos de Norteamérica.

Para el año 2000, Taller Leñateros comienza una etapa de recolección de los frutos de su trabajo. Con tres libros publicados, una serie extensa de trabajos de xilografía y serigrafía, ocho números de la revista *La Jicara*, diferentes técnicas de *Alquimia*, tres formas de producir papel a mano, etc., su trabajo empieza a darse a conocer en otras partes del mundo. Por este motivo se publica el libro *Almanaque de los Leñateros*, donde la intención es hacer una recopilación de su trabajo. De manera más formal y comercial, con la ayuda de los hermanos Carlos y Paty Duque, quienes fotografían el trabajo de Leñateros, crean el primer catálogo con todos sus productos (véase Imagen 14).



Imagen 14. Catálogo de productos de Taller Leñateros (2001).

³⁶ Véase: <http://www.artistbooknews.com/hutchins.htm>

Además, en el 2000 se presenta en Roma el libro *Conjuros y ebriedades*. Es presentado en la Fondazione Internazionale L. Basso, por la escritora Rosalba Capra y el periodista Pierluigi Sullo. En esta ocasión sólo asistieron Ámbar Past, como recopiladora y traductora, y Maruch Mendes, como una de las autoras y cantoras del libro.

Otro de los logros significativos dentro de Taller Leñateros fue la alianza e integración de la comunidad artística. No sólo se interesaban por sus productos, también se encargaban de colaborar con varios de los proyectos, tal es el caso de Roko (vocalista del grupo de rock Maldita Vecindad) y Sergio San Miguel (director de la compañía de Magik Universe), quienes se interesaron en participar en el rescate de cintas de archivo dañadas en Los Ángeles, California, para la producción del disco *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*.

3.5 De lo local a lo global

Taller Leñateros comenzó a darse a conocer fuera de México en el año de 1999. Las primeras obras en ser expuestas fueron las xilografías del Maestro Delfino Marcial, de Cristóbal Vázquez Moshán, y de los colaboradores guatemaltecos Nicolás de Paz, José Luis Hernández y Joaquín Bautista Jiménez. Sus obras fueron expuestas en el Museo de Arte Mexicano en San Francisco, California, en una exposición ambulante durante cuatro meses. La misma exposición fue solicitada en Austria.

En 1999 ganan por segunda vez la beca Rockefeller-FONCA, Fideicomiso México-USA, para producir la versión bilingüe (tzotzil-inglés) del libro *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*, y crear una especie de antología que llevaría por nombre *Incantations by Mayan Women*. El que la cultura oral de los pueblos mayas fuese difundida fue de gran interés para el público anglosajón, por lo que hubo numerosos compradores de esta versión.

Para el mes de marzo de 1998, después de un año de haber recibido el apoyo del Fideicomiso México-USA de la Fundación Rockefeller y FONCA, sale impreso el libro

*Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*³⁷, con el apoyo de la pintora Roselia Montoya, de Huixtán. Se elaboraron treinta y tres máscaras para la portada del libro —número significativo y cabalístico para Leñateros, por los treinta y tres años de gestación del libro—. Utilizaron cartón corrugado, pelos de elote, cola de carpintero, chapopote, alcanfor y café soluble (véase Imagen 15).



Imagen 15. *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas.*

Posteriormente, se realizó la presentación del libro, la cual estuvo a cargo de Angélica Aragón, Juan Bañuelos y dieciocho de sus autoras. Entre ellas estuvieron: Maruch Mendes, Xpetra Hernandez y Loxa Jiménez López. El evento se llevó a cabo en el Museo Rufino Tamayo, en la Ciudad de México³⁸. Se resaltó la belleza de su forma, pero, sobre todo, de su contenido: la poesía que lleva dentro. El libro consta de traducciones de coplas y conjuros usados en la vida cotidiana por mujeres mayas de los Altos de Chipas, traducidos por Ámbar Past.

³⁷ Véase: <http://www.jornada.unam.mx/1998/09/27/conjuros.html>

³⁸ Una fotografía del evento apareció en la primera plana del periódico *La Jornada*, el 27 de septiembre del 1998.

Otro de los logros significativos del Taller fue abrir una segunda sucursal, en Guatemala. Los refugiados guatemaltecos Nicolás de Paz, José Luis Hernández, Joaquín Bautista Jiménez, después de la firma de Paz, regresan a su país y siguen colaborando con el Taller, desde el otro lado de la frontera.

Uno de los trabajos en conjunto entre el Taller chiapaneco y guatemalteco fue la publicación del #8 de *La Jícara*, donde la portada y las gráficas fueron realizadas por pintores y talladores de jícaras: Rabinal Achi y Carlos Mérida. Los textos son de César Brañas, Carlos Illescas, Capitana Ana, Augusto Monterroso, Yolanda Colom, Luis Alfredo Arango, Mayari Palma y Mario Payeras, y la revista incluye cartas inéditas de Luis Cardoza y Aragón y Miguel Ángel Asturias. La presentación de este número se realizó en Guatemala, en la sede del Fondo de Cultura Económica. Colaboraron como presentadores el antropólogo y músico guatemalteco Alfonso Arivillaga, y el escritor y promotor cultural Max Araujo.

Dentro de su trabajo tenían también encargos especiales, de servicios editoriales e imprenta, donde la creatividad corría a cargo del Taller y el contenido por el autor de la obra. Para octubre de 1998, publican el libro de Carlos Jurado sobre las cámaras de cartón, *El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio*. Actualmente pertenece al catálogo de Leñateros como libro de autor.

Una de las labores más características de Taller Leñateros fue el trabajo de gestión. Mantenerse en constante comunicación con instituciones, y su continua participación en convocatorias de creación artística han sido los detonadores de muchos de sus proyectos.

Con esta perseverancia, crearon un disco compacto en tzotzil, con coplas y cantos de mujeres, hombres y niños. Estas grabaciones fueron recuperadas, y llevan el nombre de *Sueño conjuros desde el vientre de mi madre*. Gracias al trabajo de gestión de Ámbar Past, para finales de 1998 el Taller recibió una beca de la Fundación Daniele Agostino³⁹ para dicha producción.

Con una beca de la Witter Bynner Foundation for Poetry se realiza la traducción de los conjuros mayas; una trilogía que estaba aún en el tintero, y años más tarde saldría a la

³⁹ Véase: <http://www.dafound.org/>

luz con los nombres de: *Sortilegio para vivir muchos años*, *Hechizos de amor* y *Hechizos para matar al hombre infiel*.

3.6 Los primeros proyectos formales

A mediados de 1997 se abre al público la tienda del Taller Leñateros, ubicada en la calle Flavio A. Paniagua #54, en San Cristóbal de las Casas, donde se exponen los diferentes productos, y se ofrecen visitas guiadas a los interesados para conocer los modos de producción del Taller (véase Imagen 16).



Imagen 16. Ámbar Past y Maruch Mendes en la tienda de venta al público del Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1999).

Ese mismo año aparece el logo oficial del taller: el “maya montando una bicicleta”. Dicho logo está inspirado en un gráfico que vieron en una camiseta que usaba uno de los asiduos

visitantes del Taller, el investigador estadounidense Jan Rus⁴⁰. El grabador guatemalteco Nicolás de Paz transforma la imagen a través de la xilografía y le da un toque creativo y actual que representa con mucho ingenio una de las actividades del Taller: la molienda de fibras y papel reciclado para fabricar el nuevo papel (véase Imagen 17). Esto se realiza en un molino de pedales; un “bici-molino” que no utiliza electricidad, y el motor depende de los colaboradores encargados de esta tarea.

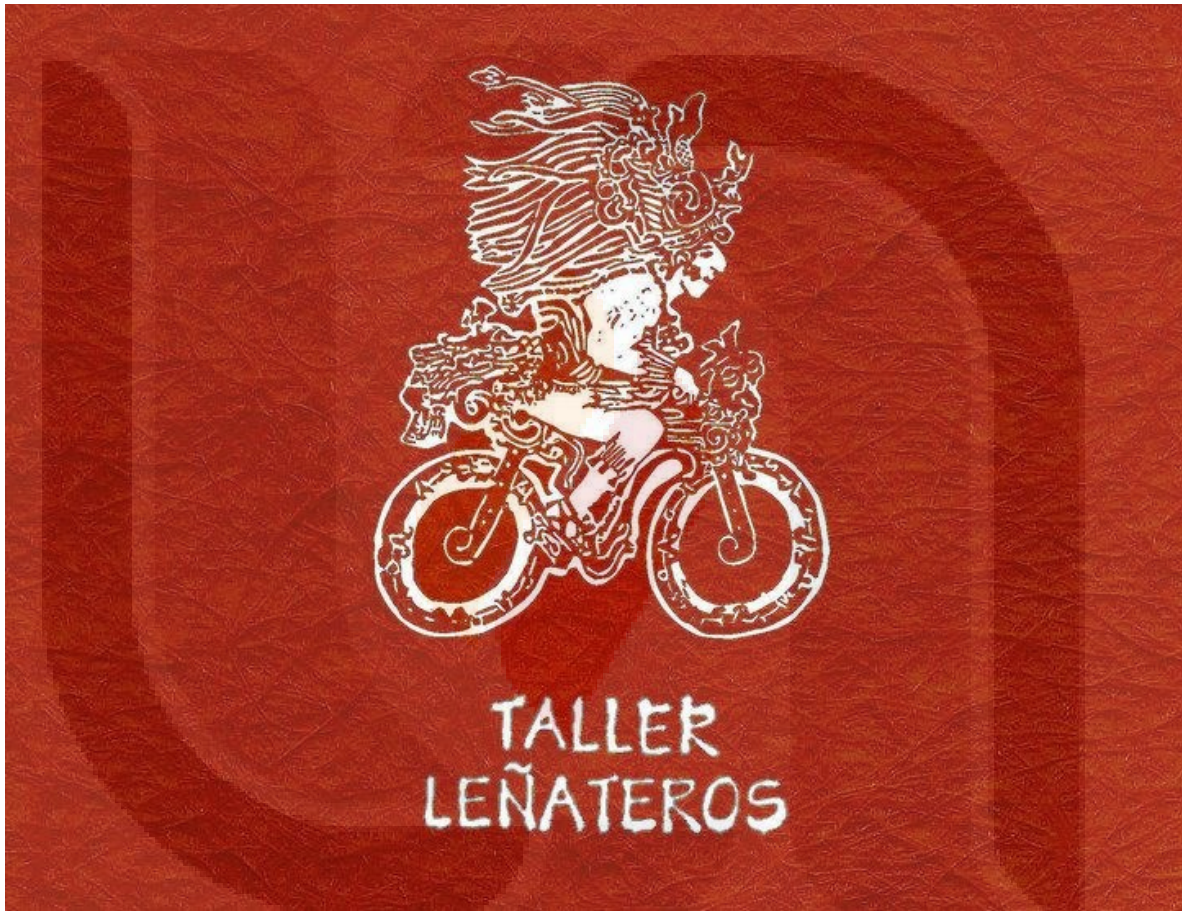


Imagen 17. Logo de Taller Leñateros.

