

Referencia para citar este artículo: Amador-Baquiro, J. C. (2016). Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud, 14 (2), pp. 1313-1329.

Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano*

JUAN CARLOS AMADOR-BAQUIRO**
Profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia.

Artículo recibido en septiembre 8 de 2015; artículo aceptado en octubre 28 de 2015 (Eds.)

• **Resumen (analítico):** *En este artículo expongo los resultados de una investigación sobre la construcción social del tiempo, en el contexto del conflicto armado colombiano, de jóvenes que participan en un festival de cine y video comunitario en Ciudad Bolívar (Bogotá). Partiendo del presupuesto de que el tiempo es un regulador que permite a los individuos y grupos sintetizar, integrar y coordinar el mundo social, este estudio lo apoyé metodológicamente en el análisis cultural de los productos visuales que han circulado en las siete versiones del festival -videos, documentales y películas-, asumiendo que a partir de su puesta en escena se conjugan modos de temporización sociales, éticos y estéticos en los mundos de vida juveniles. En los hallazgos se destacan tres grupos de temporalidades juveniles: las temporalidades carnalescas y polifónicas en la diversidad; los tiempos del duelo, el miedo y la condena; y la anamnesis y las memorias subalternas.*

Palabras clave: Jóvenes, temporalidades, narrativas visuales, conflicto armado, memoria (Tesoro de ciencias sociales de la Unesco).

Youth, temporality and visual narratives in the Colombian armed conflict

• **Abstract (analytical):** *The article presents the results of a study that analyzed the social construction of time in the context of the Colombian armed conflict with young people participating in a community film and video festival in Ciudad Bolívar (Bogota). Based on the idea that time is a regulator that allows individuals and groups to synthesize, integrate and coordinate with the social world, the methodology used for the study was to engage in the cultural analysis of visual products circulating in the festival (videos, documentaries and films), based on the assumption that these products highlighted the social, ethical and aesthetic temporalities of young people's life worlds. The results of the study show that three groups of youth temporalities are highlighted in the analysis: the carnival and polyphonic temporalities in diversity; the temporalities of grief, fear and condemnation; and subaltern history and memories.*

Key words: Youth, temporality, visual narratives, armed conflict, memory (Unesco Social Sciences Thesaurus).

* El presente artículo de investigación científica y tecnológica hace parte de los resultados de la investigación titulada *El conflicto armado interno como posible expresión invertida del modelo de desarrollo y de la política en Colombia* (primera etapa), realizada entre el 1 de febrero de 2012 y el 15 de junio de 2014, y financiada por el Instituto para la pedagogía, la paz y el conflicto urbano-Ipazud- y el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Acta CI-32-2011). Área: Sociología. Subárea: sociología de la juventud, sociología figuracional.

** Doctor en Educación por el Doctorado Interinstitucional en Educación (Universidad Distrital Francisco José de Caldas), Magister en Educación por la Universidad Externado de Colombia y Licenciado en Ciencias Sociales. Profesor de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y del Convenio Universidad de Manizales-Cinde. Correo electrónico: jcarlosamador2000@yahoo.com



Jovens, temporalidade e narrativas visuais no conflito armado colombiano

• **Resumo (analítico):** *Objetivo e âmbito: O artigo apresenta os resultados de um estudo que analisou a construção social do tempo, no contexto do conflito armado colombiano, dos jovens que participaram de um festival de cinema e vídeo comunitário na Ciudad Bolívar (Bogotá). Metodologia: Partindo do pressuposto de que o tempo é um controlador que permite a indivíduos e grupos sintetizarem, integrarem e coordenarem o mundo social, o estudo foi metodologicamente embasado na análise cultural de produtos visuais que tenham circulado nas sete versões do festival (vídeos, documentários e filmes), assumindo que por meio de sua encenação são combinados modos sociais, éticos e estéticos de temporização nos mundos da vida juvenil. Resultados: Três grupos de temporalidades juvenis são destacados nos resultados: o carnaval e temporalidades polifônicas na diversidade; o momento de dor, medo e condenação; e a história subalterna e as memórias.*

Palavras-chave: Jovens, temporalidades, narrativas visuais, conflito armado, memória (Thesaurus de Ciências Sociais da Unesco).

-1. Introducción. -2. Puntos de partida teóricos y contextuales. La construcción social del tiempo en jóvenes. Jóvenes en el conflicto armado. -3. Metodología. -4. Hallazgos: Temporalidades carnalescas y polifónicas en la diversidad. Los tiempos del duelo, el miedo y la condena; y anamnesis y memorias subalternas. -5. Conclusiones. -Lista de referencias.

1. Introducción

El tiempo social construido por jóvenes que viven en sociedades con conflictos armados prolongados, en lugares donde se vulnera sistemáticamente sus derechos o en espacios sociales en los que predomina la precarización y la incertidumbre, es un fenómeno que requiere ser analizado a partir de tres presupuestos iniciales. En primer lugar, algunas perspectivas de la sociología figuracional y del tiempo coinciden en diferenciar el tiempo físico del tiempo social, asumiendo que este último se construye en relación con la adscripción a grupos y clases sociales, a prácticas y a subjetividades.

En segundo lugar, como lo expondré más adelante, en este tipo de sociedades es cada vez más explícita la brecha entre la temporalidad institucional moderna y las temporalidades que construyen los individuos jóvenes alrededor de experiencias productoras de sentido, especialmente cuando éstas son tramitadas a través de narrativas no convencionales.

Y en tercer lugar, a pesar de que otros estudios consideran que el desajuste entre el tiempo social construido por la gente joven y el tiempo institucional hegemónico es un factor de desigualdad, los resultados de la presente investigación muestran que, si bien

esta desincronización les trae desventajas para su inserción en el proceso educativo formal y el mercado de trabajo, la producción de tiempos biográficos y de temporalidades compartidas en las personas jóvenes, en relación con duraciones sociales más amplias, especialmente aquellas que están atravesadas por los acontecimientos de la guerra y la estigmatización del sujeto joven, se constituye en una estrategia que busca trazar creativamente el tiempo, generar otros niveles de autodeterminación en la historicidad de la vida cotidiana, e interpelar la temporalidad hegemónica.

En una investigación anterior¹ trabajé con quince organizaciones juveniles en Bogotá, las cuales se caracterizan por la implementación de distintas estrategias de acción colectiva para la defensa del territorio, la promoción de los derechos de los jóvenes y las jóvenes, y la reivindicación de la diversidad sexual y de género. Dada la necesidad de hacer un seguimiento cualitativo más profundo que permitiera comprender las formas de temporización en los mundos de vida juveniles, para esta investigación seleccioné una experiencia de acción colectiva juvenil: El colectivo *Sueños Films*. Este grupo gestiona,

1 Producto de esta investigación, publiqué el libro *Jóvenes y derechos en la acción colectiva juvenil* (Amador-Baquirol, García-Duarte & Loaiza, 2012).

desde el año 2007, el Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al sancocho*, en Ciudad Bolívar (Bogotá).

Dentro de los criterios de selección tuve en cuenta: la existencia de posicionamientos de individuos organizadores, realizadores y espectadores del festival frente al conflicto armado en Colombia y la situación de los sujetos jóvenes en su localidad; y la existencia de narrativas visuales que permitieran reconocer temporalidades juveniles diversas, representadas a través de distintos modos semióticos (Kress & Van Leeuwen, 2001), esto es, la puesta en escena de imágenes, sonoridades, textos alfabéticos y textos interactivos, capaces de operar de manera performativa en el espacio social. En esta dirección, el problema de investigación se guio por dos preguntas complementarias, así: ¿qué temporalidades sociales, en relación con el conflicto armado colombiano y la condición juvenil en la localidad, construyen los sujetos jóvenes -gestores, realizadores y espectadores) del Festival *Ojo al sancocho* de Ciudad Bolívar (Bogotá)?; y, dado el predominio de la narrativa visual en este acontecimiento comunitario, ¿qué usos y apropiaciones de la imagen -en su función performativa- producen estas personas jóvenes en la construcción de sus temporalidades?

