

# LA MIRADA CULTURAL<sup>1</sup>

## A CULTURAL VIEW

Rigoberto Gil Montoya<sup>2</sup>

Gil M. Rigoberto / Sophia / No. 8 / p.p. 90-101 / ISSN:1794-8932  
Recepción: Agosto 15 de 2012 - Aceptación: Octubre 9 de 2012

### Resumen

*En 2002 publiqué el trabajo de investigación Nido de cóndores: aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte. Una Mirada Cultural. Con elementos propios de los discursos de la historia, el periodismo y la literatura intenté reconstruir un cuadro de época, a propósito de una ciudad que, históricamente, no difiere en sus procesos de las ciudades intermedias colombianas. Luego me pregunté qué metodología había aplicado y cómo había utilizado el concepto de Mirada Cultural y si había tenido una buena aplicación. La recepción que tuvo el libro me animó a pensar en el modelo que sugería la labor metodológica. El presente trabajo busca dar cuenta del concepto de Mirada Cultural como experiencia de lectura de mundo, al considerarlo instrumento de reflexión, aproximación e interpretación a fenómenos propios de la cultura moderna y, en especial, a fenómenos que son inherentes a nuestra labor crítica desde lugares periféricos. Es necesario distinguir tres momentos esenciales del concepto: la memoria, el palimpsesto y la crónica de lo local. Con estos tres componentes advierto los límites de la Mirada Cultural y los usos que puede tener en procesos de investigación, donde es posible dialogar con nuestras regiones y su memoria cultural, política y social.*

### Palabras clave

*Cultura, Discurso, Memoria, Mirada cultural, Palimpsesto, Pereira, Sujeto cultural, Visión de mundo.*

### Abstract

*In 2002 I published the research "Condors' nest aspects of daily life, Pereira of the twenties". A cultural view. With elements own to the discourses of history, journalism and literature I intended to re-build a picture of the epoch in regard to a city that historically doesn't differ from the Colombian intermediate cities. Then I asked myself what sort of methodology had I applied and how had I used the concept of Cultural View as a reading of the world experience, considering an instrument of reflection, approximation and interpretation of the phenomena own to modern culture and especially to the phenomenon inherent to our critical work from peripheral places. It is necessary to distinguish three essential moments of the concept: memory, palimpsest and the chronic of the local. With these three components I advise the limits of the cultural view and its use in research processes where is possible to dialogue with our regions and their cultural, political and social memory.*

### Key words

*Culture, discourse, memory, cultural view, Pereira, cultural subject, text, palimpsest, vision of the world*

---

<sup>1</sup>. Artículo resultado de la investigación "Nido de cóndores: aspectos de la vida cotidiana de Pereira en los años veinte. Una Mirada Cultural". Investigación desarrollada por el Grupo de Investigación "Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura" de la Universidad Tecnológica de Pereira.

<sup>2</sup> Doctor en Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesor titular de la Universidad Tecnológica de Pereira, Facultad de Educación, Programa de Español y Literatura. Director del Grupo de Investigación "Estudios Regionales sobre Literatura y Cultura", Categoría B. Colciencias. rigoroso@utp.edu.co. Colombia.

## Introducción

Intento comprender la cultura como un sistema de símbolos que opera sentido en un espacio o campo ideológico, donde los grupos o las comunidades fortalecen su visión de mundo, sobre la base de la tradición que se hereda y que obliga a su representación y de un canon que precisa ser ampliado, en virtud de los bienes o productos culturales que los individuos van creando, a medida que los grupos sociales a los que pertenecen interactúan, se preguntan, reciben o rechazan influencias de otras comunidades, buscan empoderamiento a través de las instituciones, al tiempo que sustentan una idea de progreso, para establecer en alguna instancia sus propios derroteros estéticos y culturales.

Hablo aquí de campo como un espacio de juego y relación, en la correspondencia señalada por Bourdieu, “campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico” (Bourdieu, 1990: 216). Y cuando refiero que los grupos fortalecen su visión de mundo, me acojo al concepto que sobre él especifica Goldman: visión de mundo como un “conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo (o lo que es más frecuente, de una clase social) y los opone a los demás grupos” (Goldmann, 1985: 29).

Este concepto goldmaniano refiere la cultura en su más entera complejidad. No sólo se cataloga la cultura como las aspiraciones o propósitos de un grupo por alcanzar instancias superiores, en tanto proyección civilizadora (Eliot), sino también como las frustraciones o fracasos de aquello que no logra alcanzarse o de aquello que, frente a otros grupos, podría resultar un retroceso o una clara afrenta. Si admitimos esto último, es un hecho que la

cultura contiene y prefigura también los conflictos por el poder, los paradigmas de la barbarie, las acciones violentas y los totalitarismos que, en su momento, fueran remarcados por Steiner a modo de señales culturales en su interpretación del siglo XX, como la época del tedio y la melancolía (Steiner, 1992).

