

por él puede dar la vida,  
 pero hay que tener cuidado  
 si esa hembra se encuentra herida (44).

Este corrido quizá se inspiró, según propone Flores, en *La Serrana de la Vera*, historia de una mujer que, vestida de varón, venga su deshonra matando al hombre que la sedujo. El tema de la mujer que mata al hombre que ama es universal; aparece por ejemplo en historias provenientes de la Edad Media. Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara utilizaron al personaje en comedias cuyo título menciona a la protagonista. También existe un romance que trata el mismo tema, *El veneno de Moriana*, inspirado a su vez en un texto de Juan Baustista de Villegas, *La morica garrida*.

Enrique Flores suele dar explicaciones textuales interesantes; así en la versión citada del corrido de Gregorio Cortez, traduce y asocia las palabras inglesas *hound* y *rangers*, incorporadas al corrido y castellinizadas (*jaunes* y *rinches*), explicando su significado para aclarar posibles dudas de los lectores; en el corrido de Jesús Malverde contextualiza y define *La Acordada*.

Cierra el autor el libro en forma por demás acertada, con un apartado en el cual se invita al joven a incursionar en otras lecturas afines al tema, como es el caso de *Bandidos* de Eric Hobsbawn; *Vida y aventuras del más célebre bandido sonoreño*, Joaquín Murrieta de Irineo Paz; *Heraclio Bernal. ¿Bandolero, cacique o precursor de la Revolución?* de Nicole Giron; *Con su pistola en la mano. Un fronterizo y su héroe* de Américo Paredes, por mencionar sólo algunos.

MARÍA TERESA RUIZ

Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Jesús Martín-Barbero. *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago de Chile: FCE, 2002; 479 pp.

La cartografía es aquí concebida como un ejercicio artesanal; como una incursión nocturna, a tientas, en vastas zonas de la cultura latinoamericana poco exploradas, para quizás llegar a constituir un discurso, una

inteligibilidad, un *logos* que pueda entretejer y figurar sus “pliegues, despliegues, reverses, intertextos, intervalos” (12). Y si la metáfora tiende a aproximar al cartógrafo y al alfarero a través de la semántica de una ceguera lúcida (como en Saramago), o al cartógrafo y a la tejedora que es Penélope mediante la alusión “al mapa de los viajes de su marido, mapa del mar soñado y del real entre-tejidos en el canto de Homero” (12), lo que en realidad sustenta su utilización es la necesidad de trazar cartografías que permitan avizorar el espacio de cohabitación y articulación de lo económico, lo laboral y lo político con lo imaginario y lo vivencial, es decir, con los *fenómenos de sentido* de que se alimentan tanto la continuidad como la reorganización de las socialidades en nuestra cultura. Es por ello que, como lo sugiere el título de uno de los capítulos del libro, el ejercicio del cartógrafo nocturno pretende ser un *desafío de lo popular para la razón dualista*.

Y es que lo popular, que no sólo no se confunde con lo masivo, sino que en cierto modo se le opone, se refiere a una heterogeneidad cuya expresión sólo puede ser detectada en sus ambiguos procesos de emergencia; así, esta primera distinción entre lo popular y lo masivo resulta correlativa de una segunda, en la que los medios se distinguen de las *mediaciones*, es decir, del espacio de conflicto y negociación en el que el discurso hegemónico secretado por los primeros es objeto de asimilaciones, desvíos y reappropriaciones múltiples, diversas, por parte de una colectividad que se revela como *agente heterogéneo*.

Pues la *cultura masiva* es negación de lo popular en la medida en que es una cultura producida para las masas, para su masificación y control, esto es, una cultura que tiende a negar las diferencias verdaderas, las conflictivas, reabsorbiendo y homogeneizando las identidades culturales de todo tipo. Lo masivo es entonces la imagen que la burguesía se hace de las masas, o mejor dicho la imagen de sí mismas que estas deben interiorizar para que cotidianamente sea legitimada la dominación que aquella ejerce (119).