2. Puntos de partida teóricos y contextuales

La construcción social del tiempo en jóvenes

La relación socio-antropológica entre temporalidad y jóvenes ha sido objeto de estudio tanto en Europa como en América Latina y el Caribe. Generalmente, los autores y autoras acudimos al trabajo canónico de Margaret Mead (1997), titulado *Cultura y compromiso*, para marcar la preeminencia de las culturas prefigurativas en el mundo contemporáneo, entendidas como aquellas en donde las generaciones mayores pueden aprender de las generaciones más jóvenes. Este planteamiento ha evidenciado que la condición juvenil es una construcción social que no solo parte de su enunciación desde un afuera, sino especialmente de las experiencias concretas de

estos sujetos en el mundo de la vida. Al parecer, la experiencia se construye, entre otros aspectos, a través de cronotopos que, a la vez que orientan la acción social a partir de conexiones entre temporalidades y espacialidades, permiten al sujeto producir una dimensión estética de la existencia, en el que la vida se convierte en relato (Bajtín, 1993).

Al respecto, Carles Feixa (2001) problematiza nociones como biografía personal, ciclo de vida y relaciones intergeneracionales, con el fin de dilucidar cómo se modifican los tiempos sociales a partir de la presencia cada vez más notoria de la comunicación -medios y tecnologías digitales- en los mundos de vida juveniles al inicio del siglo XXI. Por su parte, Carmen Leccardi (2002) considera que las temporalidades en la gente joven, son susceptibles de ser analizadas a través de la construcción biográfica. A partir de una investigación con mujeres jóvenes en Italia, en el contexto de lo que Bauman (citado por Leccardi, 2002) denomina sociedad de la incertidumbre, Leccardi destaca la riqueza de la experiencia temporal de las vidas juveniles, relacionadas con sus capacidades para reconocer el tiempo plural y sus posibilidades de producción narrativa, lo cual se asocia con la subjetividad².

En América Latina y el Caribe, a partir de las condiciones históricas en las que se produce socialmente la juventud y la condición juvenil, surgen al menos tres grandes perspectivas que problematizan el tiempo social y la gente joven. Basado en investigaciones que exploran las prácticas culturales en la experiencia de los sujetos jóvenes en la región, José Manuel

2 En la misma perspectiva biográfica del tiempo social, Michele Leclerc (2009) plantea que ciertos acontecimientos biográficos que marcan la vida no se inscriben directamente en el tiempo. Según sus investigaciones, cuando estos acontecimientos se entranan, constituyen calendarios privados que permiten, a la vez, ordenar los recuerdos y configurar un tiempo continuo. Leclerc afirma que este tipo de tiempo va constituyendo una historicidad del acontecimiento alrededor de tres elementos: el recuerdo, el giro de la existencia y la catástrofe. Apoyada en algunas tesis de Paul Ricœur (citado por Leclerc, 2009) sobre la memoria, por ejemplo aquella que sostiene que el tiempo es una especie de vacío que acoge determinados acontecimientos a partir de la tensión *ipse e idem*, la autora plantea que las biografías de sus estudios evidencian que son aquellos acontecimientos que marcaron la vida los que, una vez entranados, conforman un tiempo estructurado que le permite al sujeto proyectarse hacia el futuro.

Valenzuela (2009) considera que la intensidad del tiempo social explica la existencia de procesos diferenciados de envejecimiento a partir de las etnias, los géneros y las clases sociales³. Apoyada en la historia reciente de Uruguay, Verónica Filardo (2011) afirma que la mutación progresiva de los calendarios en las experiencias vitales de los individuos jóvenes de edades entre 15 y 29 años, según su posición en el espacio social intrageneracional, así como las distancias que se profundizan entre generaciones, hacen que los tiempos institucionales e institucionalizados pierdan capacidad para regular la vida de estos sujetos. Este desajuste de tiempos trae como consecuencia en las personas jóvenes menos probabilidad de éxito en la educación y en el mercado del trabajo.

Finalmente, Rossana Reguillo (2011) plantea, basada en algunas perspectivas contemporáneas de la teoría social y en sus propios trabajos etnográficos con jóvenes, la existencia de la inadecuación biográfica del yo. Se trata, según la investigadora mexicana, de una suerte de insuficiencia biográfico-temporal, asociada con narrativas que dan cuenta de la precarización de la vida, así como de la sensación de ser culpable de algo inaprehensible, separando de esta situación las instituciones. Apoyada en ejemplos de jóvenes migrantes, Reguillo observa cómo ante la carencia objetiva de oportunidades y el deterioro de la seguridad social, los jóvenes y las jóvenes se sienten auto-responsables y buscan soluciones personales ante situaciones concretas de pobreza y exclusión.

Como se aprecia, el debate sobre la construcción social del tiempo en los sujetos jóvenes sugiere al menos tres consideraciones generales. En primer lugar, el estudio de las temporalidades en los individuos jóvenes contemporáneos exige profundizar en aquellos procesos subjetivos que fomentan

la producción biográfica o que orientan el ejercicio de determinadas prácticas -marcas, ritos y tránsitos-, las cuales generalmente se enmarcan en la configuración de mundos de vida nómadas, que explicitan luchas por el sentido. Sin embargo, a la vez se requiere comprender las condiciones históricas en las que se produce socialmente la juventud, en medio de los procesos de objetivación, institucionalización y reproducción que implican simultáneamente luchas por el poder.

En segundo lugar, es evidente que el tiempo es un marcador social de regulación y orientación. Siguiendo a Norbert Elias (2013), se trata de una categoría que sirve para comprender el cambio social, así como las interdependencias entre procesos sociales y psicológicos a través de la estabilidad y variabilidad de las figuras sociales. El tiempo es el símbolo de una relación que un grupo humano establece entre dos o más procesos, en los cuales uno es el punto de referencia o medida. Estos puntos de referencia temporales son la base para percibir los cambios, las duraciones (*continuum*) y las sincronías, a través de unidades concentradoras que contribuyen a sintetizar, integrar y coordinar lo social⁴. El tiempo implica imaginar lo que va a ocurrir o lo que puede pasar, en relación con el acontecer del presente, por lo que opera a partir de experiencias estructuradas a través del aprendizaje y de las experiencias previas, incluso aquellas que reúnen cadenas de generaciones humanas.

En tercer lugar, es claro que ante la precarización de las condiciones de vida en la región -a propósito de la hegemonía de las economías de mercado y su correspondiente ajuste estructural-, los individuos jóvenes construyen temporalidades que no coinciden con las coordenadas de orientación e integración de las instituciones. En este sentido, parece necesario analizar la tendencia de la gente joven a producir narrativas, pues para algunos

3 Dos son los puntos de vista que sustentan esta afirmación: en primer lugar, existen diferencias sustantivas sobre el tiempo social asociadas con condiciones de vida desiguales, por ejemplo entre jóvenes pertenecientes a países del primero o tercer mundo, e incluso entre clases sociales, etnias y grupos de un mismo país; y en segundo lugar, la intensidad del tiempo social se comprende como un proceso que se objetiva en los cuerpos cuando ocurren eventos que trastocan visiblemente tanto la apariencia como la conciencia del sujeto joven.

4 En esta dirección, Durkheim (1982) planteó tempranamente que determinada medida del tiempo -representada a través de informaciones ofrecidas por calendarios, relojes y cronómetros- permiten ordenar la sociedad a partir de la sincronización de las actividades entre los individuos. El tiempo es, por tanto, un regulador social que da cuenta del orden social y la cultura. De acuerdo con esta perspectiva general, estudiar las temporalidades es una forma de comprender los cambios sociales y culturales.

investigadores éstas irrumpen el *continuum* de la vida social, mientras que para otros se trata de una estrategia que articula el tiempo subjetivo con el tiempo social e histórico. También es importante comprender cómo tramitan las personas jóvenes la exclusión y la desigualdad cuando se profundiza su aparente inadecuación biográfica, así como su desintegración de las instituciones. Por último, además de investigar fenómenos tan complejos como la migración y la precarización de la vida social de los sujetos jóvenes, es necesario comprender cómo éstos construyen el tiempo social cuando viven en un conflicto armado y social prolongado, tal como ocurre en Colombia.