La señal de agotamiento subrayada por Steiner en su radiografía del siglo XX impele a descentrar la mirada, convida a establecer otros ángulos de resolución y profundidad de campo, rescata las visiones y los dramas que se filtran entre lo popular y lo público, entre lo privado y el afuera, entre la impunidad y la norma, entre los ismos y los tímidos avances de las escuelas autorizadas; es decir, una mirada que exige la comprensión en la zona borrascosa de las dicotomías y no sólo en el plano tipificado por un orden político y social, unívoco, adusto y conservador.

Ese otro lote de la realidad –agresiva, multitudinaria, ruidosa, informe–, proclive al tedio y a la melancolía, acaso porque muchos factores han hecho derivar a ese estado anímico –crisis de valores, problemas ambientales, pugnas políticas, patologías urbanas–, exige su reconocimiento a través de las estructuras significativas, consecuencia de sus prácticas y sus cosas, esto es, de su representación en la cartografía de los símbolos.

## Una aproximación

No se trata de revalidar tan solo los elementos que componen un orden regulado por la instancia oficial, bajo una preceptiva que la nutre el sistema educativo, que la avala el concierto político y la mistifica la corriente religiosa más acendrada en la conciencia –abstracción– del colectivo, como instancias de los

aparatos ideológicos al interior del *Establecimiento*. Si se prefiere, la señal de agotamiento obliga el trazado de diversos y por qué no extraños horizontes. La mirada, en este caso, se tornará subversiva y podrá agregar, de hecho, a la comprensión de la complejidad que es el mundo.

Por tanto, la cultura es, como lo expresara Lotman, “memoria común a la humanidad o de colectivos más restringidos nacionales o sociales” (Lotman, 1979: 41). Por esta vía pretendo entender que el pensamiento y la razón, las ideas y las acciones que ellos involucran, en tanto memoria de la colectividad, devienen signos de la cultura. Ello exige un análisis y una interpretación en los terrenos propios de la formación social y el modo de producción que la sostiene y le acuña sus elementos ideológicos, en virtud de unas prácticas sociales y discursivas en las que tales elementos se hacen visibles. Por esta vía, quiero asimilar, con Edmond Cros, que si bien todo producto humano –llámese literatura, arte, culinaria, moda– ejerce una función social, él toma la forma de una específica práctica discursiva como mediación entre la realidad y el objeto que se construye. He aquí el hecho cultural, la transformación, el legado, la subversión de las coordenadas de la realidad.

Se entiende que la memoria robustece el espectro de lo social y lo público, en tanto manifestación de una experiencia profunda de los grupos sociales, sobre la plataforma de sus mitologías y aspiraciones, más allá del mundo de lo concreto y del universo de las subjetividades. ¿No se afirma acaso que las sociedades con mayor sentido de la tragedia y del recuerdo son menos proclives a repetir sus desafueros históricos, así el dolor y el insomnio –se colige en el destino de Funes, el memorioso–, sean el precio a pagar? Lo contrario sería la peste del olvido y ya

sabemos qué consecuencias produjo la enfermedad en los aislados habitantes de Macondo. Se percibe asimismo que la experiencia toca los terrenos de la vida útil y abona una amalgama de símbolos que quizá por espesos y heteróclitos, parecieran escapar, en su inicio, a las miradas regidas por la convención. De tal espesura, de tal negación primaria que parte quizá de un temor a la ruptura, para ir al encuentro de lo periférico y marginal, se sostiene el concepto de Mirada Cultural.

Aquí intervendría la Mirada Cultural como una forma de acercamiento al análisis e interpretación de la cultura (memoria colectiva), revelada en la forma de un sistema de símbolos, fuertemente ligado a un espacio ideológico. Por esta ruta se entiende, con Bajtin, que la conciencia es un producto socio-histórico, propio de un plurisistema en el que despunta la conciencia del sujeto cultural, al que me referiré más adelante. ¿Qué pretende entonces quien evalúa? Buscar, de hecho, las significaciones del material discursivo, pero yendo más allá de las palabras que lo comportan, buscando en los silencios, en los nexos tenues, en los intersticios, los modos en que el hecho histórico y todas las instituciones subordinadas al aparato ideológico imperante, hacen sentido. ¿No es esto quizá lo que proponen Carlo Ginzburg en su libro *El queso y los gusanos* o Philippe Ariès y Georges Duby en su *Historia de la vida privada*?

