

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN  
DESEMPLEO Y REPRESENTACIÓN EN EL GUIÓN CINEMATográfico DE  
FICCIÓN “*TODOS LOS DÍAS*”



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

DAVID RENDÓN PELÁEZ

ASESORES:

NICOLÁS MEJÍA

VERÓNICA ESCOBAR

MAESTRÍA EN CREACIÓN Y ESTUDIOS AUDIOVISUALES

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

MEDELLÍN

2020

*¿A dónde van los objetos que ya no se usan? Bergson formulaba la misma pregunta y respondía metafísicamente: Cuando algo ha dejado de Ser-útil comienza a ser, simplemente.*

Deleuze, p. 260

## TABLA DE CONTENIDO

<b>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA</b>	<b>6</b>
<b>PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN</b>	<b>11</b>
<i>OBJETIVO GENERAL</i>	11
<i>OBJETIVOS ESPECÍFICOS</i>	11
<b>ESTADO DEL ARTE</b>	<b>12</b>
<b>ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS</b>	<b>19</b>
A. <i>TESTIMONIO DE CARLOS BAENA, EL ORIGEN DE TODO</i>	19
B. <i>INVESTIGACIÓN TEMÁTICA Y CONCEPTUAL</i>	21
C. <i>LAS IDEAS, LOS DATOS, LAS REFERENCIAS</i>	25
D. <i>CREACIÓN DE PERSONAJE</i>	26
E. <i>ESCRITURA CREATIVA</i>	30
<b>MARCO TEÓRICO</b>	<b>36</b>
A. <i>REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL: CÓMO CONTAR ESTA HISTORIA</i>	36
EL CUADRO: SATURACIÓN O RAREFACCIÓN	37
LOS ÍNDICES Y LA “PEQUEÑA FORMA”	37
EL TIEMPO	39
LA IMAGEN MOVIMIENTO: NARRACIÓN SENSIBLE	40
SISTEMAS NARRATIVOS COMPLEJOS	42
B. <i>EL TRABAJO, UN INVENTO</i>	45
EL MODELO FORDISTA-KEYSIANO Y EL TRABAJO EN LA POSMODERNIDAD	49
C. <i>IDENTIDAD Y TRABAJO</i>	52
ESTILO DE VIDA	57
D. <i>EL DESEMPLEO Y SUS EFECTOS</i>	59
<b>RESULTADOS Y REFLEXIONES</b>	<b>69</b>
ANTECEDENTES Y DETERMINACIÓN	69
EL TEMA Y LA IDEA EN LA CREACIÓN	71
EL COMIENZO	74
DESCUBRIR A RAMIRO	76

CONSTRUIR UNA NARRACIÓN “SENSIBLE”	84
LAS PIEZAS REALIZADAS	99
CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJE	99
CONFLICTOS DEL PERSONAJE	103
STORY LINE	109
TRANSFORMACIONES DEL STORY LINE	109
ARGUMENTO	114
ESTRUCTURA / ESCALETA	116
GUION	119
FORMA Y ESTILO (NOTA DEL DIRECTOR)	128
ALGUNAS CONCLUSIONES	131
<b>PRODUCTOS REALIZADOS</b>	<b>135</b>
A. <i>RAMIRO</i>	135
APARIENCIA	135
PERFIL	136
CUESTIONARIO	137
OTRAS CARACTERÍSTICAS	147
FUNCIÓN NARRATIVA	149
¿Cuál es la verdad de Ramiro?	149
Deseo	149
Necesidad	149
EJERCICIO DE SEGUIMIENTO AL PERSONAJE	150
Un día de Ramiro con trabajo	150
Un día de Ramiro, tiempo después de perder el trabajo	153
B. <i>TODOS LOS DÍAS</i>	157
STORY LINE	157
ESCALETA / ESTRUCTURA	157
GUION FINAL	159
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>160</b>
<i>REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS:</i>	162
<b>ANEXOS</b>	<b>164</b>

#### Resumen:

Este informe es el resultado de un proyecto de investigación-creación que analiza las emociones e implicaciones sociológicas del desempleo y la posmodernidad de un trabajador de clase media colombiano, para la construcción de un personaje de ficción y la escritura de un guion cinematográfico de corto metraje, basado en el testimonio de Carlos Baena.

El texto reúne la información conceptual y creativa que permitió escribir *Todos los días*, un cortometraje de ficción que narra los primeros días de Ramiro tras perder el trabajo al que perteneció durante muchos años, así como las emociones y relaciones sociales involucradas en el proceso de adaptación a su nueva cotidianidad.

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Yo no soy Ramiro, pero escribo esto desde el miedo profundo que me origina poder haber sido él, o poder convertirme algún día en él. Escribo también desde la impotencia de observar el funcionamiento del mundo laboral, de ver cómo éste nos entiende como engranajes descartables y con vida solo cuando es útil.

Ramiro es el protagonista *de Todos los días*, un relato de ficción que narra sus primeras semanas luego de ser despedido del trabajo al que dedicó gran parte de su vida. Solo y desubicado, deambula por espacios que creía conocidos y que ahora, al habitarlos en horarios en que normalmente estaba trabajando, los encuentra ajenos. Intenta descubrir actividades que ocupen su tiempo, reconectarse con familiares a larga distancia y establecer nuevas relaciones sociales, mientras lidia con el rencor y el desasosiego que le dejó el desplante del empleo al que entregó tanto.

La construcción del personaje de Ramiro y sus conflictos parten del testimonio que me compartió en el año 2016 Carlos Baena<sup>1</sup>, un hombre que dedicó 19 años de su vida a una compañía de la cual fue despedido luego de atravesar un proceso de reestructuración bastante agobiante para sus empleados y que culminó con el despido sistemático de muchos de ellos. Este episodio generó en Carlos un trauma, una huella latente incluso después de mucho tiempo.

Mientras fui cercano a él y su familia pude evidenciar cómo el tema de su anterior trabajo y sobretodo el proceso de su despido seguía presente; como una herida abierta, una conversación que salía a colación en cualquier momento a pesar de haber pasado ya casi

---

<sup>1</sup> Ver

Anexo 1: Archivo de audio "[entrevista Carlos Baena.mp3](#)"

Anexo 2: "[Transcripción entrevista Carlos Baena.docx](#)"

20 años, denotando en aquella ruptura algo mucho más profundo que la pérdida de un contrato o un ingreso económico.

Las dinámicas de la modernidad, como contexto histórico y social en el que se inscribe la historia de Carlos, y de Ramiro el personaje de ficción, funcionaban bajo un paradigma muy diferente al que enfrentamos hoy. De hecho, la reestructuración de la empresa de Carlos y todas las consecuencias que esto tuvo son evidencia de la transición de los modelos laborales hacia la llamada posmodernidad (Revilla), modernidad tardía (Giddens) o nueva modernidad (Sennett), un período donde predomina la desconfianza hacia las verdades absolutas y se aleja del pensamiento moderno que basaba su racionalismo en la búsqueda de una explicación final del mundo (Rodríguez Peleteiro); Esta nueva modernidad es un momento donde la incertidumbre parece endémica, existe *“sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso”* (Sennett, p. 30).

Tras la pérdida del trabajo sobre el que edificó su identidad, Ramiro se descubre de repente en esta realidad y se acrecienta en él una crisis personal, emocional y existencial compleja y profunda.

El testimonio de Carlos me conmovió profundamente y llegó justo cuando me hacía mis propias preguntas sobre el equilibrio entre trabajo y vida no laborar a raíz de la frustrante experiencia de mi primer empleo formal como profesional. El sistema productivo que me empleó por primera vez proyectaba un panorama de colectividad y bienestar, cuando en realidad precarizaba el manejo del tiempo y el libre pensamiento de sus “colaboradores”, eufemismo este último instalado para desdibujar las figuras de trabajador y jefe, generando una falsa ilusión de horizontalidad que libera de responsabilidades al empleador, recurrente práctica de flexibilización laboral en la modernidad tardía.

Desencantado, pero con el privilegio de poder hacer una pausa y cuestionarme -pues de mi trabajo todavía no dependía ni siquiera mi propio sustento- decidí profundizar mi carrera académica cursando la Maestría en Creación y Estudios Audiovisuales, sin saber todavía

cómo iba a pagarla o cuál sería mi próximo empleo, pero con el firme objetivo de investigar y realizar un proyecto creativo alrededor del tema que no podía sacar de mi cabeza y la experiencia narrada por Carlos Baena.

Puede que para mí y mis contemporáneos (nací en 1991), parezca ajeno o improbable crear vínculos con una actividad laboral como los que experimentó Carlos, o los que propongo para Ramiro, pues ese tipo de construcciones corresponde más al modelo laboral fordista/keynesiano, caracterizado por la estabilidad y por la normalidad productiva, por la ciudadanía salarial, y el esfuerzo colectivo y político dirigido a lograr el pleno empleo (Alonso, 1999). Ramiro, el personaje de esta historia, a diferencia de mí, se ha formado bajo las condiciones de estabilidad y apuestas a largo plazo. Es todo lo que conoce. El trabajo para él se había convertido casi en su única vida, los compañeros en sus únicos amigos, y las horas del día eran horas de la empresa. Esa estabilidad a la que apostó su vida se vino abajo de un momento a otro. Las metas personales, sueños y experiencias que quedaron sin vivirse por entregar años de la vida a una labor no pueden recuperarse y es difícil que exista una indemnización que pueda repararlo.

Cuando lo vi bajo esta perspectiva comencé a descubrir que lo que tenía que afrontar el personaje era algo similar a una reconstrucción de la identidad, pues no podía ser más lo que había sido. Empecé a relacionar la creación narrativa y la investigación en temas de trabajo y desempleo con los conceptos de identidad y construcción del yo.

Es importante, para situar el proyecto, aclarar de qué hablamos cuando nos referimos a trabajo, entendiendo éste como algo que no significa lo mismo en cualquier sociedad, en cualquier tiempo y en cualquier cultura. El trabajo es una construcción social, está referido a un contexto histórico, a una cultura concreta, a unas experiencias y a un modo de vida de los sujetos, así como a un sistema de relaciones simbólicas que se desarrollan en su entorno. (Alonso, 1999).

Tuve presente la revisión histórica que hace Adre Gorz (1991) en el capítulo “La invención del trabajo”, para dejar claro que el trabajo tal como lo conocemos no solo es un invento,



sino un invento del mundo moderno; otras construcciones alrededor de él existieron, y diferentes articulaciones del trabajo con lo social, lo íntimo, lo familiar y lo económico son posibles, o por lo menos lo fueron, hasta que, indica el mismo Gorz citando a Weber, el establecimiento del “espíritu capitalista” redujo toda dimensión que pudo tener la actividad laboral a la única y estrecha lógica de lo contable, posición que comparten autores como Luis Enrique Alonso:

*“La lógica del reconvertir para no ser reconvertido; del despedir para salvar la rentabilidad; de la conversión de los beneficios sociales en incentivos privados, se convierte, de este modo, en el santo y seña de las recomendaciones mayoritarias y convencionales de la gestión de personal en la empresa postfordista, que ha encontrado, en las políticas de disminución ciega e indiscriminada de los costes laborales, el único argumento para la práctica profesional de la economía.” (1999, p. 13)*

El recuento historiográfico que hace Gorz resulta importante como punto de partida político, ideológico si se quiere, para que la investigación y la creación que aquí se proponen inviten a dejar asumir como el orden natural y como el destino de hombres y mujeres el estar sometidos a condiciones laborales cada vez más precarias, funciones espacial, social y temporalmente disueltas, pobremente retribuidas, y en las cuales el trabajador resulta ser el primer elemento prescindible cuando el sistema afronta dificultades o cuando simplemente no está ganando lo que quisiera, dejando al trabajador a la deriva, desvinculado del lugar al que le ha invertido su tiempo. Insistir siempre en que el trabajo sea valorado y retribuido justamente, al ser una transacción donde se entrega lo más valioso, sino lo único que tiene un ser humano: el tiempo, la vida.

Ahora, teniendo más clara una ruta temática y conceptual, el segundo componente de este trabajo es una pregunta por la representación audiovisual de esa complejidad, de lo que significa afrontar un cambio de paradigmas y un proceso de re identificación, en el caso

puntual de un hombre que se encuentra solo, sin familia cerca y en una edad incómoda para el mundo laboral, cuando no es joven ni demasiado viejo.

Resumiendo, emprendo aquí un interés narrativo por las emociones y las preguntas internas de un personaje que pierde el trabajo sobre el que construyó su identidad. Mi atención radica principalmente en las emociones porque confío que el verdadero potencial del lenguaje audiovisual recae, precisamente, en el poder de representar y evocar aquello intangible pero evidente en la experiencia humana, eso que trasciende a los hechos, a las instituciones, al tiempo, y hace que una pérdida que podría creerse circunstancial o irrelevante para algunos, pueda llevarse profundamente y durante años como una pena de amor.

## PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

La pregunta que me propongo entonces con este proyecto de investigación-creación, y la escritura del guion *Todos los días* se define en:

*¿Cómo explorar mediante la escritura de guion, cuál es el impacto emocional, en las relaciones sociales y la construcción del yo, que puede causar la pérdida del trabajo?*

En consecuencia, planteo objetivos que relacionen directamente las variables temáticas y creativas, direccionados a su vez a la construcción de productos concretos que se complementan para la consecución de un guion final.

### OBJETIVO GENERAL

Explorar las emociones e implicaciones sociológicas asociadas al desempleo en un trabajador de clase media colombiano, mediante la construcción de un guion cinematográfico de ficción.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Determinar las implicaciones sociológicas ligadas a la precarización laboral y el desempleo en la posmodernidad para establecer la caracterización de un personaje de ficción.
- Comprender las emociones narradas por Carlos Baena sobre su proceso de despido, para construir las imágenes que representen los conflictos del personaje de ficción.
- Proponer la estructura del relato audiovisual a partir de los momentos clave vividos por Carlos Baena y las fases emocionales del desempleo descritas en estudios psicosociales.

## ESTADO DEL ARTE

En la búsqueda de referencias académicas realicé, inicialmente, el rastreo bibliográfico en temas relacionados al equilibrio entre trabajo y vida no laboral, encontrando estudios teóricos y conceptuales como los de Richard Sennett (1998) en *La corrosión del carácter, las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, donde conocí elementos clave de la relación del hombre con el trabajo y el impacto directo que esto tiene en la vida personal, desprendiendo conceptos como el nuevo capitalismo, la rutina, el tiempo, la flexibilidad, la ética del trabajo, el fracaso y la identidad. Luego de este primer acercamiento, indagué dentro del tema del trabajo propiamente, con su historia como construcción social desde Andre Gorz (1991), y el cambio del modelo fordista / keysiano al trabajo en la posmodernidad y la crisis de la sociedad laboral desde Luis Enrique Alonso (1999, 2002).

Sobre la construcción de identidad ligada al trabajo, un eje temático crucial para la comprensión del personaje y sus conflictos, encontré como esencial al reconocido sociólogo Anthony Giddens (1991) en *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Revilla (2003) en *Los anclajes de la identidad personal* y Gaete y Soto (2012) con *Esta es mi trayectoria, este es mi trabajo: Narrativas de identidad en Chile*.

Me acerqué también a entender los fenómenos psicológicos y efectos en la salud ligados al desempleo, siendo de gran importancia los estudios *Psicopatología del desempleo*, del profesor José Buendía (1990) y *Repercusiones psicológicas del desempleo: Efectos colaterales de la crisis en el sector de la construcción*, de Montes Pineiro y Louzan Marino (2013).

Otro hallazgo importante para entender los efectos del desempleo en la salud como un proceso, con etapas definidas y caracterizables, que luego me serviría para proponer la

estructura del relato, fue el de la psicóloga Ana Vera (1997), quien en su tesis doctoral "*La conducta del desempleado, prolongación del desempleo y deterioro de la salud mental*", reseña una importante cantidad de estudios médicos y psicológicos sobre los efectos del desempleo, realizados entre 1933 y 1993.