Jóvenes en el conflicto armado

La presencia de los individuos jóvenes colombianos en el conflicto armado tiene distintas aristas. En primer lugar, es posible señalar, a partir de los estudios historiográficos de Carlos E. Jaramillo (2007), que luego de la conformación de la república, hacia 1810, y su consecuente cadena de guerras civiles a lo largo del siglo XIX, fueron los niños, las niñas y los jóvenes quienes constituyeron los ejércitos que se pusieron al servicio de las élites regionales en su interés por alcanzar poder territorial. Por otra parte, las cifras del conflicto armado muestran que han sido las gentes jóvenes, especialmente las de origen rural, quienes han sido objeto de reclutamiento por parte de los ejércitos -fuerza pública, guerrillas, grupos paramilitares y bandas criminales emergentes- que han alimentado la espiral de violencia de los últimos sesenta años. Por último, estudios recientes revelan que el 63% de las víctimas del conflicto son jóvenes menores de 25 años (Garay & Vargas, 2012), quienes han sido objeto de desplazamiento, secuestro, tortura, delitos sexuales, extorsión y minas antipersonas⁵.

Otra expresión de este fenómeno es la situación de los jóvenes y las jóvenes frente a la llamada violencia homicida en Colombia, esto es, la derivación del conflicto armado en conflictos sociales, especialmente concentrados en zonas urbanas. Para el Observatorio Nacional de Salud (2015), a pesar de que la tasa anual de homicidios disminuyó entre 1998 y 2012, el 73% de las muertes en este mismo periodo corresponde a personas entre 15 y 39 años. Asimismo, llama la atención que el 50% de estos homicidios se produjeron en 27 municipios de Colombia, entre los que se destacan Medellín, Cali y Bogotá, centros de visible asentamiento de víctimas por el conflicto armado. Siguiendo el enfoque del informe en mención, se puede concluir que una persona entre 15 y 39 años de edad, ubicada en estas ciudades, tiene más posibilidad de morir de forma violenta que en cualquier otro lugar del país.

Finalmente, se encuentra el caso conocido como “falsos positivos”. A finales de 2008 se dio a conocer, a través de distintos medios, cómo varios integrantes del ejército nacional asesinaron a jóvenes de distintos lugares de Colombia, haciéndolos pasar como guerrilleros dados de baja en combate -4.382 personas entre 2002-2008, según la Fiscalía General de la Nación-. Estas ejecuciones extrajudiciales tenían como objetivo presentar resultados por parte de las brigadas de combate. Los jóvenes asesinados eran oriundos de los municipios de Soacha y Bogotá -principalmente de la localidad de Ciudad Bolívar-, y de los departamentos Norte de Santander, Antioquia, Boyacá, Huila, Valle y Sucre. Para algunos investigadores,

grupos ilegales, el pie de fuerza no ha disminuido. En este contexto, cerca del 94% de éste lo constituyen sujetos jóvenes, quienes regularmente son los que combaten a través del servicio militar obligatorio, la carrera militar o su inserción en el oficio de soldados profesionales. No sobra recordar que informes de la Coalición contra el reclutamiento de niños, niñas y jóvenes (2013) muestran que continúan siendo entre 8.000 y 12.000 los niños, niñas y adolescentes que están en las filas de grupos guerrilleros, paramilitares y bandas emergentes. Y, aunque la fuerza pública no recluta a menores de 18 años, sí insta a los niños, niñas y adolescentes a participar en la guerra a través de campañas cívico-militares. Generalmente, son uniformados y utilizados para promover la responsabilidad social y el compromiso de esta institución con los derechos humanos. Estas prácticas, además de pasar por alto las recomendaciones de la Defensoría del Pueblo, continúan siendo desplegadas en todo el territorio nacional mediante programas como “Soldado por un día” y “Club Lancita”.

5 A manera de ejemplo, se puede destacar algunas expresiones objetivas sobre el peso que tiene el conflicto armado en la condición juvenil en Colombia. Una primera expresión es que, actualmente, las fuerzas armadas están conformadas por cerca de 450.000 individuos colombianos. Durante los dos periodos del gobierno del presidente Álvaro Uribe, las fuerzas armadas legales pasaron de 313.000 a 426.000 efectivos. Luego, a pesar de los avances en los diálogos de paz, desde 2012, entre el gobierno del presidente Santos y la guerrilla de las Farc-EP, y de la evidente disminución de combatientes en este y otros

estos hechos están claramente relacionados con la política de seguridad democrática, promovida en aquel momento por el presidente Álvaro Uribe, la cual se intensificó a través de estrategias como la oferta que se hizo a los militares, según la directiva ministerial 029 de 2005, que consistía en otorgar \$ 3.800.000 (US 1.500) por cada guerrillero o paramilitar muerto⁶.

Estas expresiones del conflicto armado en la vida de los sujetos jóvenes y sus modos de temporizar la experiencia social, sugieren algunos interrogantes: ¿Cómo construyen el tiempo social las personas jóvenes víctimas del conflicto armado? ¿Qué temporalidades construyen los jóvenes y las jóvenes que participan en los grupos armados? ¿Qué tipo de biografías construyen los sujetos jóvenes cuando han sido víctimas o victimarios? ¿Cómo operan estas biografías en relación con la interpretación del conflicto armado en su larga y mediana duración? ¿Qué estrategias les posibilitan reinscribir su tiempo social en la temporalidad histórica el conflicto armado?

Si bien es evidente que el conflicto armado emplaza a la gente joven al espacio vacío de las víctimas y los victimarios, colocándola en situaciones de vulnerabilidad, precariedad e incertidumbre, asunto que admitiría profundizar en sus horizontes temporales individuales y colectivos a partir de la presencia de la guerra en sus mundos de vida, en esta investigación opté por analizar la construcción social del tiempo en jóvenes que emplean la comunicación y la narrativa visual como mecanismos para enfrentar la violencia, la estigmatización y el olvido, en el contexto del conflicto armado. Aunque la unidad de análisis corresponde a sujetos jóvenes ubicados en una zona urbana de Bogotá, se trata de biografías juveniles que se construyen en medio de representaciones y prácticas, cuyo eje es la guerra y la muerte, las

cuales han invadido los espacios cotidianos de sus mundos de vida.

3. Metodología

La estrategia metodológica articuló dos tradiciones que contribuyeron a develar los mecanismos empleados por estos jóvenes para construir temporalidades sociales, en oposición, pero también en correspondencia, con los tiempos institucionales e históricos de la Colombia del conflicto armado. En primer lugar, adopté el análisis cultural propuesto por Michel de Certeau (2007), el cual comprende la vida cotidiana como un proceso permanente de construcción de sentido a partir de las producciones culturales en las que participan los individuos y grupos, por lo que hace énfasis en los usos y las apropiaciones⁷. En segundo lugar, introduce la perspectiva narrativa de la investigación sociocultural, la cual permite comprender los hechos singulares que constituyen la vida de una persona o grupo, en tensión o en correspondencia con los hechos que tienen lugar en un radio de acción más amplio. Esta opción también permite entender el relato, la biografía, la memoria, y especialmente lo visual, como elementos inherentes a las temporalidades sociales.