En 1997, salen a la luz *La Jicara* #6 y #7, con la participación de Chan K'in Viejo, quien fue el *t'o'ohil*⁴¹ pasado, o el líder tradicional maya cívico y religioso de los lacandones. Nació en la Selva Lacandona, donde vivió toda su vida. Sucedió a su padre cuando aún era

⁴⁰ Véase: http://www.goodreads.com/author/show/3214284.Jan_Rus

⁴¹ *T'o'ohil* según el *Popol Vuh* puede originalmente haber sido el mismo Dios que *Q'uq'umatz*, y compartir los atributos de la serpiente emplumada con esa deidad, pero luego se bifurcaban y cada deidad llegó a tener un sacerdocio separado. También es conocido como el Dios del fuego.

un adolescente, y dirigió a su comunidad por otros ochenta años. Como el último de los líderes tradicionales mayas cívico y religioso —o señores—, y patriarca de los lacandones, fue sujeto de una gran cantidad de libros, artículos y películas.

Para mediados de 1996, se imprime el quinto número de *La Jicara*. En esta ocasión el arte corre a cargo del artista plástico Delfino Marcial, con grabados y xilografía en portada, y gráficas interiores. Delfino Marcial es un artista plástico de Juchitán, Oaxaca, que ha dedicado su trabajo a la experimentación gráfica y al uso de técnicas experimentales.

En febrero de 1996, Julio Álvarez Moshán comienza a trabajar en el Taller, y los apoya con los trabajos de serigrafía. Él había iniciado sus estudios en Economía en la Universidad Intercultural de Chiapas (UNICH)⁴². Julio pertenece a la segunda generación de Leñateros, pues es hijo de Antonia Moshán, quien se integró al Taller desde 1990.

Para 1995, continúan sus trabajos de imprenta y reciben un apoyo económico de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL): un fondo denominado “Capital Semilla”⁴³ para el arranque de proyectos comunitarios o a manera de cooperativas, y con éste se compra la máquina de imprenta Chandler-Price, modelo 1895⁴⁴.

Posteriormente, Taller Leñateros recibe la Beca del Fideicomiso México-USA de la Fundación Rockefeller y FONCA⁴⁵ para imprimir el libro *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*. Este libro sale a luz después de treinta y tres años de gestación, y con la participación de más de doscientas mujeres tzotziles narrando sus vidas, sus historias y la forma como se relacionan con el mundo espiritual.

El año de 1994 fue extraordinario para Taller Leñateros, y en general para Chiapas. Por ello, es importante hacer un esclarecimiento de no sólo de la forma en que afectó a Leñateros el levantamiento en armas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), quien tomó las instalaciones del Palacio Municipal de San Cristóbal, sino un análisis de

⁴² Véase: <http://www.unich.edu.mx/>

⁴³ Véase: <http://www.focir.gob.mx/fondesol13/documents/CRITERIOSTECNICOS.pdf>

⁴⁴ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past, pista2)

⁴⁵ Véase: <http://fonca.conaculta.gob.mx/convocatorias.html>

algunas características de su organización, de sus demandas políticas y de sus enseñanzas para el pueblo indígena de Chiapas.

Para la comunidad chiapaneca este acontecimiento fue relevante, y sobre todo para los pueblos indígenas. En Leñateros se vivió de manera muy libre y hubo varios simpatizantes con el levantamiento; sin embargo, muchos de ellos se mantuvieron al margen. Este acontecimiento atrajo los reflectores de la prensa internacional y de un amplio turismo extranjero simpatizante de los movimientos indigenistas.

El EZLN es un grupo que ha sobrevivido a los cambios ideológicos y políticos, adaptándose con extraordinaria capacidad a los tiempos actuales: mucho de ello se debe a las estrategias de organización indígena. Si bien en algún momento se formó y estructuró como un grupo guerrillero de mestizos (obreros, estudiantes, intelectuales, sindicalistas, profesores, etc.) que impulsaba el cambio a través de las armas, hoy es uno de los movimientos sociales indígenas que más ha influido en los grupos antisistémicos del mundo, y en las organizaciones y pueblos indígenas de México y América Latina. Quizás se trata de una organización clandestina con estructura militar que sigue funcionando gracias al lema “mandar obedeciendo”, que no sólo fue usada por el subcomandante Marcos en sus comunicados, sino que representa el verdadero sentir de la organización indígena. En realidad las órdenes se siguen dando con una jerarquía de mandos y se obedecen como en cualquier organización militar.

Otro de los elementos sustanciales del EZLN es que, a pesar de haber usado la violencia, en realidad su apuesta siempre ha sido por la organización y concientización política. De ahí se puede entender que luego de declarar la guerra al Estado mexicano, y haberse levantado en armas y declarar el cese al fuego doce días después del enfrentamiento, hayan tomado el camino de la política y hayan hecho una serie de propuestas a la sociedad civil para organizarse (*e.g.*, la Convención Nacional Democrática, el Movimiento de Liberación Nacional y los Acuerdos de San Andrés). Dichas propuestas no tuvieron éxito hasta llegar a su propia iniciativa de autogobierno con los Caracoles y las Juntas de Buen Gobierno, que hace poco cumplieron una década de existencia en Chiapas.

Un último elemento del movimiento consiste en que no se han propuesto la toma del poder ni la posibilidad de gobernar. Buena parte de la narrativa del zapatismo, y en especial del subcomandante Marcos, es en contra el sistema de partidos, por los altos grados de corrupción que contienen y su falta de representatividad social. Desde 1994, los zapatistas impidieron las campañas y las elecciones en sus territorios, y nadie pudo convencerlos de participar en las elecciones —como lo intentaran Cuauhtémoc Cárdenas en 1994 y Andrés Manuel López Obrador en el 2006.

Durante estos años el EZLN y el subcomandante Marcos han mostrado pericia para manejar su estrategia de comunicación política y mantenerse vigentes, a pesar de que ya no tienen la misma exposición mediática que tuvieron desde 1994 hasta el 2006, cuando realizaron la gira por todo el país en la denominada “La Otra Campaña”.

Como señala Le Bot (2013), sus propuestas de innovación organizativa, el carácter global de sus convocatorias, así como la narrativa literaria de Marcos, pusieron a los zapatistas en la vanguardia social, pero tuvieron un agotamiento natural y se estancaron. Esa frescura se extraña ahora ante la ausencia de liderazgos y de discursos que muevan a la sociedad (p. 71-73).

El EZLN ha cambiado mucho a lo largo de su historia. Ya no es aquel grupo guerrillero que se alió con los pueblos indígenas para transformar al país. Hoy es el movimiento social indígena que va en la misma corriente latinoamericana de pueblos originarios que defienden sus territorios de los grupos políticos aliados a las transnacionales mineras, eólicas, petroleras y del crimen organizado que amenazan con despojarlos de sus tierras.

Para Le Bot (2013), el zapatismo es una antiguerrilla que se alejó de la lucha armada tradicional, pero que se quedó atrapada entre el grupo armado y un movimiento social. Pero habría que decir que aún vive y persiste a pesar de las presiones externas y las divisiones internas. En conclusión, es un grupo social indígena en movimiento y transición (p. 73-75).

En este contexto, los primeros seis meses de 1994 fueron de crisis para Taller Leñateros. De enero a junio, los integrantes del Taller se dedicaron a la venta de ropa de puerta en puerta para solventar los gastos de sueldos y renta.

El levantamiento armado del ELN detuvo el trabajo intenso de Leñateros, lo que llevó a que Carlos Martínez Suárez creará un documental multilingüe sobre el Taller. En el documental se efectuaron entrevistas y grabaciones del trabajo que realizaban, así como el proyecto formal de establecerse como empresa cultural. En ese mismo año sale *La Jícara #1*, con portada y grabados de Carlos Jurado, un grabador reconocido de Gráfica Popular Mexicana, haciendo una interpretación artística del movimiento zapatista, pero sobre todo de los derechos indígenas.

Para finales del año, el Taller recibe la beca Edmundo Valadés⁴⁶ para Revistas Independientes —programa que tiene por objeto alentar a proyectos editoriales independientes—, y se imprimen con ello *La Jícara #2* y *#3*.