Para el componente de creación, buscando un sustento teórico a mis intenciones de narrar desde las emociones, me acerqué a la compilación de ensayos del libro "*Los límites de la estética en la representación*" (Chaparro, 2006), donde se describe una *estética deleuziana* que se caracteriza por el interés en una representación desde lo subjetivo y lo sensible en conjunción con la percepción cotidiana del mundo. La verdad para Deleuze, argumenta Chaparro, radica en disociar la obra de su dependencia mimética. El trabajo del arte, agrega, es deshacer ese mundo de la figuración, borrar las imágenes previas, los clichés, poner en su lugar un nuevo espacio de posibilidades, ir hacia lo sensible, hacia el mundo de la "idea" (p.30).

Para profundizar aún más que me introduje por completo a la obra de Deleuze (1994), donde pude encontrar otros conceptos valiosos para el modo de representación que buscaba. Pude acercarme a entender el cine como una re-producción del movimiento, que puede ser directa o indirecta, según se recurra, o no, a la concepción y manipulación compleja e intencionada del tiempo, permitiendo pensar en representaciones desde la subjetividad o lo sensible a partir del manejo del tiempo. También fue de mucha utilidad conocer la clasificación de los planos que hace este mismo autor en: imagen-acción, imagen-percepción o imagen-afección, el uso y los tipos de índices, y, en cuanto estructura dramática, la diferencia entre "gran forma" y "pequeña forma".

En cierto punto, buscando maneras de hilar todos los elementos y estructurar el relato, indagué también sobre sistemas narrativos complejos, hallando textos como *Sociedades posmodernas y estructuras narrativas complejas en el cine contemporáneo* (Rodríguez Peleteiro, 2010) y *Screenplay and Narrative Theory: The Screenplectics Model of Complex Narrative Systems* (Varotsis, 2015), con los que pude descubrir algunas claves para la

estructuración y creación de ideas y significados a partir del relacionamiento de *elementos narrativos*.

Por otra parte, en la consecución de referencias estéticas y narrativas, definí un corpus de películas que son de interés para la investigación-creación desde tres aspectos fundamentales; **Personajes:** caracterizaciones que pudiera comparar o asemejar a Ramiro en cuanto a sus motivaciones, deseos, su carácter, los tipos de trabajo que realizan y sus funciones en la historia. También por su ética frente al trabajo, manejo de la rutina, el tiempo, la felicidad, la disciplina y la identidad. **Argumento:** narraciones que involucran en su historia algo de contexto político y social sobre el trabajo; relaciones de poder, conflictos y reflexiones sobre el trabajo, la precarización laboral y el desempleo. **Estructura:** narraciones no clásicas o con sistemas narrativos complejos que resultan útiles para conocer y explorar posibilidades a la hora de representar desde las emociones y la subjetividad.

En este sentido, algunas de las obras más pertinentes son, por sus personajes: *Yo, Daniel Blake* (Ken Loach, 2016), por la cercanía de su personaje principal con lo que se busca en Ramiro; un hombre solo, cansado, maltratado por el sistema laboral y la burocracia administrativa, y el conflicto narrativo sobre el desempleo y la calidad de vida que propone el argumento. *Los lunes al sol* (Fernando León de Aranoa, 2002), que narra los días de cinco amigos que han sido impactados por el cierre del astillero donde trabajaban, y ahora vagan a diario, cada uno de ellos con diferente estado anímico; algunos con más proyectos que otros, unos con resignación, y otros con ánimo de protesta, pero coincidiendo, día a día, en el mismo bar, en la desesperanza y en la frustración. *Dos días y una noche* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2014), logra generar una empatía por Sandra, el personaje principal, quien cuenta con un fin de semana para buscar a sus compañeros de trabajo en sus contextos personales y convencerlos de renunciar a un beneficio económico por el cual ella perdería su trabajo. En el proceso, tanto ella como los demás compañeros trabajadores se ven sometidos a una posición incómoda donde entran en juego el interés personal y el común, la dignidad laboral y el compañerismo, lo que resulta revelador y despierta un desencanto

sobre la figura del empleador y en la lealtad hacia él. *Arabia* (Affonso Uchoa - João Dumans, 2017) es un poderoso relato en primera persona, donde el personaje a través de un diario hace un recorrido por muchos momentos de su vida y la infinidad de lugares y oficios por los que pasó hasta llegar a un momento de quiebre, donde mira atrás y descubre la cantidad de tiempo que ha entregado a nada más que trabajar. Esta historia, importante referente por su tono (emocionalidad, ritmo, uso del lenguaje textual y audiovisual), y su conflicto, más introspectivo que exteriorizado, reflexionando sobre el aprovechamiento del tiempo, la vida en pareja, el trabajo y la felicidad. En *La ley del mercado* (Stéphane Brizé, 2015), Thierry, de 51 años, lleva veinte meses desempleado. Sus expectativas y su economía se han afectado tanto que está dispuesto a conseguir un empleo en cualquier condición. Pero cuando lo consigue, se pondrá en cuestión su firmeza, sus valores, y hasta qué punto un hombre puede tolerar humillaciones con tal de seguir formando parte del sistema.

En la cinematografía colombiana se destaca, desde sus personajes, el cortometraje *Rodri* (Franco Lolli, 2012) donde la historia debe valerse de un personaje de condiciones cognitivas muy particulares para poder cuestionar la presión que ejerce la sociedad para que seamos personas productivas y encajemos en un trabajo convencional. Este es un referente fundamental, ya que Rodri, su protagonista, debe transitar por lugares que le son incómodos, donde no logra encajar y en los que, a pesar de estar rodeado de gente, se siente profundamente solo e incomprendido. También es un relato urbano, que se logra fortalecer de elementos rutinarios como las oficinas, el ruido de los carros y las calles llenas de gente que sale de sus trabajos en horas pico. *Como todo el mundo* (2006), cortometraje del mismo autor, fue considerado por acercarse a narrar una clase media inmersa en la precariedad laboral. Sin embargo, no alcanza una relación tan directa con el proyecto como sí la tienen los cortometrajes *Lunes* (Luis Fernando Villa, 2012), *Coffee break* (María Cristina Pérez y Mauricio Cuervo, 2018) y *Hasta aquí todo va bien* (Ernesto Lozano, 2017). En todos ellos se ponen de manifiesto las emociones ligadas a la rutina y el desgaste psicológico consecuencia del trabajo, en personajes solitarios y agobiados. Quizá en el tercero, *Hasta*

*aquí todo va bien*, no es tan explícito, pero se puede inferir que la crisis del protagonista está relacionada con su trabajo debido al uniforme que lleva y el horario en que se desarrollan sus emociones y posterior suicidio.

En cuanto a su argumento me resultan importantes las películas como *Hedi* (Mohamed Ben Attia, 2016), que deja ver un profundo desinterés de un protagonista por su empleo, producto de la monotonía y la insatisfacción en cuanto a la relación de lo que da y lo que recibe de sus empleadores. Esto, sumado al descontento de su vida personal en general, lo lleva a tomar decisiones en busca de una liberación. *La cuadrilla* (Ken Loach, 2001), como un ejemplo de eliminación sistemática de garantías laborales y de cómo esto se ve reflejado directamente en el deterioro de la calidad de vida, las relaciones familiares y la seguridad laboral, incluso hasta ocasionar incidentes mortales, todo debido a indiscriminados cambios administrativos que responden únicamente a intenciones económicas de las industrias. *Come, duerme, muere* (Gabriela Pichler, 2012) que cuenta la historia de Raša, una inmigrante en Suecia que vive junto a su padre, al que prácticamente mantiene con el sueldo que recibe en una fábrica de alimentos donde lleva trabajando desde los 16 años. Los rumores de despidos en su trabajo van tomando cuerpo, y Raša, consciente de que por su condición de inmigrante y musulmana corre mayor riesgo, hace lo posible por mantener lo que tiene. *¿Qué invadimos ahora?* (Michael Moore, 2015) muestra un importante y crítico panorama de las condiciones laborales de varios países en paralelo a las condiciones en los Estados Unidos. También *American Factory* (Steven Bognar y Julia Reichert, 2019), un documental que deja ver la desesperación y degradación de la voluntad de los y las trabajadoras de Ohio, EE.UU., al tolerar malas condiciones laborales con tal de contrarrestar la amenaza del desempleo.

En cuanto a estructura, quise delimitar las referencias a obras de la cinematografía nacional que tomaran riesgos con respecto a la representación clásica y la no linealidad temporal. En este sentido, son referente *Violeta de mil colores* (Harold Trompetero, 2013), cuya ruptura en la forma (imagen, sonido, montaje, continuidad) es sistemática, pretendiendo ser muy expresiva a través de la exploración de encuadres, ángulos y montaje fraccionado, dando



como resultado un relato cercano, en su estilo, a la poesía y el video arte. En *Póker* (Juan Sebastián Valencia, 20011), *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera, 1996) o *Epifanía* (Oscar Ruiz Navia, Anna Eborn, 2017), la existencia de varias diégesis o “historias”, que convergen en un mismo punto o en un mismo tema, enriquece la experiencia del espectador al permitir construir un sentido nuevo y general de la película a través de las relaciones entre sus partes.

En películas como *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), *Apocalipsur* (Javier Mejía, 2007), y *180 segundos* (Alexander Giraldo, 2012), si bien las acciones dramáticas y el conflicto de la trama pueden enmarcarse en un canon clásico, los hechos son presentados en un orden creativo y diferente al cronológico, ya que el clímax de estas historias está situado en un punto donde, si se presentara de manera lineal, perdería toda su fuerza y capacidad de sorpresa.

Hay otro tipo de ruptura con el modelo clásico, y es quizá el que más puede aportar o asemejarse a lo que busco con *Todos los días*, y es la narrativa de no acción, caracterizada por desplazar a la acción dramática como motor de la trama para darle prioridad al desarrollo y exploración de personajes, procurando un estilo más intimista, cotidiano, y un manejo de tiempo más contemplativo. Dentro de esta vertiente se encuentran películas como *Porfirio* (Alejandro Landes, 2012), *El vuelco del cangrejo* (Oscar Ruiz Navia, 2009) y *La sirga* (William Vega, 2012).

De la literatura he tenido pocas referencias, sin embargo, son importantes obras como *El banquero anarquista* (Fernando Pessoa, 1922) donde se cuestiona, a través de una divertida conversación, la opresión a la que somos sometidos por el capitalismo, que nos fuerza a vender nuestro tiempo por algún dinero para sobrevivir. Esta historia plantea, como una sátira, la obtención de un gran capital como la única forma de vencer dicha opresión. Por otra parte, Raymond Carver, escritor estadounidense, es referente importante en estilo y narrativa, debido a su tratamiento de temas de la vida cotidiana, búsquedas dramáticas en la poca acción de la rutina, los tiempos en los diálogos, la

sencillez e intimidad con que logra presentar a sus personajes, construyendo, sin parafernalias, un sutil y profundo trasfondo, como en el libro de relatos cortos *Catedral*.

## ESTRATEGIAS METODOLÓGICAS

### A. TESTIMONIO DE CARLOS BAENA, EL ORIGEN DE TODO

De profesión contador público, dos hijas, una esposa y un gato que no quería pero que ahora llama para que haga la siesta junto a él, Carlos Baena fue mi suegro durante tres años, entre el 2016 y el 2019. Durante el primero de ellos, y a medida que lo conocía más de cerca, pude identificar que recurrentemente, sin siquiera preguntarle o proponerle un tema relacionado, sacaba a flote algo que, se notaba, lo había marcado profundamente, una anécdota imborrable que había partido su vida: la historia de cómo salió despedido del trabajo al que había pertenecido casi la mitad de su vida. Cada vez que lo escuché me impactó lo apasionado que se notaba, evocando con un alto nivel de detalle todos los pormenores y con un aire entre rencor y tristeza que, en mi experiencia, solo podía asemejarse al de una pena de amor que no ha curado.

El momento en que conocí su caso coincidió con una desalentadora experiencia laboral, de la que salí con la firme intención de abordar, en un próximo trabajo audiovisual, el tema del equilibrio entre trabajo y vida. Con ese propósito, estuve desde entonces muy atento a cualquier detalle adicional que lograra saber de la historia de Carlos, escuchando con cuidado y en ocasiones haciéndole algunas preguntas cada vez que, de nuevo, contaba de manera espontánea su historia. Cuando sentí que era el momento apropiado y tras comunicarle los objetivos concretos del proyecto, acordamos una entrevista. Durante [una hora y quince minutos](#), me contó en forma de entrevista semiestructurada y con mayor detalle, todos los sucesos, desde su formación en la universidad, sus primeros empleos, su llegada a la compañía que sería su trabajo durante 18 años, hasta su eventual salida, con especial énfasis en los días posteriores, los de afrontar las consecuencias de su despido<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Ver Anexo 2: [transcripción de la entrevista](#).

Desde que imaginé este proyecto tuve muy claro que mi intención no era documentar el caso de Carlos ni recrearlo audiovisualmente. Asumí su testimonio como un detonante y parte fundamental de una investigación y construcción ficcional que habría de emprender, para explorar, profundizando en conceptos teóricos, estudios sociológicos y formas de representación audiovisual, lo que más me había generado impacto en el relato de Carlos: las emociones experimentadas al perder el trabajo al que se ha permanecido durante mucho tiempo.

Luego de escuchar atentamente y transcribir la entrevista completa, codifiqué y sistematicé, por una parte, y con la letra E, desde E1 hasta E31, las emociones detectadas en diferentes fragmentos del testimonio<sup>3</sup>. Dichas emociones se evidenciaban de manera explícita, cuando Carlos las mencionaba textualmente: *“Me entregaron una hojita y yo salí, yo no reaccioné, pasmado, yo estaba asustado. Yo pensaba ay jueputa, aquí fue”* (Fragmento E9), o se lograban inferir de sus descripciones: *“La desubicación es física. Vos te levantas al otro día y ¿pa’ donde coges? Es como cuando uno se cambia de casa. El primer día que yo me levanté aquí no sabía pa’ dónde coger, me decía, ¿qué hago yo aquí?”* (Fragmento E22).

Por otra parte, también codifiqué y sistematicé fragmentos de la entrevista con la letra M, del M1 al M32, que correspondían a momentos clave que experimentó Carlos; aquellas situaciones que implicaron algún cambio o una decisión, y por tanto, consecuencias o afectaciones en el transcurso de los acontecimientos, durante el trabajo y posterior desempleo de Carlos.<sup>4</sup>

Los fragmentos identificados y catalogados como datos fueron de utilidad para corroborar, contrastar y complementar los hallazgos de la investigación teórica; las emociones experimentadas por Carlos resultaron tener respaldo en diferentes investigaciones sobre los efectos psicopatológicos del desempleo. Los momentos clave me permitieron identificar

---

<sup>3</sup> Ver [“Anexo 3: Codificación entrevista por EMOCIONES”](#)

<sup>4</sup> Ver [“Anexo 4: Codificación entrevista por MOMENTOS CLAVE”](#)

en mi contexto, Medellín, Colombia, y sus sistemas económicos y laborales, los abordajes teóricos que describen el paso de la modernidad a la posmodernidad y las construcciones identitarias y sociales alrededor del trabajo. Finalmente, ambas categorías, emociones y momentos clave, fueron fundamentales en la creación narrativa ficcional de *Todos los días*, suscitando, al conjugarse con la investigación teórica, imágenes, escenas concretas, evoluciones en la línea temporal, descripciones del contexto o diálogos.

## B. INVESTIGACIÓN TEMÁTICA Y CONCEPTUAL

Al ingresar a la maestría tenía un primer esbozo de lo que sería mi proyecto de grado. En él, intuitivamente, había planteado preguntas y objetivos alrededor del tema de interés: la relación entre trabajo y vida no laboral, pre-concibiendo la necesidad de embarcarme en su investigación teórica y de campo, y dejando para el final la construcción del relato audiovisual; Un error. Para ese entonces los objetivos los trazaba de forma bastante cerrada, orientados a conocer definiciones, estudios, causas, efectos, estadísticas, y escasa posibilidad de exploración creativa. Aún así, este planteamiento inicial me permitió un primer rastreo de referentes y un valioso acercamiento al contexto y a los temas principales en los que habría de ahondar. Por una parte, estaba el equilibrio entre trabajo y vida no laboral, sobre lo cual encontré como principal referente inicial a Richard Sennett en *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo* (1998). Este libro expone anécdotas que, de manera muy pedagógica, permiten entender diferentes tipos de relación del hombre con el trabajo y cómo estos han cambiado desde la modernidad hasta hoy, y el impacto directo que esto tiene en la vida personal. De esta lectura básica logré desprender conceptos como la postmodernidad, la rutina, el tiempo, la flexibilidad y el fracaso.