La tradición biográfica de la investigación cualitativa (Creswell, 1998), en sus acepciones relato de vida, historia de vida y autobiografía, coinciden en que no solo se trata de reconstruir los hechos significativos de las personas sino de comprender cómo éstos adquieren alguna relación con el contexto histórico y la posición del sujeto en la estructura social. Asimismo,

6 La Unidad de Derechos Humanos de la Fiscalía General de la Nación ha pedido a la Unidad Delegada ante la Corte Suprema, que decida si hay méritos para investigar a cuatro generales por estos delitos, a la vez que ha logrado la condena de cuatro coroneles y ha impulsado las investigaciones contra otros 33 integrantes del Ejército del mismo rango. Tomado del Informe Fiscalía General de la Nación (Audiencia pública rendición de cuentas 2009-2010). Recuperado de: <http://www.fiscalia.gov.co/colombia/wp-content/uploads/2012/01/InformeRendici%C3%B3ndeCuentas2009-2010.pdf>

7 Particularmente, de Certeau (2007) plantea que, después de 1950, han proliferado sistemas de producción cultural más complejos, como la producción televisiva, la urbanística y la comercial. En consecuencia, observa la necesidad de identificar los usos, entendidos como consumos que hacen los individuos y grupos en su diario vivir, así como las apropiaciones, las cuales posibilitan el surgimiento de nuevas racionalidades, instauran tipologías de contratos con otros y dan lugar a nuevas redes de relaciones intersubjetivas. En el proceso de "recepción" del contenido de una producción cultural, la cual opera mediante las lógicas de funcionamiento del objeto, el individuo consumidor participa en un proceso de producción durante el tiempo y el espacio en el que instaura y ejerce las respectivas vinculaciones. Estas fabricaciones aplican para las imágenes televisivas e informacionales, el espacio de la ciudad, los productos adquiridos en el supermercado y/o los relatos y leyendas que distribuye la prensa (de Certeau, 2007: XLII).

implica la reflexividad de sus protagonistas a partir de ejercicios de rememoración que tienden a relacionar el presente con el pasado y el futuro (Miller, 2000), y a develar la multiplicidad de redes de relaciones que los sujetos atraviesan y adscriben en la vida cotidiana (Ferraroti, 1988).

No obstante, es necesario tener en cuenta que las transformaciones contemporáneas en torno al texto, al discurso y a la escritura, muestran que las narrativas no solo son orales o alfabéticas, sino que también pueden ser visuales⁸. Específicamente, la narrativa visual se basa en la capacidad de la imagen para relatar sucesos de la vida cotidiana a través de un discurso visual que implica procesos de producción, distribución y apropiación. La imagen ya no refiere únicamente a la representación de algo “real” o sagrado -el ídolo-, o a la expresión de una genialidad artística -el arte-, sino a una práctica social, ética y estética -lo visual- (Debray, 1994), que implica nuevas formas de articulación entre texto e imagen. Esta articulación-colaboración tiene distintas posibilidades de efectuación, dado que puede comenzar por la construcción visual, por la construcción textual o por la generación conjunta de los dos elementos. Por ejemplo, el álbum ilustrado inicia por el texto convencional, el cual, posteriormente, es complementado a través de imágenes para expandir las posibilidades de resonancia en los públicos⁹. Otro ejemplo es el comic, el cual

comienza por la imagen y luego incorpora el texto, a manera de complemento¹⁰.

La narrativa visual es performativa. Desde la perspectiva de John Austin (1991), el enunciado performativo no es aquel que se limita a describir un hecho, sino que además de dar cuenta de una idea, un pensamiento o una representación, se convierte en un acto de realización. En consecuencia, analizar la narrativa visual, en clave performativa, es un proceso que va más allá del análisis del contenido de la imagen, pues exige evidenciar las prácticas sociales y las matrices culturales en las que se produce, distribuye y apropia dicho contenido. Siguiendo a Ana María Guasch (2005), la narrativa visual también es una memoria-flujo que, al ubicarse en el espacio público, pone a disposición de los usuarios, usuarias y públicos, conjuntos de acontecimientos que se contraen y extienden en el tiempo. Los contenidos no son, en sentido estricto, ni icónicos ni simbólicos, sino productos indexicales que abren caminos para la construcción de significados¹¹.

Tanto el análisis cultural como el análisis de la narrativa visual fueron pertinentes para el desarrollo metodológico y procedimental

8 Algunos de estos debates se encuentran en los planteamientos de Derrida (2003) y Spivack (2003). Mientras que el primero insiste en la necesidad de deconstruir el texto a través de su diseminación e intertextualidad, sobre la base de renunciar al trazo arbitrario de fronteras, la segunda examina cómo, detrás de la arbitrariedad del texto occidental, opera una producción del otro, en tanto sujeto colonizado y subalternizado. Desde otro punto de vista, este tema es abordado por Régis Debray (1994), a través de su teoría mediológica. Según el pensador francés, las tres cesuras mediológicas de la humanidad -escritura, imprenta, audiovisual- configuran en el tiempo de las imágenes tres andamios distintos: el ídolo, el arte y lo visual.

9 No obstante, existen casos contrarios. Por ejemplo, el atlas ilustrado de Warburg, titulado *Atlas Mnemosyne*, está constituido por una colección de imágenes con poco texto alfabético, mediante la cual el autor narra la historia de la memoria de la civilización europea. Para Gombrich (1997), el *Atlas* fue una especie de poema visual, capaz de evocar con imágenes un tipo de pensamiento que se valió de herramientas de trabajo (cajas de fichas, esquemas, fototeca, libros...) para plasmar la realidad a través de la temporalidad. Además de atacar la amnesia, la empresa de Warburg abordó problemas iconológicos fundamentales en medio de una situación psíquica que lo mantuvo apartado del mundo, el cual tuvo que imaginar mediante la mnemotecnia.

10 Para José Luis Brea (2009) y Nicolás Bourriaud (2004), lo visual, como fenómeno emergente de la cultura contemporánea (visual-digital-popular), tiene varias características. En primer lugar, el tránsito de la comunicación de masas (mass media) a la comunicación digital interactiva, hace que la imagen se constituya en el recurso primordial para que las personas comuniquen sus vidas en medio de sus luces y sombras. En segundo lugar, la imagen es una expresión de la construcción de la subjetividad, la cual se vuelve progresivamente densa, alrededor de los acontecimientos y las ficciones que constituyen los mundos de vida de las personas. Y en tercer lugar, es un mecanismo estratégico en la construcción de memorias, dado que su incorporación en repositorios o herramientas de almacenamiento abiertos favorecen otras formas de anamnesis, esto es, un proceso que sostiene el acontecimiento como algo disponible material y simbólicamente, a la vez que puede ser inspeccionado, apropiado y resignificado.

11 Un ejemplo del carácter indexical, abierto y anamnésico de los productos culturales, lo representa la obra de la artista colombiana Doris Salcedo. Sus trabajos son obras simbólicas que suelen basarse en materiales portadores de significado, capaces de establecer comunicación con los públicos. Más allá de construir instalaciones nostálgicas del pasado, su obra explora reflexiones sobre la memoria de las víctimas del conflicto armado colombiano. Si bien siempre están presentes objetos inanimados, la puesta en escena busca condensar las acciones implícitas de su proceso de producción. Las obras también sugieren la presencia del duelo a partir de la ausencia de quienes perecieron en la guerra. Su obra *Sin título* (1988-1990) es parte de la Colección de Arte del Banco de la República. Actualmente se exhibe como parte del programa “Obra invitada” en el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. Disponible www.banrepcultural.org.

de la investigación, dado que el colectivo seleccionado tiene como propósito fundamental producir narrativas visuales, comprendidas como productos culturales que son construidos colectivamente, distribuidos a través del espacio público de la web y apropiados por distintos públicos. Otro elemento fundamental es que, para este colectivo, las narrativas

visuales son memorias, repositorios y productos almacenables que les permiten construir tiempos sociales, los cuales se ponen en tensión o en relación con los acontecimientos del conflicto armado colombiano y con el lugar de la gente joven en éste.

A continuación presento algunos rasgos de esta agrupación:


<p style="text-align: center;">Colectivo Sueños Films (Festival Ojo al Sancocho, Bogotá, localidad de Ciudad Bolívar)</p>	
<p style="text-align: center;">OBJETIVOS</p>	<p style="text-align: center;">ACTIVIDADES</p>
<p>Es una experiencia comunitaria, gestionada por jóvenes, que tiene como propósito la incidencia política y el empoderamiento social, cultural, ambiental, económico y educativo de los sectores periféricos, locales y regionales, en torno a la construcción de una vida digna. A través de procesos de formación, las personas de la comunidad se convierten en actores, guionistas, directores y realizadores de videos alternativos y de películas. Los criterios que orientan las narrativas visuales son la <i>noviolencia</i>, la dignidad, el diálogo intercultural y la paz.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Participación en procesos de formación para la escritura de guiones mediante talleres de sensibilización sobre su realidad social, política cultural. Se trata de contar historias sobre la propia vida. • Producción de contenidos a través de lenguajes audiovisuales, los cuales les permiten metaforizar la vida. • Participación en redes y comunidades con personas de Ciudad Bolívar y otras partes del país y del mundo. • Participación en festivales internacionales. Algunos trabajos han sido reconocidos en otros países.