3.7 Del colectivo a la empresa

Es importante destacar que alrededor de los diez años anteriores, Taller Leñateros tuvo varios cambios significativos en su conformación como empresa. Es hasta 1992 que el Taller Leñateros es oficialmente una empresa constituida. Adquiere su Registro Federal de Contribuyentes, lo cual la acredita como una empresa fiscalizada, con derechos y obligaciones dentro de la normativa hacendaria del Estado mexicano. Esta nueva modalidad empresarial les proporciona las condiciones para establecer un historial fiscal, el cual les permite hacerse acreedores a préstamos empresariales a través de diferentes entidades de crédito como bancos, Sofoles, Sofomes e inversionistas.

Al establecerse como una sociedad con actividad de tipo empresarial, y para aprovechar las ventajas del régimen de las sociedades mercantiles, se les suman mayores obligaciones fiscales. Por tal motivo, Taller Leñateros integra a su equipo de trabajadores a contadores, administradores y ayudantes en el área de ventas.

⁴⁶ Véase: <http://fonca.conaculta.gob.mx/edmundovalades.html>

Esta sociedad estuvo integrada por: Judith Ellen Past Wood (Ámbar Past) quien contaba con el sesenta por ciento de las acciones, Fernando Michell Corona, Alejandra Álvarez Rodríguez, Laura Saidee Suárez Rocha y Raúl Armando Castillo Alanís. Ellos crearon, a su vez, la Asociación Civil “Libros Prehispánicos A.C.”.

En 1991, dentro del Taller se lleva a cabo el taller para niños, al que se integraban los hijos de las trabajadoras y trabajadores, y con ello se lograba la integración de las familias, y una interacción más armónica y complementaria (véase Imagen 18). El resultado de este taller fue un libro infantil titulado *Bosque de colores*. En este librito se describe la vida en el bosque y la sierra de los Altos de Chipas. El arte de este trabajo es una serie de acuarelas de Tila Rodríguez Past, y diseños de Sophía Pincemin y Mauricio Rojas de Kifuri.



Imagen 18. Taller para niños en Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1991).

También, durante 1991, el gobierno de Guatemala decidió acudir a la mesa de negociaciones con la Unidad Revolucionaria Nacional de Guatemala (URNG), para lo cual

se estableció una agenda a discutir. En ese año, Taller Leñateros recibió como colaboradores a los refugiados guatemaltecos Nicolás de Paz, José Luis Hernández y Joaquín Bautista Jiménez⁴⁷. Fueron aceptados con el compromiso de colaborar con las tareas del Taller, para aprender y reproducir las técnicas y difundir el conocimiento a su regreso a Guatemala.

Estos colaboradores se convirtieron en los grandes grabadores del Taller, y fue gracias a ellos que salieron a la luz muchos de sus productos más comerciales. Algunos de estos fueron: el primer cartel impreso en serigrafía; y el primer calendario de Taller Leñateros, hecho para ARDIGUA⁴⁸; y la impresión de las primeras postales y el primer cartel Zoomat. Las entradas económicas de la empresa radicaron en la venta de productos más económicos.

Como parte de la experimentación y búsqueda de nuevas técnicas, en 1991 aparecen los primeros papeles de colores en Taller Leñateros. En estos productos se recupera la forma tradicional de hechura del papel a partir de fibras renovables, como la cepa del plátano, el papiro mexicano, la juncia, el pasto, los tallos de gladiolos y claveles, la concha de coco, la vaina de fríjol y chicharra, y la pita de maguey; con la variante de ser teñidos con anilinas. Dado que la explosión de color es característica de las artesanías chiapanecas, las mismas técnicas del teñido textil se llevan a la práctica en los papeles de los Leñateros.

Algunos años después, habiendo perfeccionado sus técnicas, inventan el “papel de flores”. Este trabajo lo hacían reciclando el papel que desechaban las imprentas y oficinas, libros de texto y cuadernos de las escuelas. A la pasta le agregaban las flores marchitas de los templos, las cuales les donaban las iglesias de San Cristóbal de las Casas. Conforme fue creciendo la demanda, lograron involucrar a una familia de floricultores, quienes surtían semanalmente los cempasúchiles, pensamientos y claveles que llevaban estos hermosos papeles, para convertirse en los cotizados cuadernillos o los libritos de flores.

Estos trabajos fueron apoyados por cursos de serigrafía, xilografía y técnicas de diseño. Muchos de ellos fueron impartidos por maestros de regiones aledañas e interesados en el trabajo del Taller, como el maestro grabador zapoteca Delfino Marcial de Juchitán,

⁴⁷ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

⁴⁸ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

con el que Ámbar comparte una entrañable amistad, y quien ha seguido el desarrollo de Taller Leñateros, explorado la creatividad de los trabajadores y participado en muchos de sus productos artísticos.

En 1990, continuaron con la recolección de información para el libro *Conjuros y ebriedades*, pero ahora no sólo de las mujeres que se fueron integrando al Taller, sino que también se hizo la recopilación de las historias y cantos de las comunidades tzotziles de Magdalenas, Chamula, San Andrés, Santiago El Pinar, Chalchihuitán, Chenalhó, Pantelhó y Mitontik.

Este mismo año, reciben uno de sus primeros encargos editoriales: el libro titulado *Cantos profanos*. Escrito por José Ignacio Ruiz de Francisco, poeta y literato gaditano radicado en México, al conocer el trabajo de Taller Leñateros les encargó el diseño editorial e impresión de su tercera obra. Esta obra de poesía fue premiada con el primer lugar en el Concurso Internacional de Poesía Federico García Lorca, y pertenecía al primer libro de la serie *Papeles entre el monte*, publicado por Taller Leñateros.

Ese mismo año, en el mes de noviembre, nace la revista *La Jicara*, con cien ejemplares impresos. Dicha revista nace de la colaboración entre Ámbar Past y Miguel Ángel Godínez, con textos inéditos de Rosario Castellanos, Juan Bañuelos, y pinturas de las alfareras de Amatenango del Valle (Juliana López Pérez y Simona Gómez). *La Jicara* se consolida como una revista literaria de arte, y recibe el premio a la “La revista más bella de México”. Impresa en serigrafía, con chanclografía, xilografía, elotografía y encuadernada —con papel hecho a mano— en forma de código prehispánico, contiene literatura contemporánea latinoamericana inédita con gráficas originales. Los textos estaban escritos en castellano y en una variedad de lenguas amerindias.

A finales de los años ochenta, Elena Poniatowska visita por primera vez Taller Leñateros, acompañada por Juan Antonio Ascencio⁴⁹ y Edmundo Valadés⁵⁰, quienes representaban una parte significativa de la entonces comunidad artística y literaria mexicana. Quedan gratamente sorprendidos del trabajo realizado dentro del Taller, y la visita es el comienzo de una enriquecedora y productiva amistad con la incitadora y

⁴⁹ Historiador y escritor mexicano, que recupero la biografía de Juan Rulfo.

⁵⁰ Escritor y periodista mexicano.

promotora de los Leñateros, Ámbar Past. Son ellos quienes más adelante apadrinarán algunos de sus proyectos.

Dentro de sus trabajos editoriales, logran la segunda edición del manual bilingüe *BON, tintes naturales* (véase Imagen 19), en 1988, del que se imprimen cinco mil ejemplares. Este trabajo tiene como recompensa la difusión y promoción del trabajo del Taller en varios lugares de la República, con la impartición de talleres sobre tintes naturales, como fueron: a artesanas mayas en Sotuta, Yucatán; a cincuenta tejedores en Victoria, en la Sierra Gorda de Guanajuato; tintes naturales a ciento ochenta artesanas nahuas en San Andrés, en la Sierra de Puebla; y, en Guatemala, tintes naturales a artesanas en el Museo Ixchel.

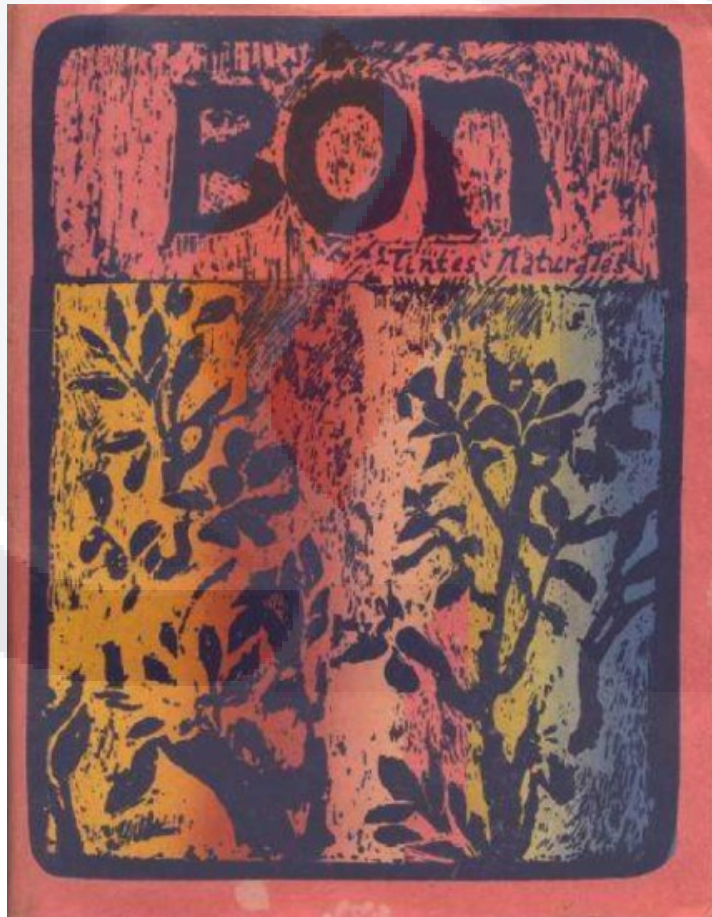


Imagen 19. Manual bilingüe *Bon, tintes naturales*.