Al mismo tiempo, y pensando en el relato audiovisual que quería escribir, comencé a descubrir lo que debía afrontar el personaje que estaba imaginando, era algo similar a una

reconstrucción, pues al ser separado de su trabajo se ve imposibilitado para continuar siendo lo que hasta entonces había sido. Empecé a relacionar con el proyecto los conceptos de identidad y construcción del yo, definiendo la crisis del personaje, en una importante proporción, como una crisis de identificación.

En el proceso de profundizar sobre los diferentes conceptos asociados al proyecto, me encontré con el programa del curso "*Identidad y trabajo desde una perspectiva psicosociológica*", del doctorado en Psicología Social de la Universidad Católica de Manizales<sup>5</sup>. Revisar su bibliografía fue de gran utilidad para nutrir y estructurar mis referencias temáticas, incluyendo los siguientes textos en mi investigación:

Sobre el trabajo, la sociedad laboral y su crisis:

- Gorz, A. (1991) *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido*. Madrid: Sistema, 1995
- Alonso, L. E. (1999) *Crisis de la sociedad del trabajo y ciudadanía: una reflexión entre lo global y lo local*. *Política y Sociedad*, N.º. 31, Madrid (PP. 7-35)

Sobre la identidad en la postmodernidad:

- Gergen, K.J. (1991) *el yo saturado*. Barcelona: Paidós, 1992
- Revilla, J.C. (2003): "los anclajes de la identidad personal". *Athenea. Revista de pensamiento e investigación social*, no 4, otoño 2003
- Giddens, A. (1991) *modernidad e identidad del yo. el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1995, caps. 3 y 6

Sobre la identidad laboral

---

<sup>5</sup> Ver "[Anexo 5 Programa doctorado - Identidad y trabajo](#)"

- ALONSO, L.E. (2002) Centralidad del trabajo y cohesión social ¿una relación necesaria?, CABS: Cuadernos andaluces de bienestar social, Nº. 10 (MAY), 2002, págs. 45-72

Adicional a esto, hice un rastreo sobre efectos emocionales, psicológicos y físicos del desempleo, siendo los textos de Buendía (1990) y Vera (1997) mis principales referencias.

Por otro lado, basado en el testimonio de Carlos Baena y un poco en la intuición narrativa (u obstinación), comencé el proyecto con la hipótesis de que perder la pertenencia a un trabajo sobre el cual se ha edificado un plan de vida, perturba a la persona de múltiples maneras, a veces sobrepuestas, simultáneas, cíclicas, y, en definitiva, no lineales. Por tanto, tenía una inquietud sobre cómo representar los múltiples cambios que suceden al mismo tiempo, que trastocan el presente, pero también los planes a futuro, genera profundas aflicciones que con el paso del tiempo pueden creerse superados, pero eventualmente regresan como ciclos.

Opté, en ese entonces, por investigar y experimentar en las **“narrativas complejas”** como forma de representar, precisamente, ese entramado de experiencias y emociones de una forma expresiva y no tanto narrativa. Luego de un tiempo, se hizo evidente que la incursión en los **“Sistemas narrativos complejos”** no lograba articularse satisfactoriamente con las demás investigaciones temáticas ni de campo<sup>6</sup>, pero, gracias al acompañamiento de los asesores, las posibilidades se mantuvieron abiertas y las metodologías en transformación permanente, buscando cada vez una mejor y más orgánica relación entre investigación y creación, hasta llegar a delimitar los objetivos y la pregunta por la representación audiovisual de tal forma que todos los abordajes teóricos y la investigación de campo se relacionaran directamente con la creación y contribuyeran en la construcción del personaje, sus conflictos, y la estructura narrativa de su relato.

---

<sup>6</sup> Ver en [“Anexo 6”](#) la primera versión del proyecto de investigación-creación en ese entonces titulado *Todos los días a las diez*, el cuál fue devuelto para correcciones y reescritura.

En este sentido, intentando reformular la pregunta por la representación en unos términos más adecuados, volví al planteamiento que muy al comienzo de este proceso me proponía: lograr una narración *sensible*. En su momento, y también ahora, el término sensible es igual o aún más conflictivo que el de narrativa compleja. Sin embargo, de él he podido desprender con más claridad rasgos estilísticos, formas de estructurar y representar, y otras características de lo que busco en el relato. Con una narración *sensible* me refiero a un relato que no solo se pueda leer en acciones, hechos, decisiones, reacciones, sino que pueda subordinar los acontecimientos a las emociones, a las sensaciones que la imagen y el sonido pueden evocar, que un potencial espectador logre experimentar como propias la confusión y el desarraigo del personaje.

Buscando un sustento teórico a estas intenciones me acerqué, primero, a la compilación de ensayos del libro *Los límites de la estética en la representación* (Chaparro Adolfo, Ed. Universidad del Rosario, Bogotá, 2006). En su primer capítulo intenta describir una *Estética deleuziana*, que tiene mucho que ver con lo sensible (usa en efecto este término) y lo subjetivo. Me pareció tan pertinente que me introduje por completo a la obra que allí más referenciaban: *La Imagen movimiento, estudios sobre cine 1* (Gilles Deleuze, 1994), un ensayo de clasificación de las imágenes, de los signos y las estructuras del cine desde el análisis de importantes cineastas.

Así, con referencias muy ancladas desde el comienzo, y otras que gratamente fueron apareciendo en el camino, desarrollé la investigación temática y conceptual de forma que cada texto, cada autor, cada estudio mencionado e incluido, influyera en la creación narrativa así:

La historiografía del trabajo de Gorz, A. (1991), los estudio del papel del trabajo en la cohesión social y la crisis de la sociedad laboral de Alonso (1999, 2002), la caracterización de consecuencias del trabajo en el nuevo capitalismo de Sennett (1998), y los conceptos de identidad de Revilla (2003), Giddens (1991) y Hall (2003), contribuyeron en la construcción del personaje Ramiro.



La Psicopatología del desempleo descrita por Buendía (1990), las repercusiones psicológicas del desempleo estudiadas por Montes y Louzan (2013) y los estudios sobre prolongación del desempleo y salud mental reseñados por Vera (1997), fueron clave para comprender las emociones narradas por Carlos Baena en su testimonio y proponer, basado también en los estudios sobre cine y representación de Deleuze (1994) y la guía de “*Arte y Técnica de Escribir para Cine y Televisión*” de Comparato (2014), los conflictos del personaje y las formas de representación audiovisual de *Todos los días*.

### C. LAS IDEAS, LOS DATOS, LAS REFERENCIAS

Para integrar todos los hallazgos empíricos, teóricos y creativos en una misma búsqueda narrativa y la constitución de un texto argumentativo interpretativo, implementé una serie de ejercicios que de forma progresiva iban relacionando las ideas propias, la información proveniente de la investigación y las variables contenidas en los objetivos del proyecto.

El primer ejercicio se denominó [objetivos como contenedores](#), y consistió en ubicar cada objetivo específico como un subtítulo y bajo él agrupar toda la información relacionada; entrevistas, películas, pruebas, citas, textos. Cada elemento de estos que proveía información se denominó DATO.<sup>7</sup>

Posteriormente, los DATOS antes agrupados se revisaron minuciosamente para asegurar que sí se relacionaran con las variables del objetivo que los enmarcaba, y realizar luego un desglose de ideas propias a partir de cada uno de los datos. Cada fragmento de información o referencia que decidiera incluir en el proyecto y las piezas creativas que iba desarrollando en el proceso (datos), debían suscitar ideas propias, reflexiones,

---

<sup>7</sup> Ver “[Anexo 7 Objetivos como contenedores](#)”

afirmaciones o negaciones sobre ese dato, de forma que también se relacionara con el todo del proyecto en uno de los tres posibles enfoques: tema, proceso o creación.

La fase siguiente consistió en un re-ordenamiento jerarquizado de las [IDEAS](#) propias desde los conceptos que contenía cada objetivo, identificando cuáles son las principales (generales) y cuáles son las que están englobadas o contenidas en esas generales, teniendo como criterio siempre los objetivos y las categorías de análisis del marco teórico. El resultado de esta etapa fue una suerte de índice de ideas que sugerían lo que podría ser el índice de capítulos y subcapítulos del texto final.<sup>8</sup>

Una vez consolidada esta jerarquización de ideas, procedí a la construcción de argumentos. Buscando que estos estuvieran claramente diferenciados de una mera opinión, fue fundamental garantizar que toda idea estuviera relacionada con su dato, como una prueba teórica o empírica de lo que se estaba diciendo, y a su vez, con una referencia en el marco teórico, en caso de que efectivamente existiera ya una discusión más amplia sobre dicho asunto. Con este ejercicio logré la composición orgánica de los argumentos, constituidos por la unión de afirmación, prueba y referencia. Adicionalmente, procuré que todos los argumentos se mantuvieran, como los datos y las ideas en las etapas previas, en relación con el todo del proyecto en uno de los tres posibles enfoques: tema, proceso o creación.

Como etapa final, desarrollé la redacción de lo que hasta el momento se asemejaba más a un ensamblaje de elementos heterogéneos y desarticulados, para convertirlo en un texto argumentativo.

#### D. CREACIÓN DE PERSONAJE

---

<sup>8</sup> Ver [“Anexo 8 Índice IDEAS-CONCEPTO”](#)

Para la construcción del personaje de esta historia partí del relato documental de Carlos Baena como referente inicial. De este relato decidí conservar, para el personaje ficticio, algunos datos de base como la edad y la profesión, para mantener con esto cierta cercanía al referente real y poder lograr fenómenos similares a los que experimentó Carlos.

De otros aspectos como el círculo familiar y la pareja, que fueron, en el caso de Carlos, el mayor sustento para afrontar la crisis, decidí deliberadamente apartarme para desproveer al personaje de este soporte ante la crisis y poder explorar en Ramiro unos efectos del desempleo más intensos.

Para definir desde la ficción los aspectos que quise cambiar, y otros sobre los cuáles el relato no daba suficiente información, desarrollé una serie de ejercicios creativos de escritura para construir, paso a paso, al personaje principal, sus antecedentes, las acciones que realiza, los acontecimientos que suceden en la historia, explorando estructuras y estilos antes de llegar al desarrollo propiamente del guion.

Lo primero que realicé fue un [cuestionario](#) sobre la vida del personaje, ejercicio muy práctico para delimitar diferentes aspectos de su personalidad y contexto, empezando, por ejemplo, por su mismo nombre, detalle capital que debía sugerir, de entrada, una cierta edad y origen. El cuestionario también buscó proporcionar información sobre el contexto de Ramiro, su funcionamiento económico, político, social, religioso, detalles de su vida personal como su familia, sus hábitos, sus particularidades físicas, relaciones interpersonales, en su pasado y en la actualidad, sus creencias, convicciones místicas, gustos, miedos, objetivos, entre otros.

Posteriormente tomé los DATOS provenientes de la investigación que contribuían directamente a comprender las implicaciones sociológicas ligadas a la precarización laboral y el desempleo, y sobre cada uno de ellos, desarrollé una o varias ideas,<sup>9</sup> que luego se concretaron en un [listado de 26 en características](#) puntuales que pude adoptar para el

---

<sup>9</sup> Ver relación de datos e ideas para la caracterización del personaje en [Anexo 12](#)

relato: condiciones sociales, actitudinales o emocionales de trabajadores o desempleados, situaciones dramáticas concretas, antecedentes, o también, vacíos o interrogantes sobre la vida de Ramiro.

Para dar un ejemplo:

Del dato *“Enrico llevaba 20 años limpiando los lavabos de un edificio de oficinas en el centro. Lo hacía sin rechistar, pero tampoco pretendía estar encarnando el sueño americano. Su trabajo tenía un único objetivo a largo plazo: servir a su familia.”* (Sennett, pg. 13). Surgió la idea 58: *“Ramiro llevaba 20 años en la misma empresa con un objetivo de estabilidad a largo plazo”*.

Del dato *“...año tras año en empleos que raramente presentaban cambios en lo cotidiano; en ese tiempo lineal, los logros eran acumulativos.”* (Sennett, pg. 14), surgió la idea 59: *“Ramiro logró tener casa propia, pagándola de a poco durante muchos años.”*

De estas dos ideas pude concretar las siguientes características del personaje:

- Lleva 20 años en la misma empresa.
- Acostumbrado a la estabilidad, sus proyectos son a largo plazo.
- Logró tener casa propia, pagándola de a poco durante 10 años.
- Nunca ha contado con grandes lujos ni dinero de sobra, pero ha contado con el tiempo y la estabilidad de su lado para conseguir las cosas poco a poco.

Otro ejemplo, un poco más complejo:

Del dato *“Familia y trabajo han sido las principales fuentes de esa ficción de estabilidad en la identidad. Su desestabilización trastorna profundamente el sentido de identidad de los sujetos, en la medida en que dificulta el mantenimiento de una auto narración que sostenga la unidad del sujeto y de sus experiencias a lo largo del tiempo.”* (Revilla, 2003, p. 59), surgió

la idea 30: "Evidentemente, el despido de Ramiro lo desestabiliza pues lo separa del trabajo con el que se identificaba. Al no tener familia cercana, o no convivir con ella, queda realmente a la deriva. Podrá intentar reconstruirse o re identificarse con compañeros desempleados o reconectarse con familiares.". Tras separar la idea en varias partes y concretarla en características, pude definir:

- Vive solo y no tiene familia cerca.
- Tiene una hermana que vive en otro país. No habla mucho con ella, pero se llevan bien, es su principal apoyo en el mundo y a quien acude cuando tiene algún problema.
- Tiene algunos viejos amigos con los que le gustaría hablar más pero que hace mucho no ve, por el trabajo y porque ha pasado el tiempo y los ha dejado sin lugares en común. Siente que podrían reencontrarse o conocer amigos nuevos.
- De sus compañeros de trabajo ha sido realmente cercano a muy pocos, como para considerarlos amigos.
- Cuando queda sin trabajo se identifica mejor con otros hombres desempleados, aunque antes no hubieran sido cercanos, que con sus amigos que siguen trabajando.

Adicionalmente, otro ejercicio importante consistió en narrar, de principio a fin y con todos los detalles posibles [dos versiones de un día en la vida de Ramiro](#); uno cuando todavía pertenecía a su trabajo, y otro tiempo después de haber sido despedido. Esto dio inmensas luces al proyecto porque, aunque ambos momentos hacen parte del mismo universo narrativo, y aunque no necesariamente se incluyeran en el guion, me vi obligado a ejercitar la creatividad y sugerir situaciones, acciones, reacciones y encuentros de Ramiro, logrando con esto determinar mejor sus características y tener mayor claridad sobre qué fragmentos de la vida de mi personaje me interesa narrar en el poco tiempo que permite un cortometraje.

## E. ESCRITURA CREATIVA

Desde que conocí a Carlos Baena y se me ocurrió la idea de narrar una historia basada en su desempleo, imaginé y propuse numerosas versiones de story line<sup>10</sup>; las primeras desde la referencia en el caso real, otras desde una intuición o interés estético, y otras, finalmente, en articulación y como resultado del proceso de investigación-creación en la maestría.

Determinar esta presentación concisa y sintetizada de la historia que es el story line es fundamental para definir cuál es el conflicto concreto, qué será lo que enfrente el personaje principal y cómo concluirá su búsqueda. Para el guionista Doc Comparato (p. 105), un story line debe contener:

- La presentación del conflicto
- El desarrollo del conflicto
- La solución del conflicto

Es por esto que, durante el desarrollo del proyecto, los cambios sustanciales en el story line exigieron necesariamente una transformación o reestructuración en los detalles, desarrollo o estructura, tanto del guion, como del proyecto mismo, y viceversa; toda transformación de los objetivos implicaba un reajuste del story line, y por tanto, de la historia, de manera que los conflictos se mantuvieran siempre relacionados con los objetivos del proyecto.