Preciso la Mirada Cultural en la forma de un instrumento de interpretación y aproximación a un objeto de interés inscrito en el marco de la cultura. Dicha Mirada privilegia el diálogo con los diversos elementos que dan configuración material y abstracta al objeto escogido, de tal modo que la mediación permita rescatar, desvelar y resignificar componentes culturales de cualquier período histórico, para alentar el

debate de la contemporaneidad, esto es, discusión de disciplinas y saberes, crisis de los metarrelatos, revaloración de paradigmas y absolutismos, relativización de verdades fundantes<sup>3</sup>.

Desde este prurito se establece una *mirada evaluadora*<sup>4</sup> que rescata y personifica el ambiente y la experiencia del objeto de interés. Ella procura un acercamiento personal con los diversos materiales, de manera que el intérprete sirve de puente entre el objeto, materia de diálogo, y el posible lector, principio de comunicación. A ese intérprete quiero designarlo como *sujeto cultural* (Cros), sujeto de experiencia en el que es observable su vínculo con el objeto de interés, pero que toma distancia de él a través de un discurso mediador que persigue sentidos. Con Edmond Cros entendemos que el *sujeto cultural* comporta los siguientes rasgos:

- a. Instancia ocupada por el Yo;
- b. Emerge y funciona la subjetividad;
- c. Este sujeto es a la vez sujeto colectivo y,
- d. Se encuentra supeditado a la instancia ideológica (Cros: 9-12).

Como Sujeto cultural evalúo y examino. Me sé sujeto ideológico y sujeto transindividual; de ahí que mi Yo (una

suerte de máscara) no pueda detener la voz de mi subjetividad, por más que mi conciencia se procure liviana por lo objetiva. Sin embargo, mi labor consistirá en atrapar la red de sentidos en el bien o producto cultural que cautiva mi atención:

La verdad del sujeto está perdida para siempre, oculta por los diferentes discursos que contribuyen a borrarla y a desvanecerla. Entre todos esos discursos, el sujeto cultural es probablemente el que lo amordaza con mayor eficacia, ya que la cuestión que se plantea es saber quién habla en el sujeto hablante y cómo esas diferentes palabras se dan a oír en él (Cros: 16).

El sujeto hablante es, desde luego, el creador, el artista o el sujeto responsable del producto cultural. Este sujeto comete pues lo que Bourdieu llama el “acto artístico”, es decir, una producción con sello personal que se eleva quizá como algo sagrado o cosa distinta al interior de su comunidad (Bourdieu: 183)<sup>7</sup>.

El cine, la literatura, el periodismo, los diarios, las cartas, los documentos de archivo, los libros de colección, los álbumes fotográficos, las hojas publicitarias, los *souvenires* y tantos otros materiales que constituyen el acervo simbólico de los individuos, sirven de referentes evaluadores y constructores del cuadro de

<sup>3</sup> Para dar un ejemplo al respecto, baste detenerse en la mirada evaluadora del crítico literario Ángel Rama. Su reflexión crítica en torno a la Literatura Latinoamericana, permite que el acervo fictivo de esta parte del continente americano dialogue con los discursos y paradigmas que en su momento se llegaron a pensar de exclusividad europea. La Literatura Latinoamericana parecía adherirse de manera tímida al canon de la Literatura en Occidente. Rama instaura el diálogo intertextual, la discusión de saberes, las comparaciones estéticas, busca las huellas, los rastros de otras literaturas y consigue dar corpus, desde el discurso crítico, a la poética latinoamericana. Consúltense: \*Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos. Barcelona: Planeta, 1975. \*La crítica de la cultura en América Latina. Barcelona: Biblioteca Ayacucho, vol. 119, 1985. \*La narrativa de Gabriel García Márquez. Edificación de un arte nacional y popular. Bogotá: Cuadernos de Gaceta, No. 1, Colcultura, 1991.

<sup>4</sup> Tomo el concepto de Mirada Evaluadora expuesto por Patrice Charaudeau, cuando en su Problemática del lenguaje argumenta la puesta en escena del discurso, refiriendo la existencia de prácticas convencionales (ritualidad social), circunstanciales (relación entre los sujetos que se comunican) y socioculturales (mentalidad del grupo social) que influyen en la significación del discurso. La Mirada Evaluadora podría entenderse como la serie de hipótesis alrededor de la percepción que surgen en el proceso de comunicación que dos actores sostienen. Charaudeau expone que entre el sujeto comunicador (Yoc) y el sujeto interpretante (Tui) opera la Mirada Evaluadora que escudriña e indaga, en ambas direcciones, como el otro se encarga de percibir el mundo (Charaudeau, 1986: 8-9).

la época contenido en el corpus del objeto que motiva su estudio.

La Mirada Cultural se relievra conforme a la experiencia lectoral del evaluador o *sujeto cultural*. Sobre su asiento descansa el rumbo y el fin del discurso que admite sentar precedentes, defender hipótesis, desenmascarar o reforzar convenciones, como el tipo de “convenciones narrativas” que, al decir de Colmenares, obligan a examinar la realidad histórica de cierta forma, amañada, si se quiere, por el uso de un lenguaje o lenguajes de representación (Colmenares, 1997: Xxix).