Para seguir con su producción, Taller Leñateros recibe un apoyo de la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL), mediante el programa *Apoyo a Proyectos Productivos*⁵¹ y con el cual se adquiere un tórculo⁵² en 1985. Esta maquinaria es utilizada para la impresión de linoleografías y oxilografías, y como herramienta esencial para la impresión de portadas, grabados, postales, camisetas y gran parte del contenido de los productos del Taller⁵³.

Los primeros trabajos que se realizaron con la nueva maquinaria fueron las portadas del poemario *Mar inclinada*, donde se incorporaban las xilografías del maestro Miguel Ángel Hernández. La integración de poetas y artistas interesados en la impresión de sus trabajos dentro del Taller estimuló el proceso de creación editorial que tanto se venía buscando.

Fue en este tiempo que el Poeta Joaquín Vásquez Aguilar⁵⁴, amigo de Ámbar Past —un artista local que siempre estuvo interesado en la formación de los pueblos indígenas de su natal Chiapas—, fomenta la creación literaria de los integrantes del Taller, con cursos sobre la transformación poética de los pueblos. Simultáneamente, continúan las grabaciones de poesía ritual para el libro bilingüe *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*.

A partir de la separación del Taller y el centro de creación literaria *Sna jtz'ibajom*, el trabajo dentro de Taller tomó un tinte mucho más experimental, centrado en la producción de material de imprenta, con la idea de transformar su producción a la de productos únicos y continuar con el trabajo hecho a mano. En 1984 crean los “Libritos de papel amate”, los cuales fueron los primeros cuadernos en blanco de Taller Leñateros. Éstos estaban hechos completamente de papel amate por dentro y la portada con un mayor grosor.

Fue a inicios de 1983, que Taller Leñateros y *Sna jtz'ibajom* se separan. *Sna jtz'ibajom* se consolida como una organización sin fines de lucro y obtiene su personalidad jurídica como: “Cultura de los Indios Mayas, A.C.”. Sus objetivos principales eran: a)

⁵¹ Véase: <http://www.proyectos-productivos.com.mx/sedesol-apoyos-de-gobierno>

⁵² Es una especie de prensa utilizada para la impresión de grabados en metal o madera, que consta de un plano cilíndrico, y consiste en un par de rodillos que atacan una plancha de metal llamada *mesa* o *pletina* sobre la cual se coloca la plancha grabada y entintada.

⁵³ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

⁵⁴ Joaquín Vásquez Aguilar nació en Cabeza de Toro, municipio de Tonalá, el 15 de agosto de 1947. Su obra es fundamentalmente poética; entre ésta destacan los libros *Vértebras* (FCE, 1982); *Casa* (UNACH, 1984); *Cuaderno perdido* (Casa de la Cultura de Juchitán, 1989); *Erguido a penas* (ICHC, 1991) y *Pequeño paraíso perdido* (UNACH-COBACH, 1996). También abordó otros géneros como el artículo, el ensayo y el relato.

reforzar la lengua materna, tanto en forma oral como escrita, y las manifestaciones impresas de las culturas tzeltales y tzotziles; b) promover la educación bilingüe, dando preferencia a la lengua materna, con materiales didácticos adecuados; y, c) apoyar las creaciones literarias, dramáticas y audiovisuales indias —que poseen un gran acervo de historias, tradiciones, leyendas y conocimientos— a través de talleres literarios y traducciones adecuadas (materiales promocionales de *Sna jtz'ibajom*)⁵⁵.

El propio interés de Ámbar, como escritora y poeta, la mantuvo siempre conectada con el mundo de las letras. Por este motivo, al lado de Anselmo Pérez, Xun Teratol, Mariano Calixta, Jacinto Arias y Jaime Sabines, crean “*Sna jtz'ibajom. La casa del escritor indígena*”, con quienes compartieron cede en Flavio A. Paniagua #54, en San Cristóbal de las Casas. Como frutos de esta asociación, fueron publicados los libros bilingües (tzotzil-español) *El cuento del Tigre* y una *Cartilla tzotzil*, entre otros. En ellos se recuperan leyendas tradicionales y se promueve el rescate de las historias tradicionales contadas de generación en generación sobre el pueblo tzotzil y sus antepasados.

Ocho meses más tarde terminó la administración Sabines y el proyecto se estancó. Los escritores le pidieron consejo a Robert Laughlin, alumno del proyecto Harvard y curador del Museo de Antropología Mesoamericana del Instituto Smithsonian, quien residía por seis meses en San Cristóbal. Él sugirió que hicieran una solicitud de apoyo durante la conferencia que se iba a llevar a cabo: “Cuarenta años de investigaciones antropológicas en Chiapas” (San Cristóbal de las Casas, 1982). El resultado fue una beca modesta por parte del *Cultural Survival*.

La vida dentro de los talleres se convirtió en una historia digna de ser contada. Por este motivo, en 1982, se elabora la primera grabación de la radio novela en tzotzil, titulada “*Mol Xun*”, con la participación de Xalik Kuzman Bakbolom, y con un guión elaborado por Pok' o Pavuchil. La idea de este proyecto era convocar a más participantes e interesarlos por su trabajo, y al mismo tiempo difundir la importancia de la oralidad en la cultura tzotzil.

Leñateros continuó su formación en el ámbito editorial, con la meta de la producción de sus propios libros, y promoviendo a su vez el diseño editorial de muchos de

⁵⁵ Véase: <http://bibliotecadigital.conevyt.org.mx/servicios/hemeroteca/reencuentro/no33/siete/casa.html>

los artistas que se acercaron a ellos. Por este motivo, en 1981, Rodrigo Núñez de León ofreció clases de diseño editorial a los participantes interesados.

Sin embargo, una de las técnicas por las que a la fecha sigue siendo reconocido Taller Leñateros es por su logro en la creación del papel hecho a mano, en el que utilizan como materia prima recortes y sobrantes de papel amate, convirtiéndolo así en una pulpa de papel en la que incorporan las fibras naturales del coco, del maíz, de la cepa de plátano, entre otras (véase Imagen 20). “Esta es una forma artística de expresarse libremente de forma manual” —expresaban trabajadoras papeleras dentro del Taller.



Imagen 20. Taller Leñateros. San Cristóbal de las Casas (1985).

3.8 Una organización de mujeres indígenas

Diez años antes no podría hablarse aún de Taller Leñateros. En 1980 se trataba de sólo un grupo de alrededor de cincuenta mujeres tzotziles y tzeltales, con la intención de aprender las técnicas del arte milenario de los tintes tradicionales mayas. Con este objetivo se funda la Escuela de Tintes en San Andrés Larráinzar (véase Imagen 21), y se forma la Sociedad Cultural Maya⁵⁶.



Imagen 21. Escuela de Tintes. San Andrés Larráinzar (1978).

Gracias a esta organización de mujeres, se consigue una casa en donación para establecerse como Taller. Esta casa, a su vez, servía como dormitorio de muchas de las mujeres que viajaban desde sus comunidades a San Cristóbal para aprender el oficio. La donación fue hecha por el entonces gobernador Juan Sabines, aunque las escrituras nunca fueron reclamadas, y la propiedad se perdió en 1994.

⁵⁶ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)

Para esas fechas Ámbar Past había aprendido a hablar tzotzil, y en diversas ocasiones fungía como traductora de personalidades del mundo artístico y de la política. En una de estas ocasiones, lo fue para presidente de la *United Nations International Children's Emergency Fund* (UNICEF), a quien traducía del tzotzil al español, y del español al inglés. El caballero se mostró tan interesado por las actividades que realizaba la poeta en Chipas, que de forma desinteresada se ofreció a apoyar algunas de estas labores, consultándoles cuáles eran sus necesidades principales. Ámbar contestó: “Las mujeres se han logrado organizar, y contamos con el espacio, sin embargo el proyecto no genera recursos para pagarles sueldos”⁵⁷. Gracias a esta situación, en 1981, la UNICEF otorga la primera beca para pagar los sueldos de las maestras de tintes.

La labor de Ámbar fue conocida rápidamente traspasando las fronteras del país al solicitarle sus enseñanzas. Por los meses de julio y agosto de 1980, Ámbar Past es invitada por el poeta Ernesto Cardenal, del Ministerio de Cultura, a impartir cursos de tintes naturales en Nicaragua. Experiencia que Ámbar recuerda muy enriquecedora e inspiradora para emprender un proyecto más grande.

Ámbar fue acompañada en su viaje a Nicaragua por José Ángel Rodríguez y Antonio Turok, quienes se encargaron de documentar y fotografiar dicha aventura, y a su vez fungieron como promotores de la cultura mesoamericana. Este viaje, más allá del taller de tintes naturales que se ofertó para las comunidades indígenas de los Chorotegas y Cacaoperas, ayudó a establecer buenas relaciones con gobiernos de otros países centroamericanos.

A su regreso, en agosto del mismo año, Ámbar decide rentar una casa para establecerse en San Cristóbal, en la calle Flavio A. Paniagua #54 (actual cede de Taller Leñateros): una casa muy amplia, con dos patios internos y varias recámaras. Poco a poco esta casa fue convirtiéndose en la sede actual de Taller Leñateros. Se ocuparon varios de los cuartos para los talleres, un cuarto oscuro para la fotografía, los patios eran usados para teñidos, y se improvisaban mesas y espacios para experimentar técnicas que más adelante funcionarían como las recetas de Taller Leñateros (véase Imagen 22).

⁵⁷ Véase Anexo B. (entrevista en audio con Ambar Past pista2)



Imagen 22. Flavio A. Paniagua #54. San Cristóbal de las Casas (1980).

Un año antes, en 1979, escriben la primera edición del manual bilingüe, tzotzil-español, *Bon, tintes naturales*; notas y apuntes acumulados de Ámbar Past durante dos años de trabajo en los talleres, aunado a su propia experimentación e ingenio, que se convirtieron en un manual sobre la Alquimia de los colores tradicionales.