Esta visión de las culturas populares (necesariamente en plural) rechaza la idea que hace de lo popular un sinónimo de *autenticidad* cultural, “cuyo sentido se hallaría atrás, abajo, en todo caso fuera del proceso

y las dinámicas de la historia" (182), invitándonos más bien a desarrollar una sensibilidad crítica que sea capaz de identificar los *anacronismos* de los que está hecha nuestra historia, es decir, como lo manifiesta el propio Martín-Barbero citando a M. Lauer, una sensibilidad que sea apta para "percibir la permanencia de lo viejo allí donde parece estar lo nuevo", así como para "distinguir lo nuevo radicalmente distinto bajo los ropajes de lo tradicional" (183). Esta concepción, que retoma las categorías acuñadas por Raymond Williams para dar cuenta de la complejidad de la dinámica cultural que conlleva el proceso histórico, que son lo "dominante", lo "arcaico" y lo "emergente",<sup>1</sup> pretende escapar también, con la guía de Gramsci, al exilio que se impone a lo popular cuando se lo concibe como "diferencia" –dentro de una lógica de lo mismo y lo otro en la que lo otro "siempre resulta un avatar de *lo mismo*, o sea de la razón del antropólogo"–, prefiriendo atenerse estrictamente a la definición de la identidad "desde *los usos*, que articulan memoria y experiencia, desde la *posición relacional* en cuanto articulación histórica de diferencia y de conflicto" (183).

Lo popular es pues memoria; pero no memoria nostálgica o representación idealizada, sino una memoria que se reconfigura incesantemente a través de prácticas provenientes de matrices culturales negadas, soterradas, y que sin embargo no dejan de manifestarse y hacerse visibles en tanto estrategias de resistencia y réplica al discurso hegemónico-masificador: aquello que el propio Martín-Barbero califica de *usos*, en relación directa con la acepción que Michel de Certeau otorga al término, y que este ilustra citando como ejemplo las apropiaciones que llevaron a cabo los pueblos mesoamericanos en relación con las "leyes, prácticas y representaciones" implantadas por los conquistadores,<sup>2</sup> y entre las que por mi parte situaría, para completar la ilustración, a los "títulos primordiales" analizados por Serge Gruzinsky.<sup>3</sup>

Esas apropiaciones, que son estratégicas a pesar de no ser necesariamente reflexivas, desplazan "el proceso de decodificación del campo de

---

<sup>1</sup> *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977, 121-127.

<sup>2</sup> *L'invention du quotidien. I Arts de faire*. París: Gallimard, 1990, 54.

<sup>3</sup> *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVII-XVIII*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, 1991, 104-148.

la comunicación, con sus canales, sus medios, y sus mensajes, al campo de la cultura, de los conflictos entre culturas y hegemonía" (125); pero también insertan, dentro del análisis de los procesos de la comunicación, la cuestión de la pervivencia de la oralidad dentro de los formatos de las tecnologías mediáticas en tanto que formas de "oralidad secundaria", lo cual implica, a su vez, una reconsideración de las matrices narrativas que perviven dentro de los géneros que dichos medios ofrecen al consumo y en los que el discurso hegemónico tiene que tomar en cuenta, es decir, re-legitimar, aunque sea subrepticamente, ciertos formatos de un imaginario "residual" en los que viene a anidar la tenaz memoria cultural de la colectividad.

Frente a la lógica instrumental de los medios, que pretenden trabajar con información pura que se acumula linealmente, la memoria cultural abreva en el imaginario y la experiencia, al mismo tiempo que los determina y produce; en otras palabras, no se trata de una memoria que se pueda utilizar, sino que es una memoria constitutiva de socialidades e identidades, cuya

función en la vida de una colectividad no es la de hablar del pasado, sino la de dar continuidad al proceso de reconstrucción permanente de la identidad colectiva. Pero esa dialéctica de la memoria, operante en la narración popular –en la que la calidad de la comunicación no es igual a la cantidad de información– se resiste a dejarse pensar con las categorías de la informática (185).

Y también con las categorías de la literatura, si por literatura entendemos un sistema de comunicación intransitiva y autorreferencial, que progresivamente se retira hacia las zonas de su pretendida autonomía abandonando su vocación de *relatar*; pues "es otro el funcionamiento popular del relato, mucho más cerca de la vida que del arte, o de un arte, sí, pero transitivo, en continuidad con la vida". Así, frente al aislamiento del novelista, la narración popular, que es siempre un *contar a*, "trata del discurso que articula la memoria del grupo y en el que se dicen las prácticas. Un modo de decir que no sólo habla-de sino que materializa unas maneras de hacer" (153); ya que, como lo describió Walter Benjamin,

la narración, tal como brota lentamente del círculo del artesanado –el campesino, el marítimo y, posteriormente el urbano–, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el “puro” asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como la del alfarero a la superficie de su vasija de barro.<sup>4</sup>

Hay que recalcar, sin embargo, que la así llamada transitividad de la narración tiene un calado más hondo de lo que parece; pues si por ella se realiza la conformación incesante de la memoria colectiva, no sólo es en función de la práctica misma del narrar y de las socialidades en las que se despliega, sino que, como a su manera ya señalaran Ricoeur o Hoggart, la narración establece las convenciones y estructuras que permiten “articular la cotidianidad con los arquetipos” (157).