Tabla 1: Datos generales del colectivo que gestiona la experiencia.

Aunque no fueron definidas categorías previas, el análisis de las narrativas visuales y de fuentes complementarias procedentes de entrevistas y observaciones de campo, se guio por cuatro elementos que constituyen el

carácter multimodal de los productos culturales con predominio de narrativas visuales (Kress & Van Leeuwen, 2001), y por formas temporales que inicialmente están organizadas a través de la continuidad y la discontinuidad, así:

<p>Temporalidades juveniles en, con y sobre el conflicto armado a través de usos y apropiaciones de narrativas visuales (corto, videoclip, documental, película)</p>	<p>Formas de temporalidad posibles</p>
<p>Discurso: Refiere al conjunto de conocimientos (expresados en interpretaciones, juicios y argumentos) socialmente construidos, procedentes de algún aspecto de la realidad. Estos son producidos en contextos sociales específicos (globales y locales), institucionalizados e informales. Pueden ser desplegados a través de distintos modos semióticos.</p>	<p>Continuidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Secuencias • Sucesiones • Sincronías • Ciclos • Intervalos <p>Discontinuidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Simultaneidad • Puntos de ruptura, de inflexión o de quiebre. • Diacronía • Flujos • Inmanencias • Rememoración
<p>Diseño: Son modos de expresión creados para que un público determinado pueda entender los productos semióticos en el contexto de una situación comunicativa dada. Además de cumplir una función de facilitación dentro de una situación comunicativa, los diseños pueden ampliar o reducir los conocimientos socialmente construidos que configuran los discursos. Las combinaciones y modos semióticos incorporados en un diseño pueden ampliar el acceso al discurso a partir de la interacción, por ejemplo en las interfaces altamente interactivas y reticulares.</p>	
<p>Producción: Refiere a los contenidos puestos en escena a partir de una intención comunicativa y performativa. Esto significa que la producción es, a su vez, un medio semiótico, el cual es expuesto a través de ciertos lenguajes, movimientos y singularidades semióticas. Generalmente, la producción va de la mano con el discurso y el diseño para convertirse en pieza comunicativa, esto es, un dispositivo cultural portador de un mensaje, por ejemplo el video clip, el corto o la película.</p>	
<p>Distribución: Es el potencial de recodificación de los procesos o eventos semióticos, el cual tiene propósitos de registro y/o distribución. En el contexto de las tecnologías digitales interactivas, el proceso de producción, y su correspondiente incorporación en la web, hace posible potenciar la distribución entre autores y público, dada la presencia de distintas audiencias.</p>	
<p>Fuentes de análisis:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuatro videos editados que contienen las memorias de los festivales en sus versiones 2010, 2012, 2013 y 2014. Cada video tiene una duración entre 11 y 15 minutos. • Corto <i>Fábrica de envueltos</i> (Sueños films, 2009). • Documental <i>360° Ciudad Bolívar, una ciudad para ver</i> (Fila 14, 2007). • Documental <i>Desde la memoria germina la esperanza</i> (Sueños Films, 2013). • Documental <i>El traje nuevo del emperador</i> (Libia Stella Gómez, 2014). • Documental <i>Sergio Urrego, por una Colombia diversa y tolerante</i> (Elizabeth Jiménez, 2014). • Corto <i>Bolívar es él</i> (Carolina Vásquez, 2011). • Videoclip <i>¿Qué es ojo al sancocho?</i> (Sueños films, 2014). • Videoclip <i>La muerte</i> (Radio Rebelde Sound System, 2010). <p>Fuentes complementarias:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Procedentes de entrevistas a jóvenes, líderes de la corporación Sueños Films y del festival. 	

Tabla 2: Criterios de sistematización, interpretación y análisis de las narrativas visuales y fuentes complementarias.

4. Hallazgos

Los siguientes hallazgos surgieron del análisis de los productos visuales mencionados en la tabla anterior y del acompañamiento a la realización del festival en las versiones 2013 y 2014.

Temporalidades carnalescas y polifónicas en la diversidad

Si bien es cierto que *Ojo al sancocho* no es un carnaval, su puesta en escena adopta varios de sus atributos. Siguiendo a Mijaíl Bajtín (2013), mientras que las fiestas y rituales oficiales se han enmarcado desde la antigüedad en concepciones determinadas y concretas del tiempo natural -cósmico-, biológico e histórico, a partir de estructuras lineales y cíclicas, alrededor de dicotomías como la muerte y la resurrección, el mal y el bien, y el placer y la prohibición, la temporalidad del carnaval es discontinua. El carnaval es la celebración de una suerte de liberación transitoria, en la que sus actores buscan anclarse en una coordenada temporal que suspende las relaciones jerárquicas, así como las reglas, los tabúes y los privilegios.

En este caso, se trata de un mecanismo implementado por los jóvenes y las jóvenes para conjurar las aporías del conflicto armado en sus mundos de vida mediante el relato, pues es el tiempo para hablar públicamente sobre lo incómodo y lo agobiante, por ejemplo, en torno a la guerra, la pobreza y la injusticia. Este modo de temporizar lo diverso a partir de la metáfora del sancocho¹², se ejemplifica en la narrativa del tráiler correspondiente al lanzamiento del festival 2014, en el que un niño ubicado en una montaña de la localidad, con una cámara fotográfica en la mano, al accionarla -palabra análoga a disparar-, va cantando a ritmo de rap:

“... huyendo de los miedos empecé a disparar; la guerra me persigue y yo sigo disparando; busco historias para espantar

miedos; busco historias para matar pesimismo” (Memorias 2014, minuto 3-4).

Quienes participan como sujetos organizadores, expositores o espectadores en el festival, eliminan provisionalmente las relaciones jerárquicas, a través de formas de comunicación visual e interactiva, así como de la puesta en escena de lenguajes performativos, que les exige decir y hacer sobre su barrio, su comunidad y su localidad en espacios públicos. Es una temporalidad que disminuye las distancias entre los sujetos y los libera de etiquetas y reglas de conducta, tal como lo destaca Bajtín (2013). Este lenguaje “carnavalesco” y esta práctica “antijerárquica” profundizan la discontinuidad temporal, tanto en los individuos como en los colectivos, mediante una liberación en la que nadie actúa como extraño o extranjero, pues los que se implican se convierten en protagonistas de un acontecimiento.

Las narrativas visuales son diversas. Generalmente son historias ubicadas en el paisaje montañoso, a veces agreste y frío, de Ciudad Bolívar. Algunas historias se centran en la vida de personajes comunes de la localidad, tal como lo ilustra el corto *Fábrica de envueltos* (Sueños Films, 2009), el cual se desarrolla en un día de trabajo de una mujer en situación de desplazamiento que mediante esta actividad sostiene a su familia. El punto de referencia de esta temporalidad es las 4:00 de la madrugada, hora en la que la protagonista empieza a cocinar los envueltos. Posteriormente, luego de almacenar sus productos, hacia las 6:00 a.m. esta mujer procede a distribuir lo producido en tiendas y panaderías del sector. Luego del periplo, la historia retorna al hogar de la protagonista, ahondando en detalles más íntimos de la familia -entre las 9:00 am y las 6:00 pm-.

Esta narrativa visual muestra el tiempo sucesivo, acumulativo y lento, captado por sus jóvenes realizadores, a partir de un episodio minimalista de la vida de una persona. En el relato, la temporalidad de la protagonista parece distanciada de los tiempos de otros personajes que, en ocasiones, se cruzan en la trama. Se trata del tiempo individual de una madre, jefe de hogar, que despliega con paciencia la rutina de su vida cotidiana, como una especie de acto

12 Es una sopa representativa de distintas regiones del país, preparada con carnes, tubérculos, verduras y condimentos, que se consume principalmente a la hora del almuerzo a manera de plato fuerte, aunque también se incluye en fiestas, paseos y celebraciones populares.

sacrificial, a favor del tiempo acelerado de sus hijos, hijas, nietos y hasta vecinas y vecinos. El relato marca la singularidad de una persona que, al vivir el despojo y el desplazamiento forzado por la guerra, reinventa su vida individual y familiar a través de la construcción de otra temporalidad que le permite establecer nuevos anclajes en el mundo.