Dicho manual, en su primera edición, fue escrito por Ámbar Past y Alejandra Álvarez, con la asesoría y ayuda de Roxa Hernández. Este documento cuenta con recetas escritas a máquina, donde se transmiten las técnicas de la Alquimia tradicional, y son ilustradas por Patricia Morris y Flora Edwards —creadora del arte de la portada, que fue impresa en serigrafía—. Gracias a este trabajo, que ahora se conoce como el primer libro de Taller Leñateros, se muestra por primera vez su trabajo en conjunto. En él, la creatividad y el ingenio de diferentes artistas plásticos plasma la hibridación entre el rescate de la

tradición indígena, la importancia de crear un manual bilingüe para el trabajo dentro del Taller, y también cuenta con la contribución artística del trabajo hecho a mano.

Pero en 1978 ya eran varios los interesados en el rescate de las técnicas tradicionales de teñido. Todos ellos lograron una forma adecuada de reunión y trabajo, y poco a poco se fueron integrando a los talleres. Dichos talleres tenían un costo simbólico, sólo para el abastecimiento de las materias primas, y las mismas mujeres prestaban sus patios o espacios para la impartición de los mismos. Si lograban comercializar algunos de sus productos, dejaban una parte para el Taller, y el resto lo distribuían entre los participantes. Estas mujeres más adelante serían las próximas integrantes de Taller Leñateros.

Otro de los intereses fundamentales, y aledaños a sus reuniones, consistía en el rescate de la historia oral de los pueblos mayas de Chiapas. Sus costumbres originarias se depositaban y transmitían a partir de sus cantos, sus oraciones y, —como bien señala Ámbar Past— su poesía⁵⁸.

También, durante 1978, lograron la grabación, transcripción, traducción y publicación del *Slo`il Jchiltaktik. Cuatro vidas Tzotziles*, donde cuatro mujeres tzotziles, integrantes de los talleres, colaboran en la narración de su vida cotidiana, de su concepción del mundo espiritual, del mundo en pareja, la convivencia con la familia y su comunidad, y su asombroso conocimiento sobre la naturaleza.

Oficialmente, el arranque de Taller Leñateros podría ubicarse en el año 1975, en el que Ámbar considera que inicia su trabajo como promotora en las comunidades.

⁵⁸ Véase Anexo A. (entrevista en audio con Ambar Past pista1)

Capítulo 4

Taller Leñateros: consolidación y crisis

*Así habrá
de decirse
y tendrá efecto
el conjuro.*

*Ci bin yalabal
ci bin u kan
ci than.*

Ritual de los Bacabes

A manera de cierre, es importante hacer un repaso de cuáles fueron aquellos pasos que siguió Taller Leñateros durante sus treinta y ocho años de carrera como empresa cultural. Interesa analizar cuáles fueron las tácticas que desarrollaron para lograrse consolidar, para realizar la promoción de sus proyectos y la inserción de sus productos, y para lograr la transformación y el crecimiento de la empresa. Pero, también, es necesario analizar cuáles fueron sus fallas: principalmente, las que llevaron a la crisis que viven desde finales de 2013.

La intención en este breve capítulo no sólo es describir el proceso de su supervivencia como empresa cultural, sino analizar lo que los llevó a mantenerse durante treinta y ocho años como una parte importante de la industria cultural editorial y artística mexicana. Para ello, valdrá la pena retomar una parte de su trabajo de gestión y difusión, no sólo en México, sino a nivel internacional. Se hará hincapié en aquellos factores que dificultaron o agilizaron su consolidación empresarial, y por tanto su autonomía relativa con respecto al Estado.

La autora conoció los procesos por lo que fue posible la formación de la empresa, su dinámica de trabajo y, sobre todo, su sistema de gestión sus recursos, gracias al diálogo y la convivencia con la fundadora del Taller —Ámbar Past— y con los trabajadores que actualmente laboran dentro de él. Asimismo, la autora entabló algunas relaciones con las empresas con las que el Taller trabajó de manera indirecta, sobre todo para la distribución de sus obras. La intención general fue adentrarse en su quehacer diario, y hacer una lectura más profunda de aquellos discursos que se viven en el interior de un trabajo cotidiano en una empresa cultural.

4.1 Taller Leñateros como empresa cultural

En el capítulo anterior se describió a Taller Leñateros como un ejemplo paradigmático de empresa cultural híbrida, que ha subsistido gracias a la venta de libros “arte-objeto”, tarjetas postales, playeras y carteles. Se enmarcó su trabajo dentro de la industria editorial, y se describió al Taller como un centro multiétnico de trabajo artístico.

En el segundo capítulo se definió a una empresa cultural como una actividad de apropiación de los valores simbólicos e intangibles de una sociedad para crear diversas maneras de representación, plasmadas en bienes y servicios culturales, a través de procesos económicos basados en el riesgo, la creatividad y la innovación, que en su conjunto deben permitir la consolidación de una idea de negocio. Es por ello que se categorizó al trabajo de Taller Leñateros como una actividad artística, pero también como una empresa, donde el trabajo cotidiano organizado está enfocado a la difusión de las tradiciones chiapanecas, principalmente de la región de los Altos, y que dentro de sus libros pretenden: enaltecer y difundir los valores culturales populares que se dan a través del canto, la literatura, las artes plásticas.

Además, como se vio en el capítulo precedente, sus objetivos tienen amplias miras: buscan además rescatar técnicas antiguas en vías de desaparición, como la extracción de colorantes de hierbas silvestres, las técnicas de producción de papel hecho a mano, oficios como el empastado, encuadernación, serigrafía solar, grabado en madera y teñidos con plantas, entre muchas otras, que den lugar empleos dignos para mujeres y hombres indígenas y sin estudios.

En este sentido, Taller Leñateros es una empresa cultural, que con base en la creatividad como componente central de su producción y contenido artístico, buscó hacer de su trabajo un asunto económicamente productivo. Este objetivo resultó un reto que tuvo que involucrar asuntos administrativos, legales, y sobre todo una gran gestión. Como se vio en el capítulo anterior, la gestión tuvo que ver principalmente con el diálogo y trabajo conjunto con artistas internacionales, los cuales abrieron las puertas al Taller fuera de México, y permitieron que sus obras fuesen expuestas en distintas universidades, ferias y

galerías. La conquista de diversos premios también les permitió obtener recursos que mantuvieron en diversas etapas a la empresa, e impulsaron la producción de algunos de sus libros.

4.2 Hibridación tensa

Los procesos de hibridación en Taller Leñateros son evidentes. No obstante, su hibridación no fue natural y ajena a tensiones. Para hablar de su carácter híbrido, en primer lugar, es importante asumir las diferencias entre las costumbres de los participantes: la fundadora es de nacionalidad estadounidense, los integrantes son indígenas, y la población rotaria de artistas visitantes de múltiples nacionalidades. Dada esta diversidad, no resulta extraño que sus productos la reflejen: ellos son una muestra de la hibridación entre lo global y lo local, y entre lo general y lo específico.

Taller Leñateros, como empresa cultural, alienta el cruce y la mezcla, núcleo del hibridismo cultural. Esto se ve claramente en sus obras: en sus libros arte-objeto, en sus postales, en sus serigrafías, en el uso que hacen de los colores, en las técnicas que utilizan, en la diversidad de idiomas y en las formas de traducción de sus libros. A pesar de que sus proyectos busquen el rescate de las tradiciones indígenas, estos están destinados a la venta y exposición en un mercado global.

No obstante, ¿qué pasa con las historias de cada uno de los participantes? ¿Será que las y los trabajadores del Taller, las cantoras y conjuradoras que dotan de contenido a los libros, han adquirido nuevos sentidos en la apropiación de las costumbres de los otros participantes? ¿Habrán modificado sus propias formas de concebir su cultura después de formar parte de esta pequeña empresa? ¿Será que después de apropiarse de los relatos, construir sus hermosos libros, y participar en diferentes convenciones, exposiciones y premiaciones han dotado de sentidos distintos a sus propios productos, para convertir a la empresa misma en un fruto de la hibridación?

Es un hecho que la fundadora del Taller fue modificando sus hábitos y adquiriendo costumbres de los pueblos en los que decidió desenvolverse. Basada en el principio de interculturalidad, y a partir de su diaria convivencia con los indígenas, ha modificado su

propia esencia en dicha dinámica. Viste como indígena, aprendió a comunicarse con ellos en tzotzil y aprendió a escribirlo, también aprendió a cantarlo y sentirlo. Ámbar Past llevó consigo un proceso e hibridación inminente. Estos procesos, se sabe, suelen ser bidireccionales: sin embargo, los resultados no podrían ser medibles. Sólo se sabe que los involucrados se afectan o inducen mutuamente.

4.3 Gestión cultural

La gestión que requería Taller Leñateros transformó también la propia identidad de la empresa. Ésta tuvo que adaptarse a los requerimientos de las convocatorias a las que se inscribían para obtener recursos. La gran mayoría de los fondos obtenidos por esta vía eran asignados a grupos constituidos o sociedades civiles, fundaciones, microempresas culturales. Fue por este motivo, y por la propia necesidad de creación de empleos productivos, que Taller Leñateros se vio obligado, después de casi quince años de trabajo, a dar el salto y convertirse en una empresa cultural.

A continuación se hará un recorrido de varios de estos apoyos recibidos, los que ayudaron al arranque de Taller Leñateros, y que poco a poco fueron demandando la incorporación de herramientas legales e institucionales, sin caer en la codependencia institucional.