Es así que aparecen los *géneros*, en tanto articuladores y pivotes de la mediación entre la narratividad popular y la producción de los medios y formatos masivos de la modernidad. Claro que aquí los géneros no se refieren a modelos de producción textual orientados por la existencia de un *corpus* más o menos definido, sino por la funcionalidad social de los relatos que en ellos opera, y por la cual aquellos no sólo constituyen un dispositivo de escritura, sino también de lectura, cuya pluridimensionalidad otorga sustento a “las mediaciones materiales y expresivas a través de las cuales los procesos de reconocimiento se insertan en los de producción, inscribiendo su huella en la estructura misma del narrar” (157).

Es de esta forma que, allí donde por ejemplo la mecánica mediática transforma la rareza y singularidad del acontecimiento (natural, político, etc.) en “suceso” (*fait divers*), es decir, en materia intercambiable que responde a las lógicas de la producción y el consumo –incluso con la apariencia que le imbuye un pretendido discurso de la objetividad–, el autor observa un deslizamiento, a nivel de la mencionada funcionalidad social de los relatos, por el cual el propio suceso se transforma a su vez en una fuente de misterio y enigmas, debido a su carácter aberrante y al

---

<sup>4</sup> Walter Benjamin, “La narración”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991, p. 119.

mismo tiempo apetecible, cuya fatalidad incita a la identificación, abriendo así un “agujero” que nos conecta con el mundo de lo maravilloso.

Como en las leyendas. Sólo que ahora “lo maravilloso” se ha secularizado. Se fue la religión, pero nos quedó el mito: la ciencia y la técnica en fuente inagotable de maravillas, de nuevas fantasías y nuevos “fantasmas”. Que se parecen mucho a los antiguos. La única diferencia de fondo es que hoy, más que soñar, lo que hacemos es consumir los sueños que nos fabrican los directores de ese inmenso show que llaman información (94).

Asimismo es evidente que, al reproducir el antiquísimo “drama del reconocimiento”, y al perpetuar el circuito del *contar a*, así como al hacer patente una expresión desmedida de los afectos a través de sus códigos reiterativos y melodramáticos, la telenovela responde a una fruición arcaica para la cual “la calidad de la comunicación producida no tiene nada que ver con la cantidad de información que proporciona” (166). Y que esta delectación reposa, más que nada, en la apertura del relato, no sólo a nivel de la variabilidad de su duración (como ya se observaba con la novela de folletín), sino también en el plano de la imbricación entre lo que vive el personaje y lo que siente el espectador. Y quizás sea por ello, sugiere el autor, que entre las clases populares el goce ligado a la telenovela radica más en el hecho de contarla que en el de mirarla, pues sería precisamente allí que se opera el cruce, la confusión entre relato y vida.

Las *mediaciones* que el libro pretende mostrar son variadas: unas veces lo hace de manera detallada, otras sólo de manera programática, y otras más haciendo referencia a estudios de otros investigadores. En todo caso, esta propuesta es de una enorme actualidad para la comprensión de lo popular, en tanto elemento activo dentro del proceso socio-histórico que viven las sociedades latinoamericanas. Pues queda claro que, lejos de “nombrar lo masivo o el museo, lo popular en América Latina nombra aún un espacio de conflicto profundo y una dinámica cultural insoslayable” (182), y que por lo tanto debemos utilizar este balizamiento para la *construcción social* en territorios tan vastos como la educación, la política cultural, el desarrollo social, la política de medios, la creativi-

dad artística, etc., es decir, en cada uno de los sectores fundamentales en los que se entrelazan lo social y lo cultural, en un sentido amplio.

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA  
Instituto de Investigaciones en Educación,  
Universidad de Guanajuato