Imagen del corto *Fábrica de envueltos* (Sueños films, 2009).

No obstante, las temporalidades de los mundos de vida juveniles, tramitados a través de la narrativa visual, cambian cuando los individuos jóvenes son protagonistas en la trama. En el documental *360° Ciudad Bolívar, una ciudad para ver* (Fila 14, 2007), el cual se basa en testimonios de jóvenes que cuestionan la estigmatización hacia la localidad y sus habitantes a partir de las voces de algunos que en el pasado estuvieron vinculados a pandillas, hasta aquellos que a través del arte y el deporte han logrado dar sentido a sus vidas,

sobresalen tres aspectos clave. En primer lugar, la narrativa inicia con un paisaje sonoro que combina música coral y fragmentos en audio, e imágenes a blanco y negro de noticias violentas sobre el país y la localidad. En segundo lugar, la interfaz emite entre las escenas algunos datos de la localidad, por ejemplo, la alta densidad poblacional y el precario ingreso per cápita. Luego, la sonoridad cambia al introducir música entre electrónica y *dance*, acompañada de imágenes a color que se incorporan en un círculo superpuesto, mostrando que la realidad de Ciudad Bolívar es análoga a la amplitud de la metáfora 360°.

Por último, algunos relatos muestran experiencias de vida que suelen dividirse en dos grandes temporalidades: el tiempo social de un pasado violento, explícito en las narraciones de sujetos jóvenes vinculados anteriormente a pandillas o grupos armados, esto es, la temporalidad del daño que propicia el conflicto armado; y un tiempo que se despliega a través de lo nuevo: una vida al servicio de la comunidad para que otros sujetos jóvenes *nunca más* vuelvan a agredir a sus congéneres o a empuñar un arma. Esta ruptura temporal en la que transitan del daño físico, emocional y moral a dar cuenta de sí, como agentes de paz, modifica sustantivamente la subjetividad guerrillera e introduce otros registros sociomorales a partir de giros narrativos, en los que las promesas de cambio se convierten en acciones colectivas que logan ser representadas a través de lo visual.



Imagen del documental *360° Ciudad Bolívar, una ciudad para ver* (Fila 14, 2007).

Tiempos de duelo, miedo y condena

Uno de los aspectos identificado en la construcción de estas temporalidades es la ruptura del tiempo juvenil que marca el

acontecimiento biopolítico conocido como “falsos positivos”. Al respecto, es importante tener en cuenta que Ciudad Bolívar, después del municipio de Soacha, fue la localidad de Bogotá más afectada por las ejecuciones extrajudiciales

efectuadas por el ejército nacional entre 2002 y 2009 (Fundación para la Educación y el Desarrollo-Fedes, 2011). Para los realizadores y partícipes del festival este hecho, conocido en Colombia abiertamente a partir de 2010, e incluido en estas narrativas a partir de 2011, es un marcador social que inaugura otra temporalidad en los mundos de vida juveniles de Ciudad Bolívar. Es un tema recurrente en videos documentales, cortos y películas, que no solo denuncia o expresa signos de solidaridad con las familias afectadas por este flagelo, sino que impone un estado de inmanencia en la condición juvenil, como un suceso que perdura en los cuerpos y mentes, y que se traduce en duelo, miedo y condena.

Las narrativas visuales evidencian una marca temporal de dolor y de duelo que está presente en las acciones y producciones del festival, y que establece un punto de inflexión que ahonda no tanto el antes sino especialmente lo posterior a “los falsos positivos”. Tanto en los cortos y películas como en los talleres y recorridos por el territorio, en el marco de las actividades del festival, surge la necesidad de hablar de este acontecimiento. En ocasiones subyacen las palabras del dolor ante la pérdida de amigas, amigos, y gente conocida, mientras que en otras se expresa la indignación ante la injusticia y la impunidad. En suma, las ejecuciones extrajudiciales de las personas jóvenes de Ciudad Bolívar constituyen un acontecimiento que busca ser ritualizado y conjurado mediante distintos recursos, entre ellos la narrativa visual. Aunque muchos sujetos jóvenes que participan en el festival no conocieron a las víctimas directamente, se involucran solidariamente y se disponen a participar en la reparación emocional y moral de una comunidad que se siente despojada. El festival de 2011 fue dedicado a “Las madres de Soacha”, quienes narraron su experiencia a través de distintos recursos y formatos.

Otro componente temporal que subyace de este acontecimiento es el miedo. Los “falsos positivos” en la vida de los individuos jóvenes introdujeron el miedo en distintos niveles. El miedo se convierte en un regulador de la vida social que tramita la subjetividad a partir del riesgo y la amenaza, como ejes fundamentales

del afrontamiento al acto sacrificial de la llamada “limpieza social”. Se trata así de la construcción de temporalidades que incorporan la muerte como parte del diario vivir. Estas gentes jóvenes no buscan banalizar la muerte o vivir al extremo, sino construir una vida en la que se aprende a lidiar con esta. Esta suerte de tanatología de lo juvenil, en la que ser joven de Ciudad Bolívar obliga a combatir la muerte, exige a estos sujetos narrar la vida, volverla fotografiable y convertirla en un mosaico de biografías que buscan producir huella, a la vez que dejar constancia histórica de trazos, tránsitos y transiciones de lo vivo en medio de lo mortífero. Este posicionamiento coincide con el planteamiento de Zygmunt Bauman sobre el miedo a la muerte:

Por ingeniosas que sean nuestras estratagemas destinadas a exorcizar de nuestra mente el fantasma de nuestra muerte, el miedo en sí a la muerte -aunque sea en forma reducida, reestructurada o reanimada- no puede ser ahuyentado de la vida humana. El miedo primario a la muerte es, quizás, el prototipo o el arquetipo de todos los miedos, el temor último del que todos los demás toman prestados sus significados respectivos (2008, p. 73).

Al respecto, el documental *Desde la memoria germina la esperanza* (Sueños Films, 2013) inicia con un joven caminando por el barrio Potosí, quien afirma: “(...) los jóvenes estamos asustados por los panfletos y las amenazas constantes a nuestras vidas” (min. 1). Luego aparece un joven artista quien manifiesta: “(...) la delincuencia común no está organizada de esa manera, aquí hay otros agentes interesados en acabar con la vida de los jóvenes” (min. 2-3). Por último, un joven cantante de hip hop complementa: “(...) tuve que enterrar amigos y hermanos” (min. 5). De esta manera, la narrativa visual se empeña en mostrar el miedo a la muerte como algo inherente a la configuración de lo juvenil en el territorio, una forma de vida que, desde el punto de vista de este trabajo documental, se equipara a la metáfora de la oscuridad.

Por esta razón, en el texto audiovisual se expone una escena de un grupo de jóvenes en

una marcha nocturna con letreros exigiendo que los dejen vivir. No obstante, en la misma escena las personas asistentes llevan antorchas y banderas que pregonan la resistencia a la muerte, a partir de fotografías e imágenes de sus familiares y amigos asesinados, al estilo de una procesión en compañía de íconos juveniles, quizás una especie de luz que guía el azaroso

camino de lo juvenil en el mundo de la muerte. De este modo, la narrativa visual no solo opera como testimonio, sino como un nuevo estadio biográfico que desordena la secuencia ideal del sujeto joven integrado a la educación o al trabajo, y en el que se radicaliza su construcción tánato-biográfica en el espacio público.