Como paso siguiente al story line establecí la configuración de la historia completa en forma de **argumento**, como una narración en prosa o a manera cuento, con la cual debía proveer los detalles y acciones concretas de todas las situaciones que había enunciado,

---

<sup>10</sup> Ver [Transformaciones del story line](#)

confrontándome especialmente sobre el final, que hasta el momento seguía abierto o vagamente insinuado.

Como todas las etapas, el argumento tuvo varias reescrituras, se transformó y adaptó conforme a los resultados que paralelamente se iban dando en la investigación teórica. Con cada nuevo argumento surgía en consecuencia, como mencioné antes, una versión actualizada del story line, manteniendo un principio de no linealidad en el proceso creativo que permitía retroceder, avanzar, reescribir.<sup>11</sup>

Para encontrar los detalles faltantes y agregar *el tiempo* como variable fundamental en la construcción narrativa, fue necesario salir del formato de argumento hacia otra etapa más avanzada. Por medio de la manipulación del tiempo en el relato puede ser más consciente y efectiva la relación entre días, horas, lugares y acciones recurrentes, la permanencia del personaje en su casa, la visita esporádica o periódica a determinados lugares. Esta manipulación la podía lograr mediante un boceto de la estructura audiovisual.

Para Comparato, la estructura, también conocida como *Escaleta*, es “*la fragmentación del argumento en escenas. En este punto, aún no ha llegado la hora de los diálogos; se trata solamente de una descripción de cada escena. La estructura es el esqueleto formado por la secuencia de escenas*” (p. 42). De esta forma, procedí a descomponer el argumento en fracciones de tiempo o en imágenes. Una división en momentos que me permitieran visualizar de forma mucho más gráfica y efectiva las relaciones que se estaban dando entre los diferentes acontecimientos y evaluar su aporte a la construcción global. También me permitió empezar a concebir la historia más audiovisualmente, preconciendo el montaje al identificar cortes, cambios de ritmo, valores de plano, encuadres recurrentes. Los diálogos que hasta este momento había incluido o enunciado pudieron ser también evaluados severamente en función de su aporte y necesidad, siendo finalmente sustraídos o reemplazados por otras acciones cuando consideré necesario.

---

<sup>11</sup> Ver historial de las versiones de Argumento en [Anexo 9](#).

En este punto, aunque todavía no se requiere el nivel de detalle y estandarización estilística que exige el guion, sí era necesario proveer gran cantidad de descripciones para que cada momento, escena o secuencia, tuviera la suficiente claridad, se entendiera su papel en la historia y la relación de sus elementos con el todo.

Realicé tres versiones de escaleta<sup>12</sup> que buscaron, en principio y como mencioné, fraccionar en secuencias el argumento, intentando visualizar el despliegue en tiempo y acciones de cada situación, suprimiendo secuencias que funcionaban solo como desplazamientos o transiciones de tiempo, y no aportaban realmente mucho al desarrollo dramático. Sin embargo, y aunque estas versiones de escaleta suscitaron la creación también de unas primeras versiones de guion, solo logré una consolidación satisfactoria de la estructura cuando implementé otra metodología, un minucioso [ejercicio de sistematizar los esquemas](#) que describen las etapas emocionales del desempleo y sus efectos en la salud física y mental, y los comparé con la experiencia personal narrada por Carlos Baena, encontrando coincidencias que me permitieron generar una **línea de tiempo** de los “efectos emocionales del desempleo en Ramiro”, incluyendo además un paralelo entre las emociones que Ramiro iba experimentando y las acciones que realizaba.

Después de varias versiones de escaleta iniciales, la escaleta basada en los datos de la investigación y la línea de tiempo de efectos emocionales, pasé por fin al formato de guion, donde de forma más estandarizada, según las convenciones cinematográficas, debí poner en orden las descripciones e indicaciones; escribir en imágenes y sonidos, traducir todo lo enunciado, lo pensado, lo sentido, en acciones y descripciones puntuales.

En las primeras versiones de guion<sup>13</sup>, que se realizaron en paralelo a alguna escaletas y versiones de argumento, exploré, principalmente, posibilidades expresivas como la narración sin diálogos, crear significados con la pura relación entre imágenes y sonidos, y representar a través de elementos narrativos recurrentes como el reloj dando las 10 y su

---

<sup>12</sup> Ver primeras versiones de escaleta en [Anexo 10](#).

<sup>13</sup> Ver primeras versiones de guion en [Anexo 11](#).



sonido característico de hora en punto, o un sol brillante que enceguece a Ramiro. Establecí también un paralelo entre el primer y el último momento de la historia, sugiriendo con esto un cierre, la restauración de un orden.

Para la versión final de guion, mantuve algunas ideas de la exploración en las versiones previas, e hice un trabajo más minucioso basado en datos e ideas provenientes directamente de la investigación. Recolecté citas, estudios, posiciones de autores, fragmentos de entrevista o películas, y de ellos pude sustraer ideas en forma de afirmaciones, negaciones o interrogantes sobre el día a día de Ramiro en su desempleo; sus actividades diarias, emociones, actitudes, relaciones, personas más cercanas, cómo podría influir si conocía a alguien y qué tipo de personas podría conocer en su situación, entre otras. Tras revisar detenidamente y determinar si eran aplicables o no a la historia, me dispuse a derivar de cada idea una imagen (descripción o acción) o un diálogo<sup>14</sup>, con lo que fui construyendo situaciones completamente nuevas que, al estar sustentadas teórica o empíricamente, representaban muy bien los conflictos de Ramiro.

Algunos ejemplos:

IDEA 151 Desubicación total. Ramiro siente el tiempo raro, el clima raro, no sabe qué hacer, si vestirse, salir, comer, dormir. Desubicación física.

IMÁGENES:

Insomnio, desubicación, incomodidad.

IDEA 139 Le costará descubrir cómo usar su tiempo, deberá buscar relacionarse en otros espacios

IMÁGENES:

Ramiro voluntario, en clases de baile, en un billar a horas inusuales

IDEA 154 RAMIRO realiza acciones donde no le importa el paso del tiempo

<sup>14</sup> Ver ejercicio completo de “IDEAS nuevo guion” en [Anexo 13](#).

## IMÁGENES:

Ramiro en lugares donde sin darse cuenta se haga de noche, divague, o haga tareas en extremo meticulosas que denoten inversión de muchas horas

Ramiro en un billar.

## MESERO:

-Ya vamos a cerrar

Mira el reloj.

## RAMIRO:

¿No es a las 11?

## MESERO:

-No, en semana cerramos a las 9

-Ah...

IDEA 160 Ramiro puede encontrar algún grupo que lo haga sentir parte de algo. Puede ser de danza, grupo de apoyo, o simplemente una reunión periódica con otros desempleados para sentir compañía.

## DIÁLOGO:

Ramiro, venga, venga. Vamos que allí sigue abierto

## IMÁGENES:

Ramiro conoce a un grupo de 3 hombres que se reúnen en una tienda sencilla a matar el tiempo, a veces juegan dominó o cartas, hacen crucigramas, y casi siempre toman cerveza y tinto.

Estos hombres, también desempleados, están en diferentes etapas, unos más acostumbrados que otros, pues fueron despedidos en diferentes momentos; el primero, que reconoce a Ramiro porque fue despedido de la misma empresa y lo invita a unírseles, disfruta de una indiferente tranquilidad, uno afronta depresión, caracterizada por su inactividad e inapetencia, que en ocasiones se torna en rabia y deseo de venganza.

Entre una versión y otra, fue importante la implementación de ejercicios de identificación de subtextos. Definir en cada escena qué significados había latentes, cuáles subyacían a la superficie, y cuál era su función en la historia, como una prueba de rigor para depurar escenas y dejar solo lo esencial, lo que realmente estuviera aportando, al mismo tiempo que diagnosticaba lo que no estaba claro o los momentos donde aún hacía falta algo.

Como resultado consolidé finalmente cuatro versiones de guion, siendo la última de estas [la definitiva](#), incluyendo inquietudes narrativas que tuve desde un inicio, unas cuantas formas expresivas de las muchas que pude experimentar en el proceso, y, sobre todo, una representación basada en el equilibrio entre la imaginación, la reescritura y la investigación.

## MARCO TEÓRICO

### A. REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL: CÓMO CONTAR ESTA HISTORIA

Para empezar, un aspecto crucial por definir fue la extensión y el formato de destino. En mi experiencia como creador audiovisual he sentido siempre mayor afinidad con la narración cinematográfica de ficción, como terreno de expresión donde, al menos en sistemas menos industrializados como el latinoamericano, el desarrollo, escritura, preproducción y producción de una película, sea larga o corta, suponen y permiten una dedicación particular al plano como unidad narrativa, a la puesta en escena como el equilibrio entre realidad y realismo, y a la composición estética como la búsqueda de un estilo autorial.

Luego, teniendo en cuenta que este proyecto se encuentra adscrito a un proceso académico, con tiempos y requerimientos estrictos, y que como que como guionista y realizador continúo en el proceso de afianzar la construcción de una voz propia y un lugar de enunciación, me resulta prudente y práctico abordar la escritura de un cortometraje, un formato, además, propicio para la experimentación y la distribución de forma más libre, al estar desprendido de compromisos y dificultades económicas o de producción, más propias de los largometrajes.

Ahora bien, luego de conocer las posiciones de autores como Buendía, Montes y Louzan, Sennett o Vera, pude definir que el desempleo se experimenta como un proceso y no como un estado fijo, donde, además, una de las variables principales en la variación de sus efectos es el tiempo que se prolongue la inactividad laboral. Gracias a esto, respondiendo a la pregunta sobre cómo representar audiovisualmente este fenómeno, decidí crear un relato estructurado desde los efectos psicológicos y las etapas emocionales descritas en los diferentes estudios que referencí y en la experiencia directa relatada por Carlos Baena,

haciendo de la conjunción de las dos fuentes, investigación teórica y de campo, terreno de cultivo para una narración de ficción con sustento empírico y teórico.

### *EL CUADRO: SATURACIÓN O RAREFACCIÓN*

A lo largo de este texto, cuando me refiero a la creación del relato, hablo de escribir imágenes y no escenas, buscando con esto llegar, sin rodeos, a lo específicamente cinematográfico, a la composición de elementos dentro (o fuera) de lo que verá finalmente un espectador: el cuadro.

Para Deleuze, quien analiza desde la filosofía el arte cinematográfico, con especial atención en la construcción de significados y retóricas, el cuadro es un conjunto que contiene un gran número de partes, elementos, datos, unas veces muy numerosos, otras veces escasos, por lo tanto “inseparable de dos tendencias: a la saturación, o a la rarefacción.” (p. 27), a lo que yo añadiría una tercera, y muy importante cualidad y es la de la transformación. Sobre la función de cada cualidad, agrega Deleuze, cuando hay muchos elementos en el cuadro la información puede incluso jerarquizarse en una principal y una secundaria, en cambio, cuando se “rarefica” o se hacen escasos los elementos, se permite dar énfasis (p. 28).

### *LOS ÍNDICES Y LA “PEQUEÑA FORMA”*

Por cada conjunto cerrado, un cuadro, hay un conjunto más grande. Es decir, cada cuadro puede ser concebido como una imagen en sí misma y, a la vez, como la sugerencia de un sistema mayor, introduciendo con esto el concepto de *índice*, que resulta fundamental a la hora de hilvanar significados entre el relato como un todo y sus partes.

Deleuze distingue dos tipos de índice, definidos según la primera y segunda acepción de la palabra francesa *Ellipse*, que al español se traduce en dos palabras de similar pronunciación, pero diferente significado: “Elipsis” y “Elipse”.

El del primer tipo hace referencia a la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar determinados efectos en el lector<sup>15</sup>. Corresponde a un gesto que permite razonar, inferir la situación, o algo sobre ella (Deleuze, p. 228). El segundo tipo, un poco más complejo, se refiere a un índice de equivocidad, corresponde al segundo sentido de la palabra, “Elipse”, figura geométrica, y se refiere a un gesto que puede sugerir simultáneamente dos significados opuestos, como los extremos de una elipse (Ibídem, p. 229).

El juego con los índices es de gran utilidad para lograr una narración que se permita acompañar a un personaje en la sutileza de sus emociones, y el desarrollo de acciones aparentemente insignificantes, desprovistas de dramatismo, para lograr inferir, solo poco a poco, y gracias a los índices, el conflicto de fondo, causante de las situaciones que venimos presenciando. Este modo de representación Deleuze lo llama “la pequeña forma”, contraparte de la representación orgánica o “gran forma” (p. 227).

Mientras que la gran forma (SAS’), que es el modelo usado más frecuentemente en la narración clásica, va de la situación inicial (S), a la acción (A), presentada como un duelo o conflicto que altera la situación y desata una serie de consecuencias hasta resolver en una nueva situación (S’), y cuya principal recurso es la causalidad, en la **pequeña forma** (ASA’), es la acción (A) la que va develando la situación (S), y lleva el relato, eventualmente, a nueva acción (A’). Es decir, bajo la pequeña forma, podemos asistir a una narración donde la acción vale por la acción misma, las emociones, el cuerpo, los comportamientos, incluso la misma inmovilización del personaje, se sobreponen al conflicto, entendido como transformación violenta y arbitraria del equilibrio. *“La acción avanza a ciegas y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción la situación surgirá poco*

---

<sup>15</sup> “Elipsis” f. Ret. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/elipsis>

*a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio. Es un esquema sensorio-motor invertido. Este tipo de representación ya no es global sino local. Ya no es espirálica sino elíptica. Ya no es estructural sino por acontecimientos” (Ibídem, p. 227).*

Estructurar la historia de Ramiro según la “pequeña forma” permite dar mayor relevancia a las actividades que realiza y las emociones que va experimentando, dejando que es su desempleo, la causa, se infiriera en el transcurso sin necesidad de detallar el porqué ni el cómo se realizó su despido. Además, porque no hay una “nueva situación” restauradora del orden a la cual llegar al final; Ramiro no encontrará una “solución” a su desempleo, sino que experimentará un procesos de adaptación.

## *EL TIEMPO*

Con *Todos los días* y la caracterización del personaje Ramiro, busco representar y evocar aquello intangible pero evidente en la experiencia humana, eso que trasciende a los hechos, a las instituciones, al tiempo, y hace que una pérdida que podría creerse circunstancial o irrelevante para algunos, pueda cargarse profundamente, y durante años, como una pena de amor. Para ello he buscado hacer un uso del lenguaje cinematográfico en una forma que me gusta llamar “narración sensible”, haciendo referencia a un divagar de los sentidos y las emociones, con un personaje que no tiene un objetivo muy claro a seguir, pero sí una complicada realidad qué afrontar y una identidad por reconstruir.

En la construcción de este lenguaje, he querido pensar la representación de *Todos los días* usando el tiempo como materia prima y soporte, pues es este recurso y su manipulación, una efectiva forma de evidenciar la alteración de las rutinas, de la misma identidad, y con ello la transformación de las emociones y la percepción de Ramiro el protagonista.

Chaparro (2006), en *Los límites de la estética en la representación*, intentando develar una “estética deleuziana”, afirmando que, para Deleuze, el cine es una presentación indirecta

del tiempo cuando se limita a ser una re-producción del movimiento, pero se convierte en una verdadera construcción (más allá de re-producción) cuando se permite la manipulación directa del tiempo y recurre a su complejidad mental (p. 13). Esto, para efectos de este proyecto quiere decir, que *Todos los días* podrá alcanzar un verdadero valor estético, y con ello acercarse a lo sensible, cuando intencionalmente manipule el tiempo en la construcción de sentido y significado, cuando, como explica Chaparro, “*en vez de la reproducción del movimiento domesticado y capturado por la cámara, propio de la representación indirecta, irrumpa una diversidad temporal que es la de la vida misma*” (p. 13).

### LA IMAGEN MOVIMIENTO: NARRACIÓN SENSIBLE

Pensando en la representación desde las emociones y la percepción alterada por el trauma del personaje, he emprendido la búsqueda por imágenes de la subjetividad, lo que persigue el arte cuando se aleja de lo figurativo, de lo supuestamente objetivo. Un cine de lo subjetivo y de la sensibilidad debe, necesariamente, dejar de ser una cámara de dios que todo lo ve y estar más a merced de las limitaciones perceptuales humanas, del sesgo, de la incertidumbre. Para Deleuze “*la percepción total objetiva (que le pasa mucho al cine) se confunde con la cosa (porque se ve muy real, porque parecen capturas indirectas de la realidad), se distingue de ella la percepción subjetiva, por simple eliminación o sustracción (no tiene todas las informaciones completas), es unicentrada y se le llama Percepción propiamente dicha*” (p. 98). Un cine de lo sensible es un cine de la percepción, no de los datos, de la mimesis, ni de la objetividad.