El primero de estos apoyos lo reciben en 1975 por parte del Fondo Nacional para las Artes (FONART), bajo una política que nace en 1970 en apoyo para creadores y para el fortalecimiento de tradiciones populares. La fundadora de Taller Leñateros presentó un proyecto sobre el rescate de historia oral de las poblaciones de los Altos de Chipas. Con él, inician su trabajo de rescate de la poesía como forma esencial de los pueblos amerindios. Este apoyo se recibió durante los primeros cinco años de vida del Taller, pero a la par de él se dedicaron a la comercialización de artesanías, y a la distribución de las mismas en diferentes instituciones.

Así, surgió la necesidad de establecerse físicamente en la ciudad de San Cristóbal de las Casas. En aquellos años, el Taller fungía como un centro de experimentación y aprendizaje. Recibieron el apoyo de Jaime Sabines, poeta y entonces hermano del

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

Gobernador Juan Sabines, quien funda la Sociedad Cultural Maya, después conocida como *Sna Jtz'ibajom*, un centro de formación de escritores y poetas en lenguas tradicionales. Poco a poco fueron afinando sus técnicas: la fabricación manual del papel, por ejemplo, les permitía recibir esporádicamente apoyos del Consejo Estatal para la Cultura (CONECULTA) dentro de su propio Estado.

Fue necesario, para estos mismos fines, y debido a la identidad y nacionalidad de los integrantes de la cooperativa, establecer un recurso legal adicional. Dado que la fundadora no obtuvo su nacionalidad mexicana hasta 1985, fue hasta ese año que se crea la Asociación Civil: “Libros Prehispánicos. A. C.”, para captar fondos y donativos de instituciones no gubernamentales, y patrocinios de instituciones culturales a Nivel Internacional.

El 22 de octubre de 1992, Taller Leñateros recibe el Alta como Cooperativa Social con el Registro Federal de Contribuyentes RFC, paso que sirvió para instituirse como una empresa y formalizarse ante la Secretaría de Hacienda. De este modo, el Taller pudo recibir una retribución económica formal por sus trabajos. Fue así que lograron establecerse como productores y comercializadores de sus propios productos culturales.

Algunos de estos apoyos fueron recibidos a su vez para la implementación de infraestructura. Una vez que el giro empresarial del Taller estuvo delimitado a editorial e imprenta, recibieron un apoyo de la Secretaría de Desarrollo Económico (SEDESOL) con el que adquirieron un tórculo y artefactos de imprenta, herramientas indispensables para su crecimiento en el giro de producción y mejoramiento de técnicas de impresión.

Durante la conformación de su estructura empresarial, Taller Leñateros implementa: investigación y desarrollo, producción, marketing, asistencia técnica, servicios y distribución, para los que se encuentran diferencias en modalidades y grado de formalidad.

El 15 de marzo de 1998 entra en vigor la Iniciativa de Reformas Constitucionales en Materia de Derechos y Cultura Indígenas. Esta es una iniciativa de reforma a varios artículos de la Constitución para dar forma legal a lo pactado en los Acuerdos de San Andrés, y dar expresión a la nueva relación del Estado mexicano con todos los pueblos indígenas del país. Esto atrajo, entre otras cosas, varios recursos para las agrupaciones que

se involucraran con las comunidades indígenas; y dio como resultado el surgimiento de muchas instituciones proindigenistas.

Los miembros de Taller Leñateros estaban consientes de que sus productos trascendían las barreras del discurso normativo. Por lo cual, no sólo aprovecharon la reforma, sino que fortalecieron la comunicación con la comunidad artística, y el diálogo con instituciones nacionales e internacionales. Fue en esta temporada cuando Taller Leñateros recibe los siguientes financiamientos y becas:

- Fideicomiso para la Cultura México –EUA, para el libro *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas* (1995).
- Beca Edmundo Valdés de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes del FONCA, para publicar *La Jícara #5* y *La Jícara #6* (1995).
- Witter Bynner Foundation for Poetry (1997).
- Beca Edmundo Valdés de Apoyo a la Edición de Revistas Independientes del FONCA, para *La Jícara #7* y *La Jícara #8* (1997).
- Fundación Daniele Agostino (1998).
- Fideicomiso para la Cultura México-EUA, para el libro *Incantations by Mayan Women* (1999).
- Witter Bynner Foundation for Poetry (1999).
- Fundación Vamos, para el disco de los conjuros (1999).

Es importante destacar que los principales apoyos eran recibidos para proyectos culturales específicos. Ése fue el caso en 1998, cuando reciben el apoyo de Fideicomiso México-USA de la Fundación Rockefeller y FONCA, para la impresión del libro *Conjuros y ebriedades, Cantos de mujeres mayas*.

Como se afirmó en el capítulo precedente, el año 2000 fue la época de recoger frutos para el Taller. Después de 25 años de trabajo, estos logros no sólo fueron económicos, sino de reconocimiento nacional e internacional. Tuvieron, en esta década, el apoyo de BANAMEX, de la Fundación Vamos, y nuevamente de la Fundación Rockefeller y FONCA. Pero ahora el Taller ya no dependía por completo de dichos apoyos. Dado su estatus de empresa cultural, los Leñateros tenían que estar reportando una producción

constante, y con este crecimiento incitaron la venta local y nacional, y su proyección internacional. Así, comenzaron los años de bonanza para Taller Leñateros.

4.4 De Sociedad Anónima a Cooperativa

Las sociedades cooperativas, al igual que las demás empresas, actúan en el mercado como una empresa. Se trata de hacer una distribución tanto de bienes como de responsabilidades, con la idea de crear una entidad societaria: es decir, una empresa donde los bienes como el compromiso se distribuyen entre los socios interesados.

La forma en la que funcionó Taller Leñateros siempre fue de manera cooperativa, pero bajo la tutela y supervisión de su fundadora. La intención era hacer partícipes a todos los que se integraban a la labor dentro del Taller, con el firme propósito de compartir tanto las responsabilidades como los frutos de la empresa. Esta forma de integrar el equipo tenía de fondo una forma bienintencionada de cooperación, y Ámbar Past siempre externó su interés por hacer de Taller Leñateros una empresa común, donde se establecieran acuerdos colectivamente.

Sin embargo, legalmente el salto no se dio hasta 2010, en el que Taller Leñateros pasa de ser una Empresa Social Cooperativa con prestanombres, a ser una Sociedad de Responsabilidad Limitada Microindustrial. Con este cambio, algunas trabajadoras y trabajadores se integran como socios a la empresa, y el capital acumulado se reparte en porcentajes iguales. Así, aquellos que se formaron dentro y crecieron junto con la empresa, pasaron de ser de empleados a ser socios capitalistas con la inversión de su propio trabajo.

Este fue un gran avance en materia formativa para el Taller, pero sobre todo en crecimiento comunitario. La intención fue involucrar a los socios e interesados en una participación constante, democrática, igualitaria y, por supuesto, bajo una estructura económica transparente. Los proyectos que se presentaron les permitían ser sustentables, y podrían crecer y desarrollarse.

Recuérdese que Taller Leñateros nace con la intención de buscar la promoción de proyectos colectivos de trabajo que permitan la inserción laboral de personas en situación

de pobreza, de exclusión, de vulnerabilidad social y con necesidades básicas insatisfechas. Es decir, planeta una idea de desigualdad desde el inicio. Aun así se hace repartición de bienes, y son los mismos trabajadores que con su trabajo generan el capital económico que se distribuye. Del mismo modo, nace desde una idea individual, desde el interés de una sola mujer comprometida con el pueblo indígena, que intentó desde su propia cosmovisión adentrarse en su mundo, aprendió sus lenguas, y a partir de ello intentó armar un proyecto de apoyo y promoción. No obstante, los proyectos colectivos siempre surgieron de una sola cabeza, a la que posteriormente se iban sumando interesados.

La RAE define a una sociedad cooperativa como: “una agrupación natural o pactada de personas, que constituyen unidad distinta de cada uno de sus individuos, con el fin de cumplir, mediante la mutua cooperación, todos o alguno de los fines de la vida”. Y, al parecer, las finalidades de los miembros del Taller no eran homogéneas. No podemos decir que la agrupación se formó de manera natural, ya que muchos de los integrantes de la misma entraron por intereses laborales más que creativos.

En términos reales, la invitación a los trabajadores para formar parte de una sociedad cooperativa fue una invitación meramente empresarial, donde la administración, gerencia y responsabilidades serían compartidas. Pero fueron realmente pocas las iniciativas colectivas que se plantearon con relación a su trabajo editorial, su innovación gráfica, o a la transformación de la empresa con relación al contenido. Poco parecía hablarse sobre la representación plasmada en sus propios productos culturales.

Puede decirse entonces que no existió un trabajo consultivo o formativo de fondo. El objetivo de una cooperativa, como el de cualquier sociedad, consiste en el ejercicio en común de una actividad económica; pero, al tratarse además de una actividad cultural, y de la incorporación en sociedad a participantes con intereses distintos, el paso a la cooperativa llegó a ser muy conflictivo.

Dados los pasos anteriores, y para abordar directamente el conflicto que llevó a la crisis actual del Taller, se debe analizar la relación de tensión o de conflicto entre prácticas sociales hegemónicas y subordinadas. En primer lugar, el liderazgo de la fundadora, que logró la consolidación de la empresa, no fue capaz de guiar a los demás a un liderazgo

comunitario, mucho menos a la formación de nuevos liderazgos que a la postre dieran como fruto la rotación necesaria de labores y tipos de responsabilidades.

Esta incapacidad de la fundadora para crear nuevos liderazgos tenía un trasfondo importante: el trabajo de gestión de Ámbar Past, indispensable para el funcionamiento de la empresa, dependía enteramente de sus conexiones, amistades y lazos con la comunidad artística nacional e internacional. Así, los nuevos socios de la cooperativa no pertenecían a las redes sociales de las que dependía la empresa: por lo mismo, fue muy complicado que Ámbar Past dejase el liderazgo, y ahora, después de su renuncia, que el Taller funcione como lo hacía cuando su fundadora lo lideraba.