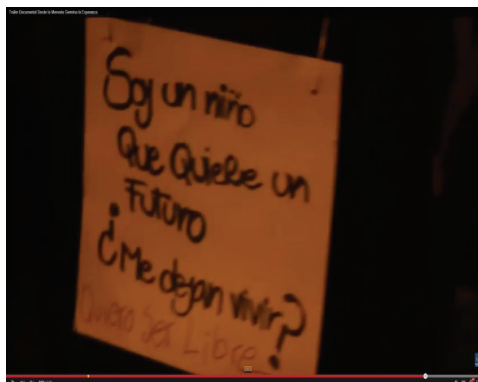
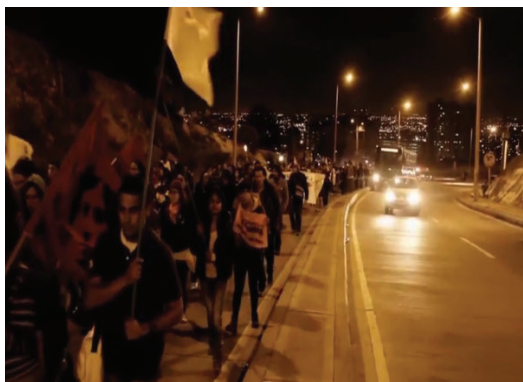


Imagen del documental *Desde la memoria germina la esperanza* (Sueños Films, 2013)

Esta idea también está reflejada en el videoclip *La muerte* (2010), del proyecto hip hop Radio Rebelde Sound System, ubicado en el canal YouTube del festival: “(...) *la muerte me vino a buscar y yo le dije carajo respeta (sic)... yo tengo cien años no más así que por donde viniste regresa (sic)... cuánto tiempo venimos viendo a mi pueblo vivir hambriento... cuánto tiempo venimos corriendo, venimos huyendo de tu gobierno (...)*”. Si bien el miedo a la muerte paraliza y desactiva, en este caso la incertidumbre es invertida y convertida en recurso para la acción social. Se trata así de una temporalidad juvenil cuyo rito de paso implica vivir con el miedo, enfrentar la muerte y construir sentido a partir de la presencia de ésta en la vida social.

Anamnesis y memorias de la subalternidad

Además de propiciar un espacio social de encuentro intra e intergeneracional, el festival es una experiencia que combate la amnesia, esto es, un proceso intenso de rememoración en el que se trae al presente los recuerdos de un pasado fragmentado, se producen reminiscencias de acontecimientos clave para

la comunidad, y se coleccionan narrativas, relatos y biografías, como una especie de *Atlas* mnemotécnico, digital e interactivo. Se trata así de mediaciones culturales y modos semióticos que, como piezas historizadas, adquieren centralidad en la producción individual y colectiva de significados. Particularmente, el sitio web y el canal YouTube del festival se constituyen en repositorios de voces y experiencias, cuyo pretérito no pretende operar como recuerdo secuencial de una línea de tiempo indiscutible, sino más bien como discontinuidad, simultaneidad y extrañeza, una indexicalidad que provoca un nuevo *sensorium*, al decir de Benjamin (2009) cuando analizaba los cambiantes modos de percepción humana en relación con la reproductibilidad de la obra de arte.

Este tiempo de anamnesis es un proceso que se construye a partir del interés de los sujetos organizadores, realizadores y participantes, no solo por exponer sus trabajos sino por aportar a la producción densa y plural de la memoria local de Ciudad Bolívar. Su modo de funcionamiento, en relación con los tiempos sociales de los individuos jóvenes, sugiere dos formas de combate a la amnesia: la resistencia al olvido espontáneo e intencional; y la

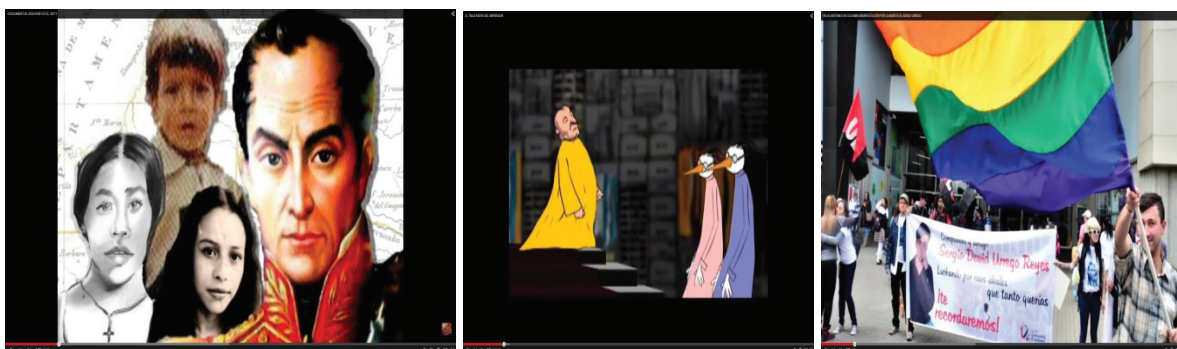
inauguración de nuevos lugares de la memoria desde la subalternidad (Spivack, 2003).

Las políticas del olvido tienen como propósito la desactivación social y política de los actores sociales. Frecuentemente, son estratégicamente implementadas a través de prescripciones que intimidan o que neutralizan la acción social. De hecho, la banalización de la muerte de la gente joven en la guerra, tal como ocurrió con el silenciamiento de los familiares de los jóvenes ejecutados extrajudicialmente (Fundación para la Educación y el Desarrollo-Fedes, 2011), es una estrategia que busca suspender las cronotopías orientadoras de los individuos sobrevivientes y descendientes, tal como lo describía Benjamin (2001) cuando se preguntaba por qué quienes iban a la guerra regresaban enmudecidos. Las políticas del olvido, naturalizadas tras la gestión biopolítica de la figura del sujeto joven como alguien susceptible de ser sacrificado, profundiza el desperdicio de experiencia, descapitaliza simbólicamente, enmudece a los narradores y reduce la posibilidad de resignificar el presente y potenciar el futuro.

Por otra parte, los repositorios del festival conjugan tanto la ficción narrativa -la cual abre la opción de imaginar mundos posibles-, como los documentales, que basados en trabajos de campo empíricos y en evidencias sobre acontecimientos denuncian, reflexionan y dejan constancia histórica. En tal sentido, aunque los jóvenes y las jóvenes del festival buscan reinscribir el tiempo a partir de otras versiones

de lo acontecido, construyen palimpsestos de tramas históricas, las cuales no están por fuera de la historia, al decir de Koselleck (1993). Los documentales *Bolívar es él* (2011), *El traje nuevo del emperador* (2014) y *Sergio Urrego, por una Colombia diversa y tolerante* (2014), son narrativas que buscan reinterpretar lo dicho oficialmente y lo difundido mediáticamente.

En el primero, sus realizadores y realizadoras contrastan la figura de Bolívar el prócer -de la Gran Colombia- con Bolívar el joven -un presunto descendiente del original que desapareció en el barrio Juan Pablo II, tras hechos confusos de violencia armada-. El segundo, si bien corresponde a una producción profesional -convertida en material de preferencia para los usuarios del festival-, narra cómo se profundizó el conflicto armado y la impunidad en Colombia, en el periodo 2002-2010, apoyados en un juego de narrativas entre el cuento -El traje nuevo del emperador- y la figura del expresidente Álvaro Uribe, haciendo énfasis en las complejas consecuencias de los “falsos positivos”. Por último, el documental de Sergio Urrego, un joven que decidió suicidarse en 2014, luego de un conjunto de hechos de discriminación en su colegio por su identidad homosexual, evidencia la indignación de jóvenes que valoran la diversidad y que exigen justicia no solo para que las personas responsables de su muerte sean condenadas, sino para que nunca más una persona joven sea estigmatizada en Colombia por su condición de género o de sexualidad.



Imágenes de los documentales *Bolívar es él* (Carolina Vásquez, 2011), *El traje nuevo del emperador* (Libia Stella Gómez, 2014) y *Sergio Urrego, por una Colombia diversa y tolerante* (Elizabeth Jiménez, 2014).