El *sujeto cultural* examinará desde sus competencias y sus imaginarios, nutrirá el vínculo intertextual conforme a la experiencia que diga de sus avances en algunos campos del saber. La Mirada Cultural es, por tanto, una aventura personal que descifra caminos, vehicula ideas, arriesga negociaciones entre disciplinas heterogéneas. Es decir, el evaluador o el fisgón podría encontrar que en torno al objeto que motiva sus pesquisas, lo literario representa imágenes discursivas de ciertos períodos históricos; las producciones cinematográficas dejan correr un discurso que transgrede el orden discursivo de un período determinado; la publicación de ciertos textos de ficción anuncia los visos de una mirada romántica, decadente, que habla tal vez de los atrasos culturales en materia de experimentación de vanguardias, entre otros hilos que el *sujeto cultural* teje en la tela de su interpretación.

### **Madejas envolventes: Confortar un concepto**

Dentro de esos hilos que urde el *sujeto cultural*, intentaré dilucidar tres madejas que dan plataforma al concepto de Mirada

Cultural. Con ellas aspiro a desarrollar el ejercicio de favorecer la interpretación de los múltiples productos culturales que circulan en el mundo contemporáneo y que pueden ser resignificados desde la Mirada Cultural. La presencia de estas madejas al interior del corpus narrativo de mi tesis, el lector las encontrará no ya como concepto, sino como práctica específica de un devenir discursivo que busca indicar señales, sugerir posibles vías de interpretación, detenerse en eventos propios de una época, escudriñar materiales y trabajar con ellos un acercamiento de Mirada evaluadora.

### **1. La memoria**

Campo frágil y delicado que parece diluirse en el tiempo y acoge el ritmo de las circunstancias de un estado de cosas mediado por lo cotidiano y la distancia de sus representaciones, la memoria deviene texto que insta a ser escrito, acaso porque así se salva de convertirse en olvido o imagen borrosa o en tergiversación de un catálogo de hechos cuyas marcas simbólicas van siendo deterioradas por imágenes de recuerdo difusas y por ese tono sepia de lo que pierde valor si no es mirado.

La memoria es tejido de símbolos en tanto se hace manifiesta en un devenir, en un ser y estar al interior de las coordenadas demarcadas por lo histórico y social. En lo histórico la memoria cobra sentido. Va más allá de convertirse sólo en un ejercicio de nostalgia o en una imbricación de imágenes que suelen alejarse de los hechos que encarnan, en virtud de la mitificación (o la necesidad de recrear otros mundos) a la que los sujetos culturales son proclives.

Orales por naturaleza, a las culturas latinoamericanas muchas veces se les

endilga su pérdida de memoria, su incapacidad de aprender del pasado, su indiferencia ante la tradición, entendida esta última como una *herencia cultural*, producto de una selección deliberada de “elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada” (Williams, 1994: 174). Esta continuidad necesaria, surgida de un examen selectivo, se torna libro y material evaluable, es decir, cuadro de exposición que involucra lo diverso y concatena lo disperso. Memoria es exposición de hechos, pero también objeto vivo, cultural (libro, catálogo, cuaderno, acetato, papel) que sirve de registro de lo acontecido. Memoria es monumento, potencia del alma, mediante la cual se hace del recuerdo una forma de vivificar el pasado, no ya como la sola acción que opera en la nostalgia, sino como la posibilidad de volver a las fuentes, releer un tránsito, sopesar unas acciones, con el ánimo de resignificar el presente.

Porque la memoria es cordón umbilical que une la tradición con lo presente, establece vínculos que enriquecen los símbolos, dirime antagonismos, interpretaciones erróneas, despeja el valor de las acciones de sociedades que favorecen un estado de cosas con el cual procuran hacerse, buscando asidero.

Memoria es también *condena*, sostiene un personaje del novelista argentino Giardinelli, en virtud de que no siempre es saludable volver al pasado para recrearlo, animarlo a través de la escritura y más cuando esa memoria es la representación, más allá de lo emotivo y sentimental, de los grupos políticos y sociales, de las familias nucleares, de aquellos hechos que curtieron la piel de los seres comunicados con el mundo de su entorno:

La memoria, como ves, a veces sólo sirve para el dolor. Y sin embargo, tenemos que exprimirla como a una naranja. Revisarla. Porque la memoria está antes de la palabra. Es la que permite el uso de la palabra. La justifica; la ensancha. No hay palabra sin memoria (Giardinelli, 1992: 148-149).