Para el año 2000, al interior de Taller Leñateros había grandes movimientos: su grupo de colaboradores ascendía a veinticinco trabajadores de planta, más aquellos voluntarios y colaboradores eventuales de proyectos específicos. El Taller, como empresa, era parcialmente sustentable: con un 50% de sus ingresos a partir de la venta propia de sus productos, y el otro 50% directamente de premios y becas.

Era éste el momento cuando debían establecer lazos importantes con empresas culturales del medio: es decir, establecer una mejor comunicación con otras editoriales, fortalecer sus alianzas en el sector de la educación, y mantener activo el medio de producción, donde la distribución era fundamental para alcanzar un posicionamiento en el sector empresarial del ramo. Esto no sucedió, y Leñateros no dio un paso más, quizá el determinante para lograr una consolidación definitiva y su autonomía. Aunado a lo anterior, las desigualdades al interior del Taller, las cuales no son propias de una cooperativa, generaron diversos conflictos personales. Estas desigualdades, no tanto en aspectos sociales y económicos, sino culturales, impidieron la integración real de los miembros de la cooperativa, y por tanto la creación de un horizonte común de finalidades y metas.

4.5 Balance final

Taller Leñaros, como ejemplo de empresa cultural, fue reconocido no sólo por la diversidad de actividades que realizaba, sino porque dentro de su labor representaba distintas formas de “cultura”: los Leñateros escribían, traducían, ilustraban, diseñaban e imprimían libros

que investigaban, difundían y enaltecían tradiciones mexicanas, como cantos rituales y técnicas de teñido. Otras actividades que representaron una gran aportación del trabajo de los Leñateros, y por lo que recibieron el nombre de “Taller”, fueron: su confección a mano del papel de las portadas, las guardas y las páginas interiores de los libros; la creación de los textos de sus libros y las gráficas que los ilustran; las impresiones manual en serigrafía y xilografía, así como en otras técnicas que sólo los Leñateros conocen, como la *chanclagrafia* y *elotografía*. Todas estas virtudes lograron que Taller Leñateros se mantuviera por más de treinta y ocho años como empresa, con sus altas y bajas, pero en la escena cultural nacional e internacional. Sin embargo, ellas no bastaron para su consolidación final, ni evitaron la crisis que hoy viven y que amenaza con su desaparición. A modo de balance final, se expondrán breve y sintéticamente algunas de las razones de esta situación:

- a) Los productos culturales de Taller Leñateros fueron de gran estima para la comunidad artística y los consumidores internacionales. No del mismo modo, ni en la misma medida, para los nacionales. Una explicación simplista buscaría situar la causa de esto en el poder adquisitivo de los mexicanos, a diferencia de los estadounidenses, europeos y asiáticos; lo cual sólo es parcialmente cierto. Taller Leñateros no buscó establecer tácticas para su distribución y venta en México, la cual no dependiera de ferias, exposiciones y el turismo de San Cristóbal de las Casas. Buscaron, pero no de manera permanente y con estrategias empresariales sólidas, bajar sus costos de producción y venta. Una posible excusa radica en la posible pérdida creativa de sus productos. No obstante, pudo buscarse un punto medio.
- b) Como se mencionó, los productos culturales de Taller Leñateros son un ejemplo paradigmático de la hibridación cultural. Sin embargo, dicha hibridación no tenía bases sólidas en la configuración interna de la empresa: Ámbar Past buscó integrarse a la comunidad indígena, aprendiendo sus costumbres y hablando sus lenguas, pero no creó estrategias que lograran que dicha comunidad también buscara hibridarse con ella. Aunado a lo anterior, las decisiones creativas normalmente provenían de su fundadora, y plasmaban su interpretación y sus

intereses con respecto al mundo indígena de Chiapas, y no provenían del interior de dicho mundo. Las tensiones a partir de esta situación impidieron la real conformación de una cooperativa.

- c) Los intereses de la fundadora siempre marcaron las pautas empresariales del Taller: Ámbar Past es poeta y artista plástica. Por lo mismo, su rescate de las tradiciones orales de los Altos y de las técnicas de teñido tenían directamente que ver con las motivaciones de una sola persona. Dicho rescate no estuvo en la educación ni en el sector editorial: pues su fundadora no educadora, ni trabajo en el mundo editorial antes. Sin embargo, el giro empresarial del Taller fue editorial. Esto marco un sesgo en detrimento de la empresa. A pesar de que Ámbar Past realizó un excelente trabajo de gestión cultural, dicho trabajo se centró en instituciones internacionales, y con artistas foráneos. Poco trabajo se hizo para establecer vínculos con la industria editorial mexicana: lo que pudo hacer que el Taller se consolidara definitivamente. Esto repercutió principalmente en la casi nula exposición y venta de sus libros en las principales librerías del país, así como en la casi nula cooperación con otras empresas editoriales.

En conclusión, hablar de un mal liderazgo por parte de Ámbar Past sería erróneo. Fue necesario que guiara y acompañara al Taller hasta poder delegar a otros sus responsabilidades. Quizá su error principal consistió en no saber formar a quienes podrían sustituirla dentro de la empresa, pues su posición no era sólo una de poder. Asimismo, quizá no supo agrupar las diferentes motivaciones de los participantes, para que las decisiones no fuesen vistas como unilaterales, y la empresa funcionara de fondo como una verdadera cooperativa. Al día de hoy, el conflicto que vive Taller Leñateros parece no ser uno que vaya a dar pie a la solución de algunos de los problemas mencionados. Todo indica que la crisis, más bien, es una que llevará a la disolución de la empresa original.

Conclusiones

Esta investigación inició con una pregunta: ¿es posible que las empresas culturales sean autosuficientes? En otras palabras, ¿es posible que las empresas culturales se consoliden en tanto empresas? Esta inquietud surgió por una de las preocupaciones centrales que aquejan a las empresas culturales, y que son cotidianas para el trabajo diario de los gestores culturales: ¿es posible que las empresas culturales puedan vivir con relativa autonomía del Estado y las decisiones gubernamentales? En lo que sigue se tratará de explicitar el vínculo entre estas cuestiones.

Se sabe: los productos culturales no son análogos a otro tipo de productos que mujeres y hombres consumen, y que tienen relación con sus necesidades básicas. Los seres humanos consumimos productos alimenticios, de vestimenta, de higiene y salud, así como los necesarios para la habitación. En un segundo renglón, consumimos productos innecesarios pero vinculados a necesidades básicas: agua embotellada, comida chatarra, ciertas marcas de ropa específicas, así como artículos para la decoración del hogar. En un renglón paralelo, consumimos productos vinculados al entretenimiento. Los productos culturales no ocupan un lugar claro en su relación con otros objetos de consumo. Por lo mismo, el valor de mercado de dichos productos es difícil de establecer: pues el valor simbólico y cultural parece no dejarse reducir a las maneras en que establecemos el precio de otro tipo de productos. Aquí surge una primera dificultad: parece que las empresas culturales no pueden ser comprendidas y estudiadas bajo los mismos criterios y estándares de otro tipo de empresas (algo similar sucede con las empresas educativas).

La primera dificultad plantea un primer reto: ¿bajo qué condiciones establecer la operación de una empresa cultural? En países como México, los productos culturales son de baja demanda, dado su índice de pobreza e ingreso: otro tipo de productos ocupan el foco de las demandas de los ciudadanos. Por lo mismo, las empresas culturales, si buscan subsistir, tienen un par de opciones: o bien los productos culturales se asimilan a productos vinculados al entretenimiento, o bien las empresas culturales entablan una relación tensa — y muchas veces contraproducente— con el Estado y las instituciones gubernamentales.

La primera opción tiene como consecuencia la reducción o eliminación de ciertos valores simbólicos y culturales en pos de las tendencias y preferencias de los consumidores. La libertad artística termina negociándose con vistas a las ventas y a la subsistencia económica de la empresa. Los creativos se vuelven empleados de los administradores. No obstante, esta posibilidad es una que no puede eliminarse del todo: si una empresa cultural desea subsistir y tener una cierta autonomía no puede desvincularse del mercado, con el cual siempre tendrá una relación tensa. Las empresas culturales son empresas, pero lo son de un tipo muy particular: buscan su inserción en el mercado, pero no se dejan capturar de manera simple y natural bajo sus leyes.

La segunda opción es mucho más peligrosa. Un camino que recorren muchas empresas culturales es subsistir mediante apoyos y mecenazgos gubernamentales. El peligro es evidente: la reducción o eliminación de ciertos valores simbólicos y culturales, pero ahora en pos de las inclinaciones, caprichos y decisiones de los gobernantes en turno. Los creativos ahora se vuelven empleados de los burócratas. Pero esta opción tampoco puede eliminarse del todo: parte del papel de Estado es promover y apoyar el surgimiento de nuevas empresas, en busca del crecimiento económico del país. En tanto empresas, las empresas culturales participan en este esquema. Sin embargo, a diferencia de otras empresas, la libertad creativa y de expresión no debe ser vigilada ni observada por parte del gobierno. No debería ser negociable. El riesgo que se corre tiene que ver con la mayor vulnerabilidad de las empresas culturales: éstas necesitan mayor apoyo que otras para consolidarse y operar regularmente.

Las relaciones que una empresa cultural mantiene tanto con el mercado como con el gobierno no pueden no ser tensas. No existe un esquema prefabricado que permita regularlas, ni es deseable que las empresas culturales pierdan su especificidad, ni la de sus productos y servicios, en tributo a las leyes del mercado o a las decisiones del gobierno. Es entre estas tensiones donde puede comprenderse a cabalidad el papel del gestor cultural: mediar entre la empresa y el mercado, y entre la empresa y el Estado. Así, su papel es determinante, indispensable y necesario.