Finalmente, estas experiencias evidencian la emergencia de otros lugares de la memoria que, al articularse con las temporalidades

descritas, configuran nuevos cronotopos en los mundos de vida juveniles. Al surgir, estos dos niveles de la cronotopía en la vida social

-tiempo y espacio-, a través de la narrativa visual, se entrelazan para efectuar una estetización de la vida que se entrama en la acción social. Según Bajtín (1993), el cronotopo es una construcción que capta el carácter indisoluble del tiempo y el espacio, a través de la literatura, constituyéndose en una especie de cuarta dimensión. Para los sujetos jóvenes del festival, quienes no pretenden necesariamente hacer arte ni literatura, el cronotopo que emerge de lo performativo, esto es, de los usos y apropiaciones de lo visual-popular, se convierte en un orientador social que les permite trazar creativamente el tiempo y situarse en la realidad de su localidad y de su país, así como generar formas de autodeterminación frente a la fuerza amnésica y estigmatizadora del tiempo hegemónico.

5. Conclusiones

Las temporalidades sociales son recursos mentales (reguladores) que permiten a los seres humanos y grupos sintetizar, integrar y coordinar el mundo social. Al ser categorías orientadoras de la vida en sociedad y ser producidas de manera relacional, también suelen apartarse de la homogeneidad del tiempo instituido a través de la construcción de trayectorias propias, biografías y calendarios personales. En relación con esta configuración problemática del tiempo -convención social y temporización personal-, varias investigaciones coinciden en afirmar que las temporalidades construidas por jóvenes que han sido marginados, estigmatizados, y hasta negados como humanos, están cada vez más distantes de los tiempos institucionales y hegemónicos, situación que ahonda su desafiliación y riesgo en las sociedades contemporáneas, especialmente aquellas que transitan actualmente por el desarraigo, la migración y el conflicto armado y social.

Aunque este desajuste es problemático, en esta investigación abordé, en un contexto de inestabilidad y violencia procedente del conflicto armado colombiano, las formas como los jóvenes y las jóvenes reinscriben sus tiempos personales y biografías en el intersticio del tiempo hegemónico, a través de su participación en la iniciativa comunicativa - popular

Festival *Ojo al Sancocho* de Ciudad Bolívar. Esta temporización de sus vidas mediante la producción, el uso y la apropiación de narrativas visuales, se constituye en un acontecimiento que les permite trazar creativamente el tiempo, promover su autodeterminación en torno a la reinención de sus vidas cotidianas, convivir con la tánato-política y combatir la amnesia intencional y espontánea.

Para la investigación, me apoyé metodológicamente en el análisis cultural de los productos visuales que circulan en el festival -cortos, videoclips, documentales y películas-, asumiendo que estas narrativas, basadas en la imagen, son potencialmente performativas y que, a partir de su puesta en escena, se conjugan dimensiones sociales, éticas y estéticas de organizadores, realizadores y público. Exploré el carácter multimodal de los textos visuales -a partir de aspectos como el discurso, el diseño, la producción y la distribución (Kress & Van Leeuwen, 2001)-, a través de dos grandes dimensiones de la temporalidad social: la continuidad -secuencias, sucesiones, sincronías, ciclos e intervalos- y la discontinuidad -simultaneidad, puntos de ruptura, de inflexión o de quiebre, diacronía, flujos, inmanencias, rememoración-.

El análisis de las narrativas visuales -cortos, videoclips, documentales, películas-, apoyado en observaciones -consignadas en diarios de campo- y entrevistas, develó la existencia de tres conjuntos de temporalidades sociales en torno a la condición juvenil en el conflicto armado, así: las temporalidades carnalescas y polifónicas en la diversidad; las temporalidades del duelo, el miedo y la condena; y las temporalidades de la anamnesis y de las memorias subalternas. Sobre el primer grupo, es evidente que el carácter carnalesco del festival y la pluralidad de voces y experiencias presentes provocan una discontinuidad que involucra la ruptura de jerarquías, la construcción de lo común, y una suspensión de los cronómetros hegemónicos, lo cual favorece la creatividad social en medio de la coexistencia de las diferencias.

En relación con el segundo grupo de temporalidades, es claro que la muerte constituye un elemento que impone una lógica temporal distinta en los sujetos jóvenes. Bajo

el aniquilamiento de jóvenes, o de manera más estricta, atendiendo a la realidad del juvenicidio (Valenzuela, 2012) en la región, estos sujetos inventan rituales de duelo por los ausentes, establecen formas de apoyo y solidaridad con los sobrevivientes y reinscriben su singularidad biográfica en la temporalidad aniquiladora del tánatos, impuesta por la guerra. No solo evaden la muerte sino que aprenden a vivir con ésta en la vida cotidiana, en un esfuerzo permanente por desmarcarse de la condena por ser joven de Ciudad Bolívar.

Por último, en relación con las temporalidades alusivas al carácter anamnésico e indexical, producido a través de las narrativas visuales del festival, concluyo que, más allá de representar el tiempo de sí mismo y de otros, los individuos jóvenes de *Ojo al sancocho* crean interrelaciones entre el presente y un pretérito fragmentado que busca dejar constancia histórica y promover otros modos de comprensión de la realidad, a partir de las voces subalternas del conflicto armado y social. Dicha subalternidad no está en el carácter aparentemente deficitario de la víctima, del sobreviviente o del estigmatizado, sino en la disonancia del relato construido en los entramados de la continuidad y la discontinuidad de la vida.

Lista de referencias

- Amador-Baquirol, J. C., García-Duarte, R. & Loaiza, Q. M. L. (comps.) (2012). *Jóvenes y derechos en la acción colectiva*. Bogotá, D. C.: Universidad Distrital, Personería de Bogotá.
- Austin, J. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2013). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- Bauman, Z. (2008). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Barcelona: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin. *Estética y política*. Buenos Aires. La Cuarenta.
- Bourriaud, N. (2004). *Post producción. La cultura como escenario: Modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (2009). *El net.art y la cultura que viene*. Bogotá, D. C.: Universidad Nacional de Colombia.
- Creswell, J. (1998). *Qualitative inquire and research design. Choosing among five tradictions*. Thousand Oaks: Sage.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, D. F.: Iteso.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en occidente*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (2003). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Durkheim, E. (1982). *Las reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Hispamérica Ediciones.
- Elias, N. (2013). *Sobre el tiempo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ferraroti, F. (1988). *Biografía y ciencias sociales*. San José de Costa Rica: Flacso.
- Fundación para la Educación y el Desarrollo (Fedes) (2011). *Soacha: La punta del iceberg. Falsos positivos e impunidad*. Bogotá, D. C.: Ánthropos.
- Feixa, C. (2001). Generación @ la juventud en la era digital. *Revista Nómadas*, 13, pp. 76-91.
- Filardo, V. (2011). *Calendarios y Perspectivas temporales en los y las jóvenes de Uruguay*. Memorias Congreso Alas 2013. Recuperado de: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT22/GT22_Filardo.pdf
- Garay, L. & Vargas, F. (2012). *Memoria y reparación: elementos para una justicia transicional pro víctima*. Bogotá, D. C.: Universidad Externado de Colombia.
- Gombrich, E. H. (1997). *La historia del arte*. Madrid: Debate.
- Guasch, A. (2005). Los lugares de la memoria:

- El arte de archivar y recordar. *Revista Materia*, 5, pp. 157-183.
- Koselleck, R. (1993). *Historia conceptual e historia social. Futuro Pasado. Para una semántica de los tiempos*. Barcelona: Paidós.
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse*. London: Bloomsbury Academic.
- Leccardi, C. (2002). Tiempo y construcción biográfica en la sociedad de la incertidumbre. Reflexiones sobre las mujeres jóvenes. *Revista Nómadas*, 16, pp. 42-50.
- Leclerc, M. (2009). Temporalidades de la experiencia: la biografía y sus acontecimientos. *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, IV, 8, pp. 1-39.
- Mead, M. (1997). *Cultura y compromiso. El mensaje a la nueva generación*. Barcelona: Gedisa.
- Miller, R. (2000). *Researching life stories and family stories*. Londres: Sage.
- Reguillo, R. (coord.) (2011). *Los jóvenes en México*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Spivack, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364.
- Valenzuela, J. M. (2009). *El futuro ya fue. Socio-antropología de l@s jóvenes en la modernidad*. México, D. F.: El Colegio de la Frontera Norte.
- Valenzuela, J. M. (2012). *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*. México, D. F.: El Colegio de la Frontera Norte, Universidad Autónoma de Nuevo León.