Si no existe palabra sin memoria, tampoco puede haber memoria sin mirada. Ella permite su lectura, su comprobación y más tarde su escritura. El acto de escribir, sostiene Bolléme, deviene tensión, “porque escribir consiste en medirse, en enfrentarse a una lengua establecida con el fin de tomar un lugar con sus propias palabras” (Bolléme, 1990: 206). Dicha tensión, asumida en el discurso escrito, producto de la razón y la imaginación, da cuerpo a la memoria y le establece su piel y, si se quiere, le procura una identidad en el concierto de lo diverso. En este caso, la Mirada Cultural se convierte en instrumento, hace las veces de receptáculo. Quien evalúa se asume portador de un lenguaje que lo coloca en una posición distinta de la condición de su objeto evaluado. El *Sujeto cultural* sabe que la memoria es una suerte de colcha de retazos, de esponja que debe ser exprimida, de modo que resalten sus marcas simbólicas y ellas puedan ser leídas y el sistema mismo puesto en situación, cuando se comprende, con Murdock, que más que un producto de la herencia, cada cultura deviene un sistema de hábitos colectivos, generados por un aprendizaje, en la escala de las transformaciones sociales (Murdock, 1997:109).

## 2. El palimpsesto

El palimpsesto me habla de un texto portador de múltiples huellas, de una suerte de pergamino que se niega a borrar las marcas que lo han determinado y cuyas líneas difusas o precisas pretextan otros

camino de interpretación. El palimpsesto, antiguo manuscrito hecho sobre cuero seco de animal, que una vez utilizado podía ser raspado y lavado, para proceder a escribir de nuevo sobre él (práctica común entre los siglos VII y XII, cuando hubo escasez de este material), se configura en la metáfora de todo texto, verifica su existencia como resultado de procesos históricos y sociales, previene sobre su propia textura, en cuanto que señala indicios de los ecos o improntas que subyacen en la escritura y anima otros tipos de trascendencia quizá dados a un posible lector que se encargaría de trazar ese mapa de ecos, subrayados, señales y huellas, como parte de un fragmento de tejido que se une con fuerza al gran Texto que resulta ser la cultura (Eco, 1997: 24).

Pretendo dilucidar el concepto de Texto unido al hecho de la cultura y la idea de palimpsesto como forma de labor intelectual. Para C. Segre se comprende por texto “el tejido lingüístico de un discurso” (En: Martínez, 2000: 17). Texto como tejido y urdimbre, bajo la forma del discurso, concebido, en su acepción semiótica, como el “producto pragmático que genera la dimensión comunicativa de los textos” (17). Y a este respecto, dentro de las funciones básicas del texto, según Lotman, se encuentran la dimensión comunicativa, en tanto manifestación del lenguaje que preexiste en el texto, la dimensión semiótica, en la que se privilegia el hecho de que el texto precede al lenguaje y la dimensión simbolizadora, en la que dicho texto se liga a la memoria de la cultura (Lotman, 1996: 79). Lotman es claro al afirmar que “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto” (En: Martínez H., 2000: 19), en virtud de su carácter sígnico y coherente.

En tanto texto (tejido por el discurso) el hecho de la cultura me obliga a operar

sobre ella una Mirada Cultural que señale y desvele sus signos, en particular desde su dimensión simbolizadora, que me conecta a una memoria, esto es, a un orden de mundo, a un estado de cosas en que los productos, los bienes culturales, son el resultado de un colectivo, son también la connotación de una labor que se resuelve clara desde una mirada retrospectiva en la que sea factible leer los signos que la comportan.

De modo que cualquier periodo histórico o fenómeno de la cultura puede ser evaluado como un Texto que se deja leer entre líneas, que presume una serie de símbolos, que hila una urdimbre de conexiones a nivel histórico, político, social y cultural, lo que tiende a ampliar la visión interpretativa del *sujeto cultural*, agenciador de las connotaciones y resignificaciones del Texto (cultura, mecanismo estructurador del mundo), al imbricar éste en el amplio diálogo de los procesos culturales contemporáneos, en el que se impone la necesidad de una discusión plural, en varias vías, para así validar lo propio, lo auténtico.

He aquí la importancia del trabajo intertextual, una dinámica lectoral que busca asumir una interpretación generosa del objeto de estudio. Si por intertexto se entiende las relaciones implícitas o explícitas que se establecen en una obra con relación a aquellas que la han precedido o seguido (Genet, 1989: 11) y que opera en el lector como una percepción o señal que lo pone alerta para determinar acaso un concepto, opinión o idea, se comprende que, en cuanto texto, la cultura urde una serie de vínculos y por tanto prolonga un encadenamiento de resimbolicaciones que amplían la visión de mundo en torno al objeto escogido.