Este trabajo de investigación tuvo como interés primordial ubicarse en este campo y trabajar algunas de las interrogantes que en él surgen. Una opción inicial fue estudiar a las

empresas culturales a partir de las políticas culturales. Ello habría dado lugar a un estudio de dichas políticas —quizá histórico y comparativo— y como éstas operan dentro del surgimiento y la consolidación de las empresas culturales. No obstante, se decidió trabajar desde otra óptica: estudiar a detalle una sola empresa cultural, en la que operara el hibridismo cultural de manera paradigmática. Esta óptica tuvo sus ventajas: más que realizar una investigación analítica de las políticas culturales, y establecer algunas reglas que deberían seguir las empresas culturales para consolidarse dentro de un marco legal como el mexicano, se realizó un estudio de caso de una empresa cultural que lleva operando más de treinta y ocho años en el país.

En este sentido, Taller Leñateros ofreció a esta investigación un caso real y un tanto anómalo: una empresa cultural de larga vida, en la que el hibridismo era más que patente en sus productos, y que permitía analizar a fondo todos sus pasos, a partir de una reconstrucción de su historia. Cuando la investigación estaba en curso, Taller Leñateros comenzó una crisis que al día de hoy amenaza con desaparecerlo. Una crisis que llevó a la renuncia de su fundadora, y que al día de hoy ha cambiado drásticamente su giro empresarial. Ello al principio pudo parecer frustrante. Sin embargo, hacía del caso particular de esta empresa cultural uno más rico para el análisis: se podrían ver los pasos adecuados que dio la empresa para mantenerse tanto tiempo, y verse algunas de las causas que ahora llevaban a su crisis.

Al final, el análisis detallado de la historia de Taller Leñateros deja varias conclusiones que fueron expuestas en el capítulo cuarto. Y dan una posible respuesta a la pregunta de investigación: en efecto, es posible que una empresa cultural sea autosuficiente y autónoma. Taller Leñateros lo fue algún tiempo y pudo seguirlo siendo. Los errores que llevaron a su crisis no radicarón en el hecho de ser una empresa *cultural*, sino en errores específicos de su gestión, su liderazgo y su conformación. Como empresa cultural, Taller Leñateros tuvo todas las posibilidades de consolidarse y lograr su autonomía real. Que no haya sido así no fue por su naturaleza *cultural*.

Bibliografía

- Aguirre Rojas, Carlos Antonio, (2003), «El Queso y los Gusanos: un modelo de Historia crítica para el análisis de las culturas subalternas», *Revista Brasileira de História*, vol. 23, núm. 45, pp. 71-101.
- Anderson, Perry, (2000), *El origen de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama.
- Boghossian, Paul, (2009), *El miedo al conocimiento. Contra el relativismo y el constructivismo*, Madrid, Alianza.
- Burke, Peter, (1984), «El descubrimiento de la cultura popular», en: Raphael Samuel (ed.), *Historia popular y teoría socialista* (pp. 78-92), Barcelona, Crítica.
- Burke, Peter (ed.), (1993), *Formas de hacer Historia*, Madrid, Alianza.
- Burke, Peter, (2001), *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Burke, Peter, (2006), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós.
- Burke, Peter, (2007), «Cultures of Translation in Early Modern Europe», en: Peter Burke & R. Po-chia Hsia (eds.), *Cultural Translation in Early Modern Europe* (pp. 7-38), Cambridge, Cambridge University Press.
- Burke, Peter, (2008a), «‘Pas de culture, je vous prie, nous sommes britanniques’: L’histoire culturelle en Grande Bretagne avant et après le tournant», En: Poirrier (2008), pp. 15-25.
- Burke, Peter, (2008b), «Cómo interrogar a los testimonios visuales?», En: Joan Lluís Palos & Diana Carrió-Invernizzi, *La historia imaginada: construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna* (pp. 29-40), Madrid, Centro de Estudios Europa Hispana.
- Burke, Peter, (2010a), «Cultural history as polyphonic history», *Arbor*, vol. 186, núm. 743, pp. 479-486.
- Burke, Peter, (2010b), *Hibridismo cultural*, Madrid, Akal.

- Chartier, Roger, (1996), *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa.
- Chase, Stuart, (1948), *Study of Mankind*, Nueva York, Harper.
- Chicangana Bayona, Yobenj A., (2009), «Debates de la historia cultural, conversación con el profesor Peter Burke», *Historia crítica*, núm. 37, pp. 18-25.
- D'Andrade, R.G., (1995), *The Development of Cognitive Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Darnton, Robert, (1988), «Historia intelectual y cultural», *Historias*, núm. 19, pp. 41-56.
- Daniel, Ute, (2007), *Compendio de historia cultural*, Madrid, Alianza.
- Foucault, Michel, (1968), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (1982) *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Nueva Imagen.
- García Canclini, Néstor, (1995), *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Editorial Grijalbo.
- García Canclini, Néstor, (2001), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- García Echeverría, Santiago, (1993) *Teoría Económica de la Empresa*, España. Ediciones Díaz de Santos.
- Geertz, Clifford, (1973), *Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- Ginzburg, Carlo, (1981), *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, México, Océano.
- Ginzburg, Carlo, (2010), *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- González y González, Luis, (1968), *Pueblo en vilo. Microhistoria de San José de Gracia*, México, El Colegio de México.

- Grabes, Herbert (ed.), (2001), *Literary History/Cultural History*, Tübingen, Niemeyer.
- Green, Anna, (2007), *Cultural History*, Basingstoke, Palgrave.
- Hacking, Ian, (2001), *¿La construcción social de qué?*, Barcelona, Paidós.
- Harris, M., (2001), *Cultural Materialism: the Struggle for a Science of Culture*, Walnut Creek, Altamira Press.
- Hernández Sotelo, Anel, (2010), «Reseña de "¿Qué es la historia cultural?" de Peter Burke», *Fronteras de la Historia*, vol. 15, núm. 2, pp. 417-421.
- Herskovits, M.J., (1948), *Man and his Works: The Science of Cultural Anthropology*, New York, Knopf.
- Hobsbawm, Eric & Terence Ranger (eds.), (1983), *La invención de la tradición*, Barcelona, Crítica.
- Hunt, Lynn (ed.), (1989), *The New Cultural History*, Berkeley, University of California Press.
- Huntington, Samuel P., (1993), «The Clash of Civilizations?», *Foreign Affairs*, vol. 72, núm. 3, pp. 22-49.
- Kohlberg, Lawrence, (1996) *El desarrollo Moral Según Kohlberg*, Laurence. Seminario Diocesano, Orihuela- Alicante.
- Kraidy, Marwan, (2005), *Hybridity: Or the Cultural Logic of Globalization*, Philadelphia, Temple University Press.
- Kroeber, Alfred L. & Clyde Kluckhohn, (1952), *Culture. A Critical Review of Concepts and Definitions*, Cambridge, Papers of the Peabody Museum.
- Kroeber, Alfred L. & Talcott Parsons, (1958), «The Concepts of Culture and Social System», *American Sociological Review*, vol. 23, núm. 5, pp. 582-583.
- Kuper, Adam, (1999), *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona, Paidós.
- Le Bot, Yvon. (2013), *La gran revuelta indígena*, México: Océano.

- Levi, Giovanni, (2005), «Identificando al enemigo. Entrevista a Giovanni Levi», *Revista de Historia*, núm. 10, pp. 185-189.
- Lowie, Robert H., (1917), *Culture and Ethnology*, Nueva York, McMurtrie.
- Lukács, Georg, (1970), *Historia y conciencia de clase*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Malinowski, B, (1931), «Culture», en: E.R.A. Seligman (ed.), *Encyclopedia of the Social Sciences, Vol. 4* (pp. 621–646), New York, Macmillan.
- Mead, M., (1953), «The Study of Culture at a Distance», en: M. Mead & R. Metraux (eds.), *The Study of Culture at a Distance*, Chicago: University of Chicago Press.
- Pettit, P. & F. Jackson, (1992), «In Defense of Explanatory Ecumenism», *Economics and Philosophy*, vol. 8, pp. 1-21.
- Pinker, Steven, (2005), *La tabla rasa, el buen salvaje y el fantasma en la máquina*, Barcelona, Paidós.
- Poirrier, Philippe (ed.), (2008), *L'histoire culturelle: un "tournant mondiale" dans l'historiographie?*, Dijon, Editions universitaires.
- Pons, Anacleto & Justo Serna, (2005), *La historia cultural: autores, obras, lugares*, Madrid, Akal.
- Richerson, P. J. & R. Boyd, (2005), *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, Chicago, University of Chicago Press.
- Ricoeur, Paul, (1999), «Para una teoría del discurso narrativo», en *Historia y narrativa* (pp. 83-155), Barcelona, Paidós.
- Schaefferm Jean-Marie, (2009), *El fin de la excepción humana*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Searle, John, (1997), *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós.
- Shiner, Larry, (2001), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós.
- Sperber, Dan, (2005), *Explicar la cultura: un enfoque naturalista*, Madrid, Ediciones Morata.

Steiner, George, (1992), *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

Tylor, E.B., (1871), *Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*, London, John Murray.

VV.AA., (1982), *Antología de textos sobre arte popular*, México, Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías.

Zalpa, Genaro, (2011), *Cultura y acción social. Teoría(s) de la cultura*, Aguascalientes, Plaza y Valdés Editores/Universidad Autónoma de Aguascalientes.



Anexos:

1. Entrevista en audio con Ámbar Past, quien cuenta su historia de vida, y la historia de Leñateros. (DISCO COMPACTO)
2. Entrevista en audio con Ámbar Past, quien narra las transformaciones de leñateros en sus 38 años de participación como coordinadora. (DISCO COMPACTO)