Chaparro explica que para Deleuze la obra de arte es un ser de sensación y nada más; existe en sí. La obra de arte es tal en cuanto se sostiene por si misma. Es el objeto que está frente a nosotros, que no tiene necesidad de nosotros, y que persiste en virtud de su propia ley de unidad entre una forma y una materia (p. 27). Lo sensible para ser



transmitido necesita mínimamente, en el caso del audiovisual, un soporte en la imagen y el sonido. Sin embargo, si así fuera, se constituiría en un cine experimental, de pura expresión. Chaparro cita como ejemplo el libro ideal soñado por el joven Proust, *“un libro hecho de la sustancia de algunos instantes arrancados al tiempo, un libro hecho de gotas de luz, de la sustancia de nuestros minutos más bellos”* (p. 35). Este nivel de inmaterialidad, que se hace ya escaso y difícil en la literatura, es casi imposible de imaginar para la imagen en movimiento.

Se hace necesario, al menos si se pretende<sup>1</sup> como es mi caso, no desprenderse completamente de un cine argumental o de realismo, contener lo anterior en una fábula que transmita lo mismo que ese puro sensible originario. Que *Todos los días* sea obra en sí misma pero también vehículo de un texto y un contexto temático que ha acompañado el proceso de creación.

En este sentido me ha resultado fundamental la definición de los tres tipos de imagen-movimiento que identifica Deleuze en el lenguaje cinematográfico para definir el plano, que es la unidad narrativa consecuente al cuadro y sucede cuando los elementos de la composición (muchos o pocos) se conjugan con el tiempo (movimiento) y dan lugar a estos tres tipos: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección (p. 101). Conocer esta catalogación me permite controlar el balance entre el carácter mimético, expresivo y subjetivo de las imágenes que escribo y, por consecuencia, del relato en general.

En la imagen-**percepción** el *yo* es el centro de todo, desde allí se observan los efectos de todo lo demás en el *yo* y del *yo* en lo cercano.

La imagen-**acción** es una manifestación de la causalidad total, se reproduce el tiempo de forma indirecta, sin mayor complejidad ni manipulación. En este tipo de imagen todo sucede por algo y cada cosa tiene una razón de ser en el funcionamiento del todo.

La imagen **afección** es la manifestación de la autoconciencia sobre el exterior. Cuando el sujeto no solo actúa y tampoco es solo percepción subjetiva, sino que entre las dos se forma una expresión de lo que el personaje siente “por dentro”<sup>16</sup>.

A los tres tipos de imagen, amplía Deleuze, se les puede asignar tres clases de plano especialmente determinados: el plano general sería sobre todo una imagen percepción, el plano medio una imagen acción, y el primer plano una imagen afección. Además, agrega, *“un film nunca está hecho de una sola clase imágenes además se llama montaje a la combinación de las tres variedades el montaje en uno de sus aspectos en la disposición de las imágenes movimiento y por lo tanto la inter disposición de las imágenes percepción afección y acción. Lo cierto es que una película, al menos en sus características más simples, siempre hay un predominio de un tipo de imagen”* (p. 107).

Con esto en cuenta, la experiencia de Ramiro se puede representar con una complementariedad de imágenes entre lo que le hace (acción), lo que siente (percepción) y cómo reacciona (afección), con una especial preponderancia de esta última, como reflejo de lo que sucede en su interior.

## SISTEMAS NARRATIVOS COMPLEJOS

El cine desde su nacimiento heredó de la literatura, la dramaturgia, la oralidad y demás formas de narrar la capacidad de crear universos ficticios y verosímiles, con reglas internas y lógicas propias que logran coexistir en armonía y dar estabilidad a una historia, siempre y cuando manejen sus flujos internos de información de manera simétrica en cuanto acción y reacción, y enmarcándose en una estructura canónica como la aristotélica de los tres actos, donde son fundamentales los personajes con objetivos dramáticos de perseguir una meta,

---

<sup>16</sup> Ver ejemplos de los tipos de imagen-movimiento y su uso en el guion final en el apartado de [Resultados](#).

enfrentando obstáculos y desenvolviéndose linealmente en el tiempo hasta alcanzar, o no, el objeto deseado.

También, en su evolución, el cine ha experimentado nuevas estructuras al invertir o trucar las reglas de la narrativa convencional. En principio podría decirse que solo para reavivar el interés del público ya acostumbrado y en función de los nacientes géneros donde resultaba efectivo desordenar cierta información para lograr efectos como el misterio en los thrillers, pero en otros casos, y en definitiva desde la aparición de los *auteurs* y de nuevos cines como la nueva ola francesa en los años 60's y 70's, puede evidenciarse la búsqueda sistemática de otros paradigmas al filmar; la creación de narraciones cinematográficas como una condensación de inquietudes, emociones y opiniones de un autor, y no como fórmula dramática, ecuación perfecta que mezcla acciones y tiempo en su medida justa para resolver un conflicto.

En los últimos años se han desarrollado algunos estudios para definir las llamadas *narrativas complejas*, aquellas abarcan el lenguaje audiovisual en su espectro más amplio, plástico y expresivo, tejiendo relaciones entre imagen, sonido, tiempo, autor y espectador para generar ideas y significados, alejados así de los modelos canónicos, en ocasiones, como consecuencia del cambio en los paradigmas sociales y artísticos, en la desconfianza hacia las verdades absolutas, y la preponderancia de la narración desde la subjetividad y la intimidad, sobre el pensamiento moderno que orientaba su búsqueda y sus historias hacia una explicación del mundo, como bien lo manifiesta Mireia Rodríguez Peleteiro, autora de *Sociedades posmodernas y estructuras narrativas complejas en el cine contemporáneo*.

*“De la desaparición progresiva de grandes asideros de sentido, potenciados por las barbaries de la Segunda Guerra Mundial, procederá la reclusión y búsqueda de refugio en uno mismo, que dará como resultado un intento de extrapolación de la experiencia subjetiva en los diferentes campos artísticos”.* (Rodríguez Peleteiro, 2010, p. 4).

Rodríguez, en el mismo texto, hace una recapitulación fundamental de cuatro principios que recogen, para ella, la narrativa compleja, tomando como base la estructura de rizoma derivada de los conceptos ampliamente definidos por Deleuze y Guattari.

**Conexión y heterogeneidad**, el primero de los principios, consiste en que “cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo”. Esto, siendo extrapolado al lenguaje audiovisual, permite un nuevo mundo de asociaciones que van más allá de lo lineal: una frase, un objeto, una iluminación, un sonido, un personaje, todos ellos elementos narrativos, pueden tener lugar en una determinada secuencia, y reaparecer luego en otra sin que estén ligadas linealmente ni como consecuencia lógica. Nosotros, desde una mentalidad cinematográfica clásica intentaremos identificar ese elemento y ligarlo con sus contextos anteriores, sin que esto nos sirva para hilvanar una línea argumental ‘coherente’. Intentamos ordenar lo que de por sí no busca ser ordenado sino vivido (Rodríguez Peleteiro, p. 3). Lo que sí podemos es ir acumulando impresiones e interpretar los elementos narrativos en sus diferentes contextos, contribuyendo a generar un sentido o idea más amplio, que de todas formas no será absoluto pues estará completamente mediado por nuestra subjetividad.

La autora continúa con el principio de **Multiplicidad**, el cual define a partir de las relaciones semánticas en red que describía el principio anterior, *“la combinatoria posible es tal, que resulta absurdo mantener la esperanza de encontrar una única relación semántica (...) La cantidad de trazos que podemos interpretar al intentar acercar estas experiencias a la lectura racional es prácticamente inacabable. Todo está tan entremezclado que es inútil e innecesario aspirar a reducirlo a una única lectura”* (p. 9). A propósito de este principio, Rodríguez menciona una figura clave en el imaginario posmoderno: el doble. Entendiéndolo no solo como la repetición o un otro con rasgos similares, sino, justamente, también como el reverso, el lado opuesto de un elemento narrativo, de un personaje, por ejemplo. *“Y es que el posmodernismo se basa justamente en la ambivalencia, en la convivencia de opuestos, en la paradoja como fuente tensional generadora de cambio”* (p.

12). Dobles también son aquellos elementos que se van repitiendo en diferentes momentos: sonidos, iluminaciones, objetos, horas del día, efectos ópticos, entre otros.

El tercero es el **principio de ruptura significativa**. Según este, los “artefactos” cinematográficos, que en los modelos clásicos tienen la función de transmitir continuidad manteniéndose invisibles, como los cortes del montaje, las elipsis, el diseño sonoro, en una estructura de rizoma deben hacerse notables y a su vez significantes, para generar choque y conflicto entre fuerzas dispares dinamizando el relato. *“Estas rupturas resultan significantes en tanto que nos resitúan en el presente para potenciar nuestra recepción sensorial, emocional e intelectual del momento fílmico. Y a su vez, es la intensidad máxima de ese presente lo que finalmente acaba por evocar en nosotros la sensación de estar presenciando algo que trasciende ese momento, algo que se sitúa dentro de un ‘algo’ mayor”*.

Por último, se presentan los principios de **cartografía y calcomanía**. Aquí, Rodríguez contrapone estos dos conceptos desarrollados por Deleuze y Guattari para dar más claridad sobre la complejización de las narrativas en la posmodernidad. El *calco* sería aquello que opta por intentar reproducir lo que toma por una verdad. Por otra parte, cita la autora *“el espectador posmoderno exige un mayor reto y una mayor participación en la experiencia cinematográfica. Dar cabida en su justa medida a lo que se escapa de los lugares comunes, a aquellas vivencias (vivencias a través del sentimiento, la emoción y/o el intelecto) no transferibles de unos a otros y que tienen una importancia capital en la percepción de lo que nos rodea.”* (Maffesoli, 2001, p. 35). Estas impresiones más etéreas son las que permiten la concepción como *mapa* dentro de una estructura narrativa.

## B. EL TRABAJO, UN INVENTO

Lo que conocemos por trabajo hoy no es un concepto fijo, algo estable que remita a un entendimiento universal, a un hecho que signifique lo mismo en cualquier sociedad, en cualquier tiempo y en cualquier cultura. El trabajo, afirma Alonso (1999), es una construcción social, en concordancia con la revisión arqueológica que hace Gorz (1991), apoyándose en las definiciones y modelos explicados por autores como Marx y Weber.

Está completamente normalizado para nosotros, nativos de la modernidad, nacidos a finales del siglo XX, y a pesar que durante el siglo XXI estén sucediendo grandes transformaciones, haber crecido con la idea de estructurar nuestra vida a un proyecto en el que fuésemos sujetos productivos, teniendo un rol definido que se complementara con el rol de los demás.

Desde que apenas tenemos memoria nos están preguntando, y nos estamos preguntando, qué *ser* cuando seamos grandes. Buscando respuesta a esa pregunta nos perfilamos, preparamos y competimos, para llegar a ese lugar, esa existencia, esa identidad social, validada irrevocablemente por el salario. Es esta característica, la de buscar suscribirnos a un trabajo remunerado y bien delimitado, asegura Gorz, es lo que nos define como una sociedad industrial, una “sociedad de trabajadores”, y nos distingue de todas las sociedades que han precedido. Cuando comenzó la sociedad industrial o modernidad *“la actividad productiva fue separada de su sentido, de sus motivaciones y de su objeto para convertirse en el simple medio de ganar un salario. Dejaba de formar parte de la vida para convertirse en el medio de ganarse la vida”* (Gorz, p. 37).

Pero no siempre fue así. En los periodos pre modernos otras construcciones alrededor del trabajo fueron posibles y definieron las articulaciones con lo íntimo, lo familiar y lo económico de múltiples formas. En la antigüedad, añade Gorz en la misma obra, trabajar era considerado *“someterse a la necesidad”* (p. 27). Era encargarse de las actividades necesarias para la subsistencia, lo que, al contrario de la sociedad industrial, no significaba un factor de integración social sino todo lo contrario: quienes trabajaban eran tenidos como inferiores en todas las sociedades pre modernas; pertenecían al reino natural, no al

reino humano. Estaban sometidos a la necesidad, por tanto, incapaces de la elevación de espíritu y de ocuparse de asuntos superiores como lo público.

En este orden, el hombre libre es el que niega someterse a la necesidad, y si trabaja, lo hace solamente para no depender de lo que no domina, es decir, para asegurar o acrecentar su independencia. Para Platón, por ejemplo, agrega Gorz, los artesanos, en la medida en que no trabajaban para la ciudad, ni en la esfera pública, y su interés principal era el oficio y no la *polis*, no eran por completo ciudadanos. Así, la esfera privada, la de la familia, se asociaba con la necesidad económica y el trabajo, mientras que la esfera pública y política, que era la de la libertad, excluía rigurosamente las actividades necesarias o útiles, propias de la subsistencia humana.

Sin ánimo de idealizar aquella concepción, donde la forma práctica de no desgastarse en las “indignas” tareas cotidianas, era relegarlas a esclavos o mujeres, las apreciaciones de la antigüedad sirven para evidenciar cómo la racionalidad económica estuvo contenida durante mucho tiempo por otros fines y otros intereses.

En la Gran Bretaña del siglo XIX, reseña Gorz, la producción material no estaba regida por la racionalidad económica. En Europa, explica, el capitalismo fabril y luego industrial, coexistió con la industria doméstica, y su mayor parte consistía la producción textil de obreros a domicilio (p. 29). A propósito cita una descripción ilustrativa que hace Max Weber sobre cómo la forma de producción de aquel tiempo (a domicilio) fue destruida agresivamente por el sistema de fábrica (p. 30), una evidencia de la constante y en ocasiones violenta transformación del concepto de trabajo:

*“Las horas de despacho eran pocas, nunca más de cinco o seis al día, y con frecuencia menos; sólo durante la campaña cuando la había, aumentaba el trabajo; la ganancia era razonable, la suficiente para vivir con decoro y, en los buenos tiempos, capaz de llegar a convertirse en un pequeño capital; en general, los concurrentes se llevaban bastante bien entre sí, por la gran coincidencia en los principios del negocio. Y para completar el cuadro, una visita diaria repetida a las*

"arcas", y después, el tarro de cerveza, la reunión con los amigos, en general, un ritmo moderado de vida (...) Pero llegó un momento en que este bienestar fue perturbado de pronto, sin que todavía se hubiese producido una variación fundamental en la forma de organización (por ejemplo, el paso a la industria cerrada, al telar mecánico, etc.). Lo que ocurrió fue sencillamente esto: un joven de una cualquiera de las familias de empresarios habitantes en la ciudad iría un buen día al campo, y seleccionaría allí cuidadosamente los tejedores que le hacían falta y los sometería progresivamente a su dependencia y control, los educaría, en una palabra, de campesinos a obreros; al mismo tiempo, se encargaría directamente de las ventas poniéndose en relación directa con los compradores al por menor; procuraría directamente hacerse con una nueva clientela, haría viajes por lo menos una vez al año y trataría, sobre todo, de adaptar la calidad de los productos a las necesidades y deseos de los compradores, aprendería así a "acomodarlos al gusto" de cada cual y comenzaría a poner en práctica el principio: "precio barato, gran producción". Y entonces se repetiría una vez más el resultado fatal de todo proceso de racionalización: quien no asciende, desciende. Desapareció así el idilio, al que sustituyó la lucha áspera entre los concurrentes; se constituyeron patrimonios considerables que no se convirtieron en plácida fuente de renta, sino que fueron de nuevo invertidos en el negocio, y el género de vida pacífica y tranquila tradicional se trocó en la austera sobriedad de quienes competían y ascendían porque ya no querían gastar, sino enriquecerse, o de quienes, por seguir aferrados al viejo estilo, se vieron obligados a limitar su plan de vida. Y véase lo más interesante: en tales casos, no era la afluencia de dinero nuevo lo que provocaba esta revolución, sino el nuevo espíritu, el "espíritu del capitalismo" moderno que se había introducido" <sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Weber, M. (1964). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* (La ética protestante y el espíritu del capitalismo.), trad. P. Grossein, tel, Gallimard, Paris. págs. 59, 66, 67, 78, 79 y 83, citado por Andre Gorz (1991).



El principal rasgo del “espíritu del capitalismo” que señala Weber es la estrechez unidimensional, indiferente a toda consideración que no sea la contable, con la que el empresario capitalista lleva la racionalidad económica hasta sus últimas consecuencias (ibídem, p. 32). El establecimiento de este espíritu, sin embargo, no fue tan fácil. La resistencia de los obreros a cubrir día tras día una jornada de trabajo entera fue la causa principal de la quiebra de las primeras fábricas, pues para aquellos obreros en transición de campo a las ciudades, el trabajo era una habilidad intuitiva, integrada en un ritmo de vida ancestral y nadie habría tenido la idea de intensificar y prolongar su esfuerzo con el fin de ganar más (ibídem, p. 36).

La burguesía, añade el Gorz, imputaba esa resistencia a la “pereza” y a la “indolencia”. Aún hoy, tras un siglo de establecido el sistema, se señala de vago, mal trabajador o comunista a quien hace huelga o reclama mejores condiciones. Se tuvo que instalar, a fuerza de hambre y necesidad, el modelo de la sociedad industrial. Los primeros capitalistas no veían otro modo de lograr el cumplimiento de esa jornada que pagar salarios tan bajos que fuera necesario dedicar muchas horas al día y a la semana, y ganar con ello lo meramente suficiente para la subsistencia. *“Esto implicaba también que el trabajador no debía entrar en el proceso de producción más que despojado de su personalidad y de su particularidad, de sus fines y sus deseos propios, en tanto que simple fuerza de trabajo, intercambiable y comparable con la de cualquier otro trabajador, sirviendo a unos fines que le son ajenos y además indiferentes.”* (Gorz, p. 35)

Dicho de otra manera, explica Gorz citando el concepto de “trabajo abstracto” de Marx, este sistema requería, en vez de un obrero-productor, la figura de un trabajador-consumidor: un individuo social que no produce nada de lo que él consume y no consume nada de lo que él produce; para quien el fin esencial del trabajo es ganar con qué comprar unas mercancías producidas y definidas por la maquinaria social en su conjunto (p. 37).

*EL MODELO FORDISTA-KEYSIANO Y EL TRABAJO EN LA POSMODERNIDAD*

En momentos donde las sociedades han necesitado de un sentir colectivo de unión nacional para salir de una crisis, o porque vislumbran en el horizonte la promesa de cierto “progreso” o mejoría para su estilo de vida, el trabajo ha funcionado como aglutinante social, fuente de identificación y sentido para el ser individual y colectiva. Alonso (1999), cuenta cómo después de la Segunda Guerra Mundial el concepto de ciudadanía y el de trabajo se hermanaban en una sociedad laboral que hacía del derecho público al trabajo el centro de sus propias convicciones sociales. Fue un período caracterizado por un equilibrio del modelo fordista, regido bajo el paradigma keynesiano, donde, agrega Alonso, *“las diferencias de clase, de ideología, o, incluso, de creencias religiosas no quedaban, ni mucho menos, anuladas, pero sí se limitaban por el propio concepto universalista, pluralista y sustantivista de ciudadanía nacional. El trabajo se constituía, así, en el elemento central de esta ciudadanía social, y por lo tanto, como forma de reconocimiento social servía de primer regulador de los derechos y deberes de los individuos dentro de la sociedad del bienestar”* (Ibídem, p. 8).

Para el trabajador se justificaba el esfuerzo entregado, no solo en el pago retribuido, sino también, y más trascendentalmente, en el sentir de ese proyecto colectivo, ciudadanía y trabajo se hermanaban en una convicción conjunta de salir a adelante a partir del trabajo, de construir prosperidad. Convencidos de esto, se procuraba que hubiera un trabajo para todos y generar así un circuito de bienestar basado en el equilibrio entre esfuerzo, trabajo, consumo y satisfacción. Era un modelo caracterizado por la estabilidad, la normalidad productiva, la ciudadanía salarial, así como por un esfuerzo colectivo y político dirigido a lograr el pleno empleo (Alonso, 1999). Sennett (1998) lo denomina como el orden “a largo plazo”, y ejemplifica muy bien sus características con la anécdota de Enrico, un hombre que limpió baños en un edificio de oficinas durante 20 años, *“lo hacía sin rechistar, pero tampoco pretendía estar encarnando el sueño americano. Su trabajo tenía un único objetivo a largo plazo: servir a su familia”* (p. 13). Con esto, cuenta Sennett, Enrico nunca obtuvo fortuna ni abundancia, pero consiguió comprar una casa, pagándola poco a poco, y darles

estudio a sus hijos, gracias a que en su trabajo, y en general en el orden “a largo plazo”, raramente se presentaban cambios en lo cotidiano y la certeza de un tiempo lineal le permitían proyectar su vida en logros acumulativos. *“El tiempo es el único recurso del cual pueden disponer gratuitamente los que viven en el escalón más bajo de la sociedad.”* (ibídem, p. 14).

Antes de romantizar los años en que funcionó más o menos equilibradamente el fordismo bajo el paradigma keysiano, Sennett se adelanta y aclara que este orden fue bastante efímero, duró unos 30 años, entre el final de la segunda guerra mundial y finales de los años 80's. Antes de esto, siglo XIX y principios del XX, la sociedad industrial no lograba consolidarse por completo y la constante era los cambios bruscos en los ciclos comerciales y la inestabilidad.

Entrados en los años 90's, se hizo evidente que el modelo fordista, en su codiciosa carrera mercantil, había dejado de proveer los beneficios asociados que complementaban al salario, y, por el contrario, profundizaba desigualdades hasta el punto en que las consecuencias de su desequilibrio ya no podían ser ignoradas. Los valores del modelo keysiano se convirtieron en una utopía inalcanzable; el modelo de integración y resolución del conflicto social por medio del trabajo quedó desarticulado dejando fuera a los sujetos sociales -y productivos- que habían sido fundamentales en la construcción de un consenso del bienestar (Alonso, 2002). Fue la entrada a la posmodernidad; periodo donde predomina la desconfianza hacia las verdades absolutas, y se aleja del pensamiento moderno que basaba su racionalismo en la búsqueda de una explicación final del mundo (Rodríguez Peleteiro, 2010).

*“Toda una serie de acontecimientos que tienden a romper y a fragmentar la relación salarial fordista, nos hacen presenciar una valoración del trabajo totalmente diferente a la de ese período histórico al que nos referimos, hoy, ya como la era del consenso keynesiano. Hasta tal punto que trabajo del que hablamos en estos momentos, el que vivimos en nuestro entorno, pasa por un fuerte proceso de*

*fragmentación, de individualización y de desafiliación o de pérdida de sus referencias y soportes institucionales; aspectos todos ellos que configuran tanto el cuestionamiento de su centralidad social como su devaluación en cuanto objetivo político real, subordinado siempre al discurso de la competitividad y del mercado”* (Alonso, 1999, p. 7-8).

“A la deriva” es la forma en que Sennett describe el fenómeno, también característico del nuevo capitalismo, en el que se pierde la estabilidad laboral y con ello la posibilidad de una administración lineal del tiempo que permita equilibrar trabajo y vida, proyectándose a futuro. Perder dicha estabilidad genera una sensación de constante incertidumbre y temores más profundos que simplemente el no tener trabajo; como la pérdida de amistades y el sentido de comunidad, la imposibilidad de velar por la familia o de brindar un ejemplo constructivo a los hijos en el caso de ser padre. *“En la actualidad, fenómenos como la pérdida de cohesión social, la exclusión, la individualización de las trayectorias laborales y el debilitamiento de la negociación colectiva, entre otros, son manifestaciones que nos llevan siempre a una misma conclusión: a la multiplicación de sujetos frágiles y de franjas débiles en la institucionalización social del mercado de trabajo, y la tendencia de éste a tener un comportamiento no tanto integrativo como disipativo y disgregador”* (Alonso, 1999, p. 12).

La experiencia de trabajar -e incluso de buscar trabajo- se ha vuelto una carrera tan individual que cuesta compartirla con alguien. Ya no se habla más de colegas, no hay opción a lo colectivo. Así me lo expresó Carlos Baena cuando me narró las transformaciones en su trabajo: *“Un compañero llegó y dijo: No, las güevas, yo se que me van a echar pa’ la puta mierda, yo no les voy a trabajar a estos hp. Y a las 5:30 se iba. Y llegaba a las 7:30. En cambio yo la guerreé, me quedaba, trabajaba hasta las 11, 12, 1, 2, 3 de la mañana.”* (Fragmento M9.2).

### C. IDENTIDAD Y TRABAJO

El concepto de identidad en este proyecto es un eje clave para comprender la construcción de sí mismo que ha desarrollado una persona luego de muchos años ligada a un trabajo.

Stewart Hall (2003) señala que la identidad es un concepto discutido y reevaluado desde muchas disciplinas, pero que nunca ha logrado ser sustituido completamente por otro, y al tratar de evitarlo se recae inevitablemente en él. Uno de los puntos en que concuerdan la mayoría de estas disciplinas que intentan revisarlo, explica Hall, es la necesidad de alejarse de la idea de la identidad como algo fijo, algo originario o unificado.

Para Revilla (2003), la concepción de la identidad personal no es esencialista, sino más bien un sistema de *“construcciones discursivas autorreferidas y situadas en un contexto de interacción social, pues la identidad se construye necesariamente desde los otros, en y para las demandas que presentan las diferentes interacciones en las que estamos inmersos”* (p. 63). Sennett cuenta que el novelista Rushdie Salman definía el yo moderno como un *“edificio tembloroso que construimos con retales, dogmas, injurias infantiles, artículos de periódico, comentarios casuales, viejas películas, pequeñas victorias, gente que veamos, gente que amamos”*, *“un collage, una colección de accidentes, de cosas encontradas e improvisadas. Un estado de interminable devenir.”* (p. 139-140).

Hay un ejercicio menos complejo que la identidad pero sumamente relacionado y es el de la Identificación, un proceso que implica extraer significados tanto del repertorio discursivo como del psicoanalítico, sin limitarse a ninguno de los dos, es decir, que la identificación responde tanto a posiciones formadas en el contexto en que nos desenvolvemos (discurso) como a influencias inconscientes que nos acompañan por razones más cercanas a lo biológico.

Distingue Hall, entonces, dos enfoques fundamentales de definición para la identificación: Enfoque naturalista, que propone que la identificación se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas, es decir, una

herencia. Y el enfoque discursivo que en contraste con el anterior *“ve la identificación como una construcción, un proceso nunca terminado: siempre en proceso”* (p.15).

La construcción de la identidad es, resume este autor, *“el uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no ‘quiénes somos’ o ‘de dónde venimos’ sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos.”* (p.17-18). La manera en que construimos y articulamos el relato sobre nosotros mismos está definido por nuestro acceso cultural y social. Intuitivamente aprendemos a reconocernos, caracterizarnos y narrarnos no desde la psicología y nuestro verdadero interior, sino en comparación y relación con los agentes de la cultura y la sociedad.

En el mismo sentido, Juan Carlos Revilla (2003), citando a Shotter (1989) y Gergen (1985), afirma que no existe un objeto definible como un yo, que es en realidad un signo vacío que solamente se llena de contenido cuando es usado en el habla cotidiana. El yo no puede tener una realidad objetiva, sino que se construye en la interacción. Ramiro, acostumbrado a su rutina, no se preguntaba por su identidad, mucho menos la verbalizaba. Solo la ejercía. Cuando se queda sin trabajo se verá cuestionado al tener que verbalizar su propio yo frente a otros.

En el mundo globalizado lo más privilegiados pueden buscar y construir identificación de en lugares de ocio, culturales, incluso en otras latitudes geográficas por medio de la virtualidad. También, incluir en su identidad discusiones más complejas o sofisticadas, como el género y la identidad sexual, la decolonialidad, etc. Pero el grupo trabajador de base, sin el tiempo, el acceso cultural y los medios tecnológicos, ¿de qué puede aferrarse si el trabajo no le brinda una identificación positiva? Es por tanto, que la construcción identitaria en el trabajo deviene entonces un proceso natural si se entiende la cantidad de tiempo que se invierte en él, y que es este el lugar/actividad donde se soportan metas, se establecen relaciones sociales y se recibe validación. *“La construcción identitaria en el trabajo se refiere a los procesos subjetivos a partir de los cuales los sujetos asignan*

*continuidad y diferenciación a su existencia y otorgan sentido a su experiencia de trabajo y a sus prácticas sociales”* (Gaete y Soto, p. 47).

Entender quién es uno, cuál es su relación con lo que hace, y sentir que todo ello tiene una coherencia y una sucesión lógica e histórica de hechos sirve para sentirse valioso, dar explicación a su presente e intentar mejorar en caso de crisis. *“El trabajo identitario se constituye en mecanismo para administrar las tensiones del entorno, a partir de un mito personal que otorga soporte en la reflexión acerca de la turbulencia y la incertidumbre”* (Gaete y Soto, citando Sveningsson & Alvesson, 2003, p. 48).

Para Dubar (1991, 1992), citado por Gaete y Soto (p. 48), la identidad en el trabajo representa un complejo juego de transacciones, un permanente proceso de negociación, tanto a nivel subjetivo entre lo heredado y lo deseado como a nivel relacional entre lo atribuido por otros y las propias concepciones de sí mismo. Es fundamental mantener un criterio de equilibrio entre lo que se adopta del ambiente laboral y se vuelve parte de nuestra identidad, y a lo que se le hace resistencia.

Por su parte, Revilla (2003) argumenta que la familia y el trabajo han sido las principales fuentes para una sensación de estabilidad en la identidad, pues su desestabilización trastorna profundamente el sentido de identidad de los sujetos en la medida en que dificulta el mantenimiento de una autonarración que sostenga la unidad del yo y de sus experiencias a lo largo del tiempo. Y agrega, citando a Sennett (1998), que la cada vez mayor falta de relaciones humanas sostenidas (incluyendo aquí las laborales) conduce a una desaparición del compromiso, de los propósitos a largo plazo, e incluso a la necesidad de dar cuenta de uno mismo.

En la posmodernidad, la proliferación de estilos de vida, la hiperconectividad y la globalización generan una sobre oferta de opciones que puede terminar en una amplia desidentificación y ansiedad, la sensación de no sentirse suficientemente definido. De allí que autores como Alonso (2002) o Sennett (1998) adviertan de una posible disolución o fragmentación de las identidades.

En una posición más integradora, Revilla (2003), partiendo de la posición desesencializadora de la identidad antes mencionada, hace una revisión de los planteamientos que apuntan a dicha disolución, para luego, definir los que él llama “anclajes de la identidad”, como elementos que evidencian la persistencia de un *yo* a pesar de las condiciones de la sociedad contemporánea.

Estos cuatro elementos de anclaje son los que dan, para Revilla, continuidad a la identidad personal por más adversa que parezca una situación:

1. **El cuerpo:** la continuidad corporal, la apariencia física y la localización espacio-temporal como criterios para la asignación de una identidad continua. Así, el cuerpo nos sirve de control para nuestra propia identidad.
2. **El nombre propio:** por el que se nos conoce y en el que nos reconocemos. El nombre constituye una marca a la que aferrarse para saberse uno y el mismo.
3. **La autoconciencia y la memoria:** entendida como la capacidad de verse y pensarse a uno mismo como sujeto entre otros sujetos. Es el sentimiento de continuidad biográfica, en el tiempo y el espacio, de quien habla (Giddens, 1991). Se trata de una cuestión que normalmente damos por supuesto, está siempre ahí por descontado.
4. **Las demandas de la interacción:** la interacción social exige la confianza de unos en otros para saber a qué atenernos en los contactos sociales. Esto implica una exigencia de estabilidad y coherencia personales en la identidad. De otro modo, en cada nueva interacción tendríamos que empezar desde cero, conocer las demandas de identidad del otro interactuante y presentarle las nuestras.

En el proceso de construcción del personaje, estos anclajes pueden servir como etapas de reconocimiento de sí mismo que asume Ramiro cuando intenta empezar a salir de la crisis en la que cae después de ser despedido. En este proceso, podrá ser consciente de lo que ha perdido, y, sobre todo, consciente también de que aún es él en cuanto conserva su



cuerpo, su nombre, su historia y una confianza previamente construida frente a otros individuos.

Ramiro, formado en el modelo fordista de estabilidad, donde podía realizar, con perseverancia, proyectos a largo plazo como el pago de una casa o el estudio de los hijos, de un día para otro se descubre en la postmodernidad, donde el trabajo y muchas otras cosas no son como él las conoce. En lo personal también se ve obligado a hacerse muchas preguntas: ¿Qué hacer?, ¿quién ser?, ¿cómo actuar?; cuestiones fundamentales para cualquiera que viva en las circunstancias actuales, y a las que respondemos todos en uno u otro plano, discursivamente, o por medio de nuestro comportamiento social diario (Giddens, 1991).

## *ESTILO DE VIDA*

El comportamiento diario, las pequeñas decisiones que toma una persona cada día, las prácticas hechas rutina, constituyen lo que Giddens llama el estilo de vida:

*“En las condiciones de la modernidad reciente todos nosotros nos atenemos a estilos de vida, pero además, en cierto sentido, nos vemos forzados a hacerlo (no tenemos más elección que elegir). Un estilo de vida puede definirse como un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no sólo porque satisfacen necesidades utilitarios sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad del yo” (p. 106).*

Se suele pensar, explica Giddens, que el estilo de vida se aplica exclusivamente al área del consumo o el entretenimiento. Sin embargo, aunque los estilos de comportamiento en el puesto de trabajo resultan menos *libres* o de menos control por parte del individuo, las actividades realizadas dentro del trabajo condicionan fuertemente lo que hacemos con el resto de nuestro tiempo, nuestra vida, y lo que finalmente *somos*. Ahora bien, el mismo

autor aclara que *“hablar de una multiplicidad de elecciones no supone que todas ellas estén abiertas a todo el mundo o que las personas decidan siempre sobre opciones con pleno conocimiento del abanico de alternativas factibles”* (p. 107).

Continúa este autor, en tono un poco apocalíptico, describiendo las dinámicas de identificación en la modernidad reciente como un momento histórico atravesado por fuentes de malestar generalizado (p. 231). Sentimientos de inquietud, malos presagios y desesperación que pueden afectar constantemente la experiencia individual. Este malestar y falta de certezas, en la medida que es generalizado, puede normalizarse entendiendo que escapa a nuestro control, que no está *“en nuestras manos”*, y que de alguna forma es parte de nuestra realidad, como dice Sennett, *“lo que hoy tiene de particular la incertidumbre es que existe sin la amenaza de un desastre histórico; y en cambio, está integrada en las prácticas cotidianas de un capitalismo vigoroso.”* (p. 30). En otras palabras, cuando la crisis de la identidad es una situación normalizada o casi endémica (p. 234), se puede aprender a calcular las contingencias y reducir la planificación de la vida a dimensiones manejables. Los límites del riesgo, manipulados intencionalmente, pueden utilizarse para producir emociones fuertes y abrir el yo a lo desconocido como forma de colonizar el futuro en un plan de vida, pero, cuando no logra controlarse positivamente, es foco de angustia y falta de sentido personal.

Sobre la rutina, un concepto ligado al estilo de vida, Sennett expone visiones contrapuestas: *“A mediados del siglo XVIII parecía que el trabajo repetitivo podía conducir en dos direcciones diferentes: una positiva y fructífera otra destructiva.... Diderot creía que la rutina en el trabajo podría ser como cualquier otra forma de memorización, un profesor necesario; Smith, por su parte, creía que la rutina embotaba la mente. Hoy, la sociedad está del lado de Smith”* (p. 32).

Más que tener una naturaleza positiva o negativa, la rutina puede estar valorada según el grado de satisfacción general que posea una persona. Si esa rutina le permite estar en un lugar seguro, sentir que sabe lo que hace mientras lo hace y que se tiene cierto control,

puede traducirse en tranquilidad y disfrute. Sin embargo, siempre habría que añadir el factor del tiempo, estar conscientes que podemos manejar ciclos al fin de los cuáles queramos, e incluso necesitemos, abrirnos a los cambios, y en ese momento la rutina podría ser el mayor enemigo. La verdadera clave estará en poder decidir sobre si continuar o salir de una rutina. Si no hay tal poder de decisión se generará frustración, mas por la impotencia que por la rutina misma. A propósito, Giddens tenía claro que *“hablar de una multiplicidad de elecciones no supone que todas ellas estén abiertas a todo el mundo o que las personas decidan siempre sobre opciones con pleno conocimiento del abanico de alternativas factibles”* (p. 107).

#### D. EL DESEMPLEO Y SUS EFECTOS

Desde la legislación en temas de seguridad social y familia, hasta los estudios psicológicos y médicos, se han producido análisis y definiciones de lo que significa el desempleo y sus efectos en la sociedad y el individuo. En términos generales, los análisis coinciden en que no se debe subestimar ni considerar exagerada ninguna reacción, por fuerte que sea, ante la pérdida del empleo, ya que es en definitiva un evento que puede afectar fuertemente el ámbito personal, psicológico, social, familiar y económico de una persona. La Revista del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales de Madrid define el paro involuntario o forzoso, citando Alonso y Tortuero (2002) como *“la negación de un derecho, pero de un derecho de tanta trascendencia y de tan amplias manifestaciones a nivel personal y social, que esa negación constituye una calamidad tanto individual como colectiva (de la familia) porque atenta contra el propio sentido de la existencia del ser humano y de las cualidades inherentes a la misma, de tal modo que siendo el trabajo integrante esencial del hombre y su vida, su falta es causa de deshumanización”* (Millán, 206-209).

El desempleo priva de la capacidad de sentirse útil, no solo en el momento inmediato, sino también generando angustia sobre el futuro. La estabilidad económica y laboral a la que

literalmente muchos apuestan su vida, puede venirse abajo de un momento a otro al quedarse sin empleo. Las metas personales, sueños y experiencias que quedan sin vivirse por entregar años de la vida a una labor no pueden recuperarse y es difícil que exista una indemnización que pueda repararlo. Joelson y Wahlquist (1987), por ejemplo, detectaron en desempleados suecos síntomas de depresión a pesar de haber recibido una buena compensación económica. De estos eran los hombres desempleados solteros de mayor edad el grupo diferencial de mayor riesgo (Vera, p. 79).

Sennett por su parte afirma *“Una de las razones por las cuales es difícil mitigar con dólares la sensación de fracaso es que el fracaso puede ser de una especie más profunda: no poder estructurar una vida personal coherente; no realizar algo precioso que llevamos dentro; no saber vivir sino meramente existir.”* (p. 125).

Una de las características del desempleo, en que coinciden múltiples autores y estudios, es que éste se experimenta como un proceso y no como un estado estable, y donde además, una de las variables principales en la intensidad de sus efectos es el tiempo que se prolongue la inactividad laboral. *“Investigaciones recientes (Del Pozo, 2002; Selenko, 2011) ponen de manifiesto que el bienestar psicológico de los desempleados tiende a empeorar progresivamente a medida que se incrementa el tiempo de duración del desempleo”* (Montes y Louzan, p. 33). Desde la cinematografía se ha retratado repetidamente este fenómeno. Por citar dos ejemplo: *Los lunes al sol* de Fernando León de Aranoas (2002) y *Yo Daniel Blake* de Ken Loach (2016).

Durante el siglo XX se realizaron numerosos estudios sobre los efectos del desempleo en la salud, de los cuales, explica la psicóloga Ana Vera (1997) a partir de la minuciosa revisión de estudios médicos y psicológicos que hace en su tesis doctoral, los realizados en 1993 por Jahoda, Lazarsfeld y Zaisel sobre la comunidad austriaca de Mairienthal, donde observaron cómo la adaptación al desempleo de larga duración constituye un proceso de varias etapas, siguen siendo, casi un siglo después, el principal referente para la mayoría de estudios posteriores.

Montes Pineiro y Louzan Marino (2013) realizaron el estudio titulado *“Repercusiones psicológicas del desempleo: Efectos colaterales de la crisis en el sector de la construcción”* hallando que existen niveles de bienestar y beneficios que se pueden ir perdiendo progresivamente en el trabajo, pero el último de ellos y con los efectos más negativos es finalmente el desempleo. Tanto es así, identificaron, que ser un trabajador precarizado, con contratos cortos o inestables, sigue siendo mejor que estar completamente desocupado, pues los trabajadores con contrato temporal pueden beneficiarse, al menos temporalmente, de las funciones latentes del empleo y, por ello, presentan mejores indicadores de salud mental que los trabajadores desempleados (p. 32). Descubrieron también en su grupo de estudio, que el desempleo no solo tiene una implicación económica, sino que presenta serios efectos en la salud física y psicológica como si de una enfermedad se tratara, agregando que estos efectos negativos tienden a empeorar progresivamente a medida que se incrementa el tiempo de duración del desempleo. Además, uno de las mayores dificultades para afrontar este fenómeno es que, aunque puede ser generado por insuficiente desempeño de un empleado o situaciones particulares, de forma muy general el desempleo se ocasiona por causas políticas y económicas en pro del rendimiento de las empresas (p. 33), lo que deja la problemática completamente fuera del control de los trabajadores, produciendo así la sensación impotencia. Como conclusión final, revelaron que los efectos económicos generados por la pérdida del empleo son los más sencillos de solventar, mientras que las repercusiones psicológicas y sociales del mismo generan una huella más sutil, mucho menos evidente, que deteriora el bienestar psicológico de las personas y, en definitiva, la fuerza laboral de un país (p. 34).

Sobre el desempleo como fenómeno psicopatológico, José Buendía (1990) explica que *“cuando el individuo logra insertarse en el mundo del trabajo, accede a un nuevo status y a una nueva identidad social. El desempleo interrumpe este proceso con lo que va a generar una nueva experiencia de derrota y de fracaso”* (p. 22). Agrega que el individuo necesita un sentido de estructura y una finalidad para poder vivir. Ese ideal y estructura, asegura, para

la inmensa mayoría de la gente deriva y procede de su trabajo, y es por esto que el desempleo representa un cambio drástico en la estructura social a la que el individuo ya estaba habituado.

Buendía citando varios autores<sup>18</sup> apunta como efectos del desempleo: la pérdida de autoestima, sentimientos de inseguridad y de fracaso, experiencia de degradación social, vergüenza o sentimientos de culpa (p. 23). En algunos casos, agrega, se pueden evidenciar también episodios de fatiga respiratoria, insomnio, debilidad, dolores de cabeza, vértigos, inhibición sexual, dolores reumáticos. Añade por último que, como el individuo normal llega a ser más consciente de sí mismo en situaciones que le son nuevas o extraordinarias, uno de los efectos psicológicos más significativos del desempleo posiblemente sea el aumento de la autoconciencia hasta un grado a veces que puede resultar enfermizo (p. 23):

Sin embargo, hace la salvedad, estas dislocaciones psicológicas no se encuentran de igual forma en todas las personas. Por una parte, el desempleo puede ser más difícil de sobrellevar si viene a frustrar grandes expectativas, así como para las personas que tienen una actitud más positiva hacia el trabajo. Por otro lado, aquellos que gozan de un mejor nivel educativo pueden haber desarrollado unos recursos propios y adquirido unos horizontes más amplios que les ayuden a mitigar algunas de las consecuencias psicológicas del desempleo (p. 29).

Diferentes autores proponen modelos y escalas para describir y entender las diferentes etapas y emociones que se experimentan durante el desempleo, entendiéndolo como

---

<sup>18</sup> Borrero, I.M. (1980). Psychological and emotional impact of unemployment. *Journal of Sociology and Social Welfare*, 7, 916-934.

Shamir, B. (1985). Self-esteem and Psychological Impact of Unemployment. *American Sociological Association*.

Apple, M.W. (1986). Double Depression: Schooling, unemployment and family life in the Eighties. *Comparative Education Review*, 30 (4), 408-610.

De Grace, G.R. y Joshi, P. (1986). Estime de soi, solitude et depression chez les chomeurs diplomes, d'universite selon la duree du chomage: Une comparaison avec les non diplomes. *Canadian Journal of Community Mental Health*, 5 (1), 99-109.

Tenneu, H. y Herzberger, S. (1987). Depression, self-protective attributional bases. *Journal of Personality and Social Psychology*, 52, 72-80.

proceso y no como estado estable, y donde una de las variables principales en la intensidad de sus efectos es el tiempo que se prolongue la inactividad laboral.

La misma Jahoda del estudio insigne de 1933 que mencionaba al comienzo, en otro texto de 1979, citado por Buendía, define un sistema que distingue entre las **funciones manifiestas** y las **funciones latentes** del empleo. Las funciones manifiestas, como son el salario y las condiciones de trabajo, son las que más a menudo justifican los sentimientos negativos de los trabajadores hacia el empleo. Por otra parte, las funciones latentes, son aquellos beneficios o satisfacciones asociadas, que justifican la motivación positiva de los trabajadores hacia el empleo, incluso cuando el salario y las condiciones de trabajo no son tan buenas.

Las cinco funciones latentes de Jahoda (1979):

1. El empleo impone una estructura del tiempo
2. Implica regularmente experiencias compartidas y contactos con la gente fuera del núcleo familiar.
3. Vincula al individuo a metas y propósitos que rebasan el propio yo
4. Proporciona un status social y clarifica la misma identidad personal.
5. Requiere una actividad habitual y cotidiana.

En su tesis doctoral, la psicóloga Ana Vera (1997) hace una minuciosa revisión de estudios médicos y psicológicos realizados entre 1933 y 1993, sobre los efectos negativos del desempleo en la salud, partiendo, como era de esperarse, del estudio de Jahoda, Lazarsfeld y Zaisel (1933). Para estos últimos, reseña Vera, una primera etapa en los efectos del desempleo es un **estado de shock**, seguido de una ligera recuperación que arranca del aprendizaje de sobrellevar la situación, que, en cierto modo, podríamos denominar **adaptación**<sup>19</sup>. En un tercer momento, cuando las dificultades económicas se hacen más

---

<sup>19</sup> Buendía (1990) lo llama "internalización". Un proceso mediante el cual lo que comenzó siendo nuevo y externo, es incorporado e integrado a nuestro esquema.

notorias, esta **adaptación se ve amenazada** y comienzan a aparecer problemas de otra índole. En este modelo el factor económico ejerce gran influencia en la respuesta psicológica del desempleado, y se verá empeorado en la medida que los ingresos sean menores (Vera, p. 52-53).

Zawadski y Lazarsfel (1935) describen una secuencia de estados de ánimo en los desempleados según avanza el tiempo en que permanecen en paro. En un primer momento el despido suele constituir una **sensación de amenaza** que produce, unas veces, un fuerte **sentimiento de miedo y angustia**, y otras, **un impulso de odio y venganza**. Más tarde, sobreviene una fase de **entumecimiento y de apatía** que es gradualmente reemplazada por **actividad**, basada en la creencia de que la situación mejorará pronto. Esta esperanza, sin embargo, se va debilitando cuando el tiempo transcurre y los esfuerzos por mejorar la situación resultan ineficaces. Para los autores, reseña Vera, este es el momento en que la supervivencia se hace más difícil, cuando han gastado sus ahorros y no aparecen otras fuentes de ingreso. Por todo ello, en este punto se da **un retorno a la desesperanza, vuelve el miedo y surge el pensamiento de suicidio**. Después de estos brotes se pasa a una resignación moderada, apatía y descenso de la actividad. A partir de aquí, la alternancia esperanza-desesperanza, actividad-pasividad, dependerá de los cambios en la situación material (Vera, 1997, p. 53).

Para Rundquist y Sletto (1936), los efectos del desempleo se pueden medir, no solo en las etapas emocionales, sino también en una medida general de autoestima o sentido personal, que se agrava o mejora según se encuentren como causante factores externos o internos. Estos autores encontraron que el ajuste moral general y el sentimiento de inferioridad se puede ver en mayor o menor medida según las causas que el desempleado atribuya a su situación, empeorando por ejemplo cuando la familia insiste en culpabilizarlo. Encontraron también, que el desempleo puede llevar a **discrepancias familiares, depresión, falta de respeto por la ley, radicalismo económico y desilusión hacia el valor de la educación**, así como **negatividad hacia el futuro y el desarrollo social** (Vera, 1997, p. 54).



Gatti (1937), cuenta la doctora Vera, aportó al tema la variable de “*experiencia previa de empleo*”, como moduladora de la dirección e intensidad de los efectos de la pérdida de un trabajo, que, según esto, serán más intensos en el caso de que sea la primera vez que el trabajador se queda en paro, por el hecho de encontrarse en una situación nueva para él (Vera, 1997, p. 55).

Hopson y Adams (1976), documenta Vera, describieron la vivencia de la pérdida del empleo en un ciclo de 7 fases:

1. Inmovilización, en la que la sorpresa produce un shock que paraliza al individuo, incapacitándole para razonar o planificar.
2. Minimización, en la que trata de restar importancia al acontecimiento, llegando en ocasiones a actuar como si éste no se hubiera producido.
3. Comienza a darse cuenta de los cambios originados, aunque no es capaz de enfrentarse a ellos.
4. Es la fase de la depresión.

La superación de esta etapa depresiva sucede a través de tres fases:

5. Aceptación de la nueva realidad.
6. Prueba de distintos comportamientos de ajuste.
7. Búsqueda de sentido hacia la situación presente.

Algo muy importante que encuentra la misma autora en los estudios de Briar (1976), es el hincapié que hace éste en la gran trascendencia que puede tener para el futuro el modo en que el trabajador reciba la noticia de su despido, lo que puede afectar el tipo de reacciones que se adopten posteriormente (Vera, 1997, p. 59). Ya lo mencionaba Buendía (1997, p.24) citando a Kasl, Gore y Cobbs (1975), cuando apuntaba que la misma noticia del despido provoca importantes cambios psicológicos, desencadenando la observación y análisis de la situación presente y de las posibles alternativas de futuro. Ante la noticia de despido,

*“el individuo es consciente de estar atravesando una situación de "shock", y cuando llega realmente el desempleo es muy frecuente que durante un tiempo tenga la sensación y quiera aparecer ante los otros como quien está "en vacaciones" (Hill, 1978; Kelvin y Jarret, 1985; Swinburn, 1981), lo cual supone que todavía no se identifica a sí mismo como desempleado. Pero llega un momento en que el individuo ya no puede seguir viendo su situación como unas vacaciones, sino que se considera como uno más del colectivo de desempleados, y es aquí cuando cobran especial relieve el **resentimiento**, los **sentimientos de frustración**, de **inseguridad** y de **fracaso**, que necesariamente conducen a un **déficit de autoestima**, y a considerarse en cierta medida como un ser anormal, rechazado como inepto por la máquina económica”* (Buendía, p. 24).

En el caso de Carlos Baena, enterarse de su inminente despido 5 meses antes (fragmento M15.2) tuvo gran influencia en las actitudes que tomó y la forma en que planeó sus ajustes. Sin embargo, aunque estuviera avisado, el día que salió efectivamente despedido sufrió nuevamente el shock y esta vez de una forma mucho más *verdadera*, como puede constatarse en su testimonio.

Aparte del énfasis en la notificación del despido, Briar (1976) describe el fenómeno del desempleo en un ciclo de dos etapas: Una fase inicial, que comienza en el momento en que el trabajador pierde su empleo, y se caracteriza por un “manto de optimismo”; y una segunda fase, que empieza “cuando el trabajador reconoce que el paro puede ser una forma de vida para un determinado período de tiempo”. Con esta adaptación al nuevo rol de desempleado se puede llevar a cabo una de las expectativas a la realidad, lo que se traduce en una disminución de la ansiedad (Vera, p. 60). Cuando Ramiro acepte que su condición es la de desempleado, y entienda que desde allí puede articular una vida diferente sin luchar contra ello, ganará en tranquilidad y confianza.

Otro de los autores que ha establecido un ciclo es Hill (1977 y 1978). Sus descripciones no contradicen las etapas antes definidas, sino que las complementa añadiendo una etapa

intermedia entre las dos propuestas por Briar. También introduce precisiones emocionales valiosas de considerar para la caracterización de emociones de Ramiro: *“en la fase intermedia comienza ya el proceso de aceptación de su nueva situación, lo que se va traducir en diferentes síntomas de **fastidio, pereza y depresión**. La tercera fase comienza para Hill cuando el trabajador se ha **acostumbrado al desempleo**, y se ajusta a su existencia como desempleado. Sin embargo, en algunos casos, este ajuste no se produce, o se lleva a cabo de forma psicopatológica, lo que traduce entonces en un aumento de los estados depresivos”* (Vera, 1997, p. 61).

Warr (1983), relata la doctora Vera, advierte que el impacto del desempleo sobre la salud mental es diferente en los individuos dependiendo del aprecio y la actitud hacia el trabajo de cada sujeto. Este autor viene a desmitificar el concepto de empleo como situación ideal y del desempleo como situación desastre, hablándonos de buenos y malos empleos, y de buenos y malos desempleos (Vera, p. 75). Los beneficios que otorga el trabajo, que Warr describe como “vitaminas” (Vera, p. 75) -funciones latentes para Jahoda- no son absolutas, y dependerán de que un empleo sea en efecto positivo, pues si este no brinda buenas condiciones laborales, dichos beneficios podrían no presentarse, y, en ese caso, sería incluso más beneficioso salir de allí. Ejemplo de esto es el caso de Carlos Baena, cuando indica que, después de pasar por tantas transformaciones y ver deteriorarse tanto el bienestar laboral, sus últimos años en la empresa fueron una zozobra (fragmento E20).

La intensidad de los sentimientos depresivos puede estar mediada por la sensación de control que se tenga sobre el presente. Si las condiciones adversas se perciben incontrolables, donde no se puede hacer nada al respecto, la depresión empeora. Así lo indican Father y Davenport (1981), cuenta Vera, quienes pudieron comprobar que los sentimientos depresivos estaban asociados con mayor fuerza a atribuciones de causas externas. También hallaron que el sentimiento depresivo parece disminuir a medida que las expectativas y la motivación van desapareciendo; es decir, cuanto menor es la preocupación y la urgencia por solucionar la situación de desempleo, es también menor el sentimiento depresivo (Vera, p. 69). La búsqueda de un nuevo trabajo hace parte de la

experiencia agobiante que significa el desempleo y puede incrementar los efectos negativos en la salud con más ansiedad, estrés, frustración, baja autoestima. Por el contrario, buscar espacios diferentes para ocupar el tiempo y relacionarse están dentro de las conductas que pueden aliviar los efectos negativos del desempleo.

Con respecto a variables de edad en el desempleo, Ramiro está en una edad incómoda de 48 años, donde todavía es apto para trabajar, pero es percibido, por él mismo y por el sistema laboral, como trabajador que ya va de salida. Este mismo fenómeno le sucedió Carlos Baena (fragmento E24 de la entrevista), confirmando el hallazgo Broomhall y Winefield (1990) en el que los hombres entre 40 y 62 años, desempleados por más de un año, son sujetos más vulnerables a tener una salud mental más pobre y menos satisfacción de vida que sujetos más jóvenes (Vera, 1997, p. 83).

## RESULTADOS Y REFLEXIONES

A continuación relato los principales hallazgos y reflexiones provenientes de la relación entre las variables temáticas y creativas, y cómo estas relaciones se direccionaron a la elaboración de productos concretos.

Comienzo por dar un breve contexto y presentación de motivos que me llevaron a emprender este proyecto; cuáles fueron las preguntas iniciales, cómo me movilizaron y cuál fue su transformación o adaptación al insertarme en el proceso académico de la maestría.

Posteriormente describo la forma en que la investigación teórica y de campo propició y se articuló con el proceso creativo, inicialmente en la caracterización de un personaje que soportara el peso de todo lo conceptualizado, y a partir de este, el desarrollo de una forma de representación que permitiera evidenciar, a través del lenguaje y las convenciones cinematográficas, el trasfondo de un proceso riguroso y cuidado de investigación, argumentación y exploración narrativa.

### *ANTECEDENTES Y DETERMINACIÓN*

Cuando estaba terminando mi pregrado en comunicación audiovisual, había realizado ya varios ejercicios narrativos; pequeños cortometrajes que surgieron más como experimentos entre un grupo de amigos con curiosidad y el reto de ser recursivos, que como una reflexión profunda como esas de las que brota un mensaje, un concepto, un discurso, un algo para decir y a las que únicamente les resta encontrar la forma para decirlo. Solo en un par de trabajos individuales me permití ser más personal y comenzar a indagar en temas que me movían profundamente, sin embargo, al entrar en la etapa final de mis estudios, donde me había propuesto realizar un producto audiovisual de largo

empeño y reflexión como proyecto de grado, trastrabillé y, dudando de mí como alguien que tenía algo para decir, olvidé por un momento las exploraciones que ya había hecho. Recuerdo haber comentado entre amigos mi inseguridad para escribir un guion, argumentando que me faltaba leer, conocer historias, autores, artes, estilos. Entendía la construcción de una narración como el trabajo de quien combina su experiencia de vida con el conocimiento del tema del que quiere hablar, pero no veía en mí ese bagaje necesario para dicha tarea. Afortunadamente, y no sé en qué momento preciso, recordé mis inquietudes primarias, encausé mi rumbo en hablar de lo que sí conocía reconociendo que no tenía que ser un gran tema para la humanidad o ser una intrincada ficción con giros nunca antes imaginados, sino que podía validar como original y reflexivo un tema más sutil, íntimo, y que a partir de lo particular pudiera quizá llegar a dotarse de universalidad.

De esta oportunidad pude concluir lo fundamental de entender la experiencia como motivador de cualquier creación; vivir como requisito obligatorio para contar. Ahora, que me encuentro culminando esta nueva etapa de investigación-creación que representa mi proyecto de maestría, me he guiado de nuevo por la intuición, al elegir como tema lo que más me ha inquietado durante los últimos años, para seguir mi curiosidad y encontrar la forma para decir ese algo que estaba ahí, ese mensaje que quería decir pero al que le faltaba mucho por aclarar. En esta ocasión el riesgo fue mucho mayor pues la experiencia motivadora no fue tan directa y mi personaje principal está lejos de parecerse a mí. Quería encarnar en un personaje ficticio una lectura del mundo hecha principalmente a través de la observación de situaciones ajenas.

Aún con la dificultad que esto representaba, estaba convencido de la búsqueda que quería emprender. Pensar en el equilibrio entre trabajo y vida no laboral innegablemente cambió mi mirada en muchos aspectos, me hizo detener y preguntar sobre el uso del tiempo que hacemos todas las personas a lo largo de la vida, y en el valor de las cosas en relación con lo invertido para obtenerlas. Encontré como excusa para reflexionar sobre esto, construir un relato alrededor de la experiencia traumática que puede significar el desempleo.

## *EL TEMA Y LA IDEA EN LA CREACIÓN*

Una idea, por si sola, está más cerca de la nada que de ser algo interesante. Toda su energía es potencial y requiere trabajo para convertirse en algo talentoso, algo sublime, en algo. En el proceso de convertirse, son tantas las posibilidades y los caminos que se abren, bifurcaciones infinitas y puntos de no retorno, que es imperativo darse cuenta que solo buscando al interior, en la fuerza motriz del creador, se puede atisbar algo de criterio que haga menos arbitrario el camino de materializar la idea. Las ideas son, finalmente, solo una excusa para empezar a buscar, para propiciar interacciones entre imaginarios, realidades y conceptos, elementos que detonen la voz creativa y, tras ir decantando, permitan aflorar lo que subyace en la motivación de un autor.

Comprender esto fue clave para entender mi punto de partida y el camino que tenía por delante cuando emprendí este proyecto. Antes que una idea tenía solo un tema que quería investigar: el equilibrio entre trabajo y vida personal, que luego se tornaría hacia el desempleo. Este planteamiento, de entrada, encarnaba uno de los problemas más comunes para quien pretende hacer un cortometraje, y es lo inabarcable que resulta una inquietud tan general para los tiempos de la narrativa corta.

Querer hablar de equilibrio entre dos elementos presuponía la dedicación de espacio, narración y tiempo a cada uno de los momentos, luego a su correlación y finalmente a un conflicto o conclusión entre dicha relación. Afortunadamente desde el comienzo, gracias a mi breve pero efectiva experiencia en el cortometraje, preví esa dificultad y acoté el tema en una idea o situación concreta: **el momento en que una persona pierde su trabajo**. Con esta decisión me daría cuenta luego que no iba a hablar de un equilibrio, ni de un contexto social, como en un principio imaginé. Iba a hablar de un personaje, de Ramiro, y los temas que habría de investigar eran puntualmente el trabajo, las construcciones identitarias

alrededor de él, pero, sobre todo, el desempleo y sus efectos .

Si algo queda claro luego de escuchar el testimonio de Carlos Baena, y conocer los diferentes estudios sobre las etapas y los efectos del desempleo en la salud, es que el desempleo se experimenta como un proceso y no como un estado estable. Donde, además, una de las variables principales en la intensidad de sus efectos es el tiempo que se prolongue la inactividad laboral. Por tanto, fue un pilar a lo largo de este proyecto, experimentar<sup>20</sup> creando el relato desde las etapas que caracterizan este complejo proceso.

Por otra parte, en la pesquisa para encontrar un sustento científico a las acciones concretas que pudieran representar la situación de Ramiro, descubrí que la búsqueda de un nuevo empleo hace parte de la experiencia agobiante del desempleo y puede incrementar los efectos negativos en la salud como ansiedad, estrés, frustración, baja autoestima. Y, por el contrario, buscar espacios diferentes para ocupar el tiempo y relacionarse pueden estar dentro de conductas que alivien los efectos negativos del desempleo. *“Warr y Jackson (1987) hallaron en un estudio con encuestas periódicas a 411 varones británicos desempleados, una ligera mejoría de la salud mental en los individuos que informaron una menor dedicación a buscar un trabajo y un mayor contacto con personas fuera de la familia inmediata.”* (Vera, p. 79). Carlos también lo pudo constatar desde su experiencia *“Al principio tuve como intenciones de buscar a nivel de empresa, pero no, eso es muy difícil a los 48 años. Uno a los 48 años en la hijueputa calle, ya es muy difícil”* (Fragmento E24).

Con estos dos datos, definí, como se puede ver en los ejemplos de story line, argumento y guion más adelante, que era más pertinente y verosímil para la historia que Ramiro no anduviera en búsqueda de un nuevo empleo sino que se ocupara, al menos en el corto tiempo narrativo que permite el cortometraje, en asimilar lo sucedido y hacer más llevaderas sus rutinas deshechas, pues el desempleo es, en cualquier caso y

---

<sup>20</sup> Ver [conflictos del personaje](#) y [línea de tiempo](#) creados a partir de las secuencias de efectos del desempleo.



necesariamente, un trauma a la salud personal, pero al estar tan generalizado afectando a grandes grupos de personas simultáneamente, podría considerarse un problema para la salud pública y la estabilidad social. Por otra parte, en tanto el desempleo interrumpe las estrategias de consolidar la identidad o el proyecto del yo, este episodio traumático podrá ser superado en cuando se logre dar continuidad a la confirmación de esa auto imagen, así sea por medio de otras actividades diferentes al trabajo.

Hallé también que uno de los mayores problemas laborales hoy, terminando la segunda década del siglo XIX, es justamente que, aunque el cambio del paradigma fordista al posmoderno empezó hace mucho, todavía no logra estabilizarse un nuevo modelo laboral, o más bien, el nuevo modelo es la proliferación demasiado variable y multiforme de formas de “trabajo” que solo coinciden en su inestabilidad e imprevisibilidad.

Por ejemplo, la imagen de mi padre, durante toda mi niñez, estuvo ligada en mi mente a una misma empresa. Mi papá y *su trabajo* era una asociación ineludible. Pero durante la segunda mitad de mi vida, desde que fue despedido de allí, he visto cómo se mueve de un lugar a otro, con pequeños contratos, múltiples empresas y clientes, siendo predominantemente independiente y a merced de la incertidumbre. Alonso (1999) describe este fenómeno como la sustitución del modo de vida laboral fordista “