¿Cómo no explicitar hechos históricos de los procesos colonizadores para entender la forma en que Pereira llega a la década del veinte con un poblamiento urbano que subraya la noción de progreso? ¿Cómo no relacionar el montaje y rodaje de una película local con los procesos vividos en Latinoamérica a partir de los años veinte, cuando se comprende que el cine es espejo, posibilidad de verificar una propia imagen, acaso una identidad? ¿Cómo no hallar las huellas del movimiento romántico protagonizado por Isaacs en la producción literaria de Alfonso Mejía Robledo, cuya obra inaugura la novelística en Pereira? ¿Se puede olvidar el hecho de la noción de ciudad que van insertando los pereiranos a sus imaginarios, sin encontrar relaciones con los procesos fundacionales de otras ciudades, con los símbolos que dejan leer algunos elementos comunes?

Si la labor intertextual nutre una mirada, convida relaciones, aventura vínculos, amplía diferencias, hila procesos, se precisa entonces que el sujeto cultural deberá poseer una competencia intertextual y en este caso, deseo atenerme a la siguiente observación: “Todo lector al oír o leer un texto tiene siempre en cuenta la experiencia que en cuanto lector tiene de otros textos.” (Lozano y Peña-Marín, 1982: 41). La competencia intertextual, inherente a la experiencia de mundo del sujeto cultural, supeditada de hecho a prejuicios y subjetividades (en tanto sujeto transindividual: ser dicotómico, mezcla de ser conciente y no conciente), se convierte así en la dinámica que me permite acercarme a la década del veinte en Pereira y poder hacer su lectura desde ciertos productos u objetos que devienen símbolos, en virtud de que se convierten en *unidades culturales*, es decir, objetos o elementos que denotan y significan. Para Eco la unidad cultural es algo que al interior de una cultura se define como unidad

distinta con respecto a otras, sea un espacio geográfico, una cosa, una persona, una idea, un proyecto, entre otros (Eco, 1977: 131).

El palimpsesto me permite un acercamiento menos previsivo a un determinado período histórico. Y digo menos previsivo porque esta dinámica consiente las varias miradas en torno a un objeto de interés, mediante un discurso que se vincule con anotaciones al margen, citas al pie o prevea otros recorridos a modo de anexos y paratextos. Puesto que el sujeto cultural que me habita está signado por el discurso literario, ello me faculta a escoger, por ejemplo, el análisis de un libro de época para aventurar ciertas interpretaciones de orden estético y cultural que me revelen aspectos de la vida cotidiana de una ciudad de pasado reciente. Y del libro paso a una producción cinematográfica y de allí a escudriñar en la biblioteca de un hombre de la época. Porque se entiende que todas estas unidades culturales, signadas por un tiempo histórico de corta duración, están sobrepuestas, tejidas, relacionadas. Ello suma entonces elementos que dan forma al texto ilimitado de la cultura.

### 3. Crónica de lo local

Las paradojas del mundo contemporáneo: mientras más se conceptúa y discute en torno a los fenómenos de la globalización, en cuanto a sus dinámicas de consumo, de la relación que los seres establecen con los objetos, de las prácticas urbanas como generadoras de otros comportamientos y *modus vivendi*, de la vida massmediada que rige otras visiones de mundo, de la apertura de fronteras en virtud de un intercambio transnacional que nutre nuevos mercados simbólicos, se insiste en el fortalecimiento de lo otro, de lo distinto. Quiero entender esa otredad del mundo en términos de lo local.

Más que una delimitación social y territorial, supeditada a transacciones de tipo económico y político, lo local se erige forma de establecimiento de una cultura que revela sus propios símbolos, pero a la vez se muestra parte de un entramado que se suma al Texto como cultura. Se adhiere al Texto con sus marcas únicas, con la visibilidad de unos signos que revelan un orden de lo distinto. Lo endógeno resulta ser señal de un carácter particular, revelación de una dinámica que condesciende sus propios tonos y ritmos. En oposición a la noción de centro, lo local se establece en la periferia.

Lo local, expresan Romero Loaiza y Calderón Llantén, deviene “relación o pertenencia a un lugar, territorializaciones, delimitaciones espaciales definidas por el Estado, movimiento entre lo municipal o provincial por oposición a lo general y nacional” (Calderón y Romero, 1997: 127). Este tipo de relaciones opera unas dinámicas comunicativas y culturales, si no diferentes a la centralidad, por lo menos sí se advierten enmarcadas en otras estructuras de orden temporal y espacial. Su cronotopía es otra y ella se puede observar en los discursos de los cronistas, escritores y periodistas que van dibujando el mapa mental de sus poblados. Se entiende por ello que al referirse a la pequeña aldea, los escritores remarquen el tedio, la monotonía, la lentitud de un tiempo que pareciera recordar la inacción como un defecto, la ingenuidad como atraso. A propósito de las “pequeñas ciudades” caras a sus afectos, Ernst Bloch habla de la soledad de las regiones rurales, de sus calles vacías, de los discursos parroquiales, de su obiedad y la inestabilidad de los provincianos:

Antaño sólo había ciudades pequeñas; ¿por qué diablos –se pregunta Bloch- se veía todo tan distinto en aquel entonces? Un mercado con sus veinticinco mil moradores

agrupados en torno era un centro, un emporio donde se echaba una cana al aire (...) La pequeña ciudad tenía sus cofradías de artesanos y su patriarcado, su cámara de tormentos, sus iglesias, y fue un espejo que reflejaba de cuerpo entero el Sacro Imperio Romano. Sólo Viena, París y Londres quedaban fuera de alcance (Bloch, 1968, No. 94: 359).

Esta cronotopía remarca lo propio y lo ajeno del sentido local. ¿Cómo no advertir las preocupaciones del cronista pereirano Ricardo Sánchez ante los avatares de una modernización que va transformando su aldea de infancia en una ciudad compleja y ruidosa? ¿Cómo desconocer que la llegada a la ciudad de la energía eléctrica, del vehículo a motor o del tranvía fomenta en los líderes políticos una noción transparente del trabajo en comunidad que pronto se revela en asociaciones y entidades que privilegian un carácter y un accionar cívicos? ¿Cómo no presumir el goce apacible de la vida en la aldea cuando Luis Carlos González rememora en sus fototipias y viñetas, a su poblado campesino y candoroso? El cronista revela su pertenencia a un espacio que dice de las transformaciones agrarias de la sociedad colombiana a partir de la segunda mitad del siglo XX, que conviene en establecer vínculos con las ideas filosóficas y políticas provenientes del afuera. Lo local admite otras nociones de progreso, patrimonio, tradición y modernización.

La Mirada Cultural enriquece mi labor en la construcción de un *cuadro de época*, para subrayar el sentido local que nos pertenece. Para ello es indispensable la búsqueda de un estilo, la construcción específica de un texto que si bien sugiere rasgos antropológicos, procura establecer derroteros más cercanos al ejercicio de lo periodístico, lo histórico, lo comunicativo y cultural, para abonar, si se prefiere, al dispositivo de un palimpsesto que logre

despejar, sobre todo, una mirada en el sujeto cultural que habita en mí.

Geertz expresa que ahora los fenómenos culturales se tratan como “sistemas significativos que plantean cuestiones expositivas” (Geertz, 1994: 11), es decir, se deja el campo expedito a disciplinas como la literatura y el periodismo para que confronten, indaguen, reconstruyan, recuperen materiales y con ellos épocas o eventos que caracterizan el devenir de una comunidad o grupo en particular. El resultado de estos trabajos es por lo general poco reconocido por el investigador clásico de las ciencias sociales, quien considera que su labor debe ser más técnica y responder a un método científico ya avalado por una comunidad más bien hermética.

Con el concepto de Mirada Cultural pretendo hacer, con palabras de Geertz, un trabajo parcial de “crónica del imaginario de una sociedad” (14). La crónica me permite referir hechos, recoger testimonios, basar mis apreciaciones en materiales que, siendo de la época de mi interés, me dicen, me revelan hechos y acciones propias de una circunstancia cultural que cobra vida a través del relato. No obstante esa crónica deviene en reportaje cuando el texto procura asumirse resultado de una investigación. Si bien como expresa el periodista Daniel Samper el reportaje es hijo de la entrevista y de la crónica, esta práctica referencia detalles, anota impresiones, pinta ambientes, con el objeto de comunicar a un posible lector una idea total, redonda, de un asunto en cuestión (Samper, 1990: 14).

Ahora bien, si el reportaje es hijo de la entrevista, se entiende que el trabajo de campo posibilita el acercamiento a uno de los tantos problemas que merecen una

mirada. ¿Cómo negar el valor de testimonios como los dados por el médico Jorge Campo Posada o la pintora Inés Rendón, el uno protagonista de la llegada del cinematógrafo a la ciudad de Pereira a mediados de la década del diez y la otra, actriz principal de la película *Nido de cóndores*, rodada en la ciudad en el año 26, con la cámara de Máximo Calvo? He aquí los visos de un trabajo etnográfico, como parte de ese movimiento contemporáneo que Geertz tilda inherente a la aplicación de “géneros confusos”, cuando desde múltiples disciplinas se apremia un acercamiento a determinado objeto de estudio, cuyos resultados suelen ser tan sorprendentes como novedosos. Para el caso recuérdese el trabajo etnográfico de Oscar Lewis en libros como *Antropología de la pobreza* y *Los hijos de Sánchez*.

Al iniciar el relato profundo de la pobreza de México en la década de los cincuenta, a través de la biografía de cinco familias, Lewis señala en el inicio de *La escena*, que su trabajo exhibe al lector un “cuadro íntimo” de ciertas familias pertenecientes a sectores deprimidos, cuyas maneras de ser en el mundo (la similitud en su estructura familiar, sus lazos de parentesco, la ocupación de su tiempo libre, sus formas de consumo, su sentido de la comunidad), devienen símbolos de una cultura que resuelve otras concepciones de vida y de costumbres. Al crear ese cuadro íntimo, lo hace con la convicción de que está aportando al conocimiento de algunos sectores (de masas campesinas y urbanas) que no tienen voz y sí un mundo que se revela autónomo y paradigmático.

Lewis entiende su labor de antropólogo como de relatoría y estudio (bastante cercano al ejercicio periodístico) a lo que él denomina la antropología de la pobreza. De allí que haya convivido con las familias objeto de estudio y haya conservado el tono

de su lenguaje y respetado sus visiones de mundo:

La pobreza viene a ser el factor dinámico que afecta la participación en la esfera de la cultura nacional creando una subcultura por sí misma. Uno puede hablar de la cultura de la pobreza, ya que tiene sus propias modalidades y consecuencias distintivas sociales y psicológicas para sus miembros. Me parece que la cultura de la pobreza rebasa los límites de lo regional, de lo rural y urbano, y aun de lo nacional (Lewis, 1972: 16-17).

He aquí un método que se aproxima en mucho al trabajo periodístico. Se trata de indagar, observar, vivenciar la comunidad, estar atento a la lectura de sus símbolos y construir el texto a manera de reportaje, crónica, entrevista o collage.

Si a la vez el reportaje se debe al cine, se comprende que de él haya tomado las diversas técnicas de la narración, en cuanto al uso de juegos temporales y formas de asumir el destino de la escritura. Un *flash back*, por ejemplo, permitirá el viaje hacia un pasado que se vislumbra desde un presente, a la manera de aquella cámara de Kurosawa que penetra el cuadro de Van Gogh para recrear la época del pintor holandés. Ello permitirá que si avanzo en el conocimiento de ciertos símbolos propios de una década en especial, desde un presente, dichos símbolos pueden dialogar, abonar discusiones con materiales de otras épocas (procedimiento intertextual) que me permitan dilucidar de esas divisas, aquello que se conecta a un estado de cosas que forman la urdimbre del Texto como sinónimo de cultura. ¿No me apoyo acaso en las observaciones de Benjamin sobre los efectos de la llegada del gas de neón en los pobladores de la joven ciudad parisina del siglo XIX, para comprender cómo opera la llegada de la luz eléctrica en los pereiranos de la década del diez? ¿No es

posible además comprender los fenómenos de poblamiento urbano acaecidos en Pereira, como parte de los procesos de masificación sufridos por los espacios urbanos latinoamericanos, conforme a los estudios del argentino José Luis Romero? Tales vínculos y asociaciones procuran subrayar la diferencia, pero al mismo tiempo, intentan sugerir las líneas invisibles que unen los mapas culturales de un orden histórico intervenido. He aquí cómo la Mirada Cultural se constituye en recurso e instrumento que permite ver, valorar la cultura desde unos pruritos esenciales, desde unas márgenes que se vinculan, sin embargo, a los grandes debates del mundo contemporáneo.

## Referencias Bibliográficas

Bloch, E. (1968). "El gran tedio de la pequeña ciudad". Bogotá: *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, No. 94.

Bolléme, G. (1990). *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

Calderón, C. y Romero, F. (1997). *La ciudad. Umbral ambiental y social*. Pereira: Papiro

Colmenares, G. (1997). *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Cali: Universidad del Valle.

Cros, E. (1997). *El Sujeto Cultural. Sociocrítica y Psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

Cros, E. (1999). *Introducción a la Sociocrítica. Seminario Internacional de Sociocrítica*. Medellín: Universidad de Antioquia/EAFIT.

Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.

Eco, U. (1997). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.

Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayo sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós

Genet, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Giardinelli, M. (1992). *El santo oficio de la memoria*. Santafé de Bogotá: Norma.

Goldmann, L. (1985). *El Hombre y lo Absoluto*. Barcelona: Ediciones 62.

Lewis, O. (1972). *Antropología de la pobreza*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lotman, I. (1996). "La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto". (Sel. Y trad. de D. Navarro). Madrid: Cátedra. En: Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

Lotman, Y. (1990). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.

Lozano, J; Peña-Marín, C., y Abril, G (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.

Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.

Murdock, G. (1997). *Cultura y Sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Samper, D. (1990). Prólogo al libro: *Grandes reportajes*. Bogotá: Intermedio.

Steiner, G. (1992). *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.

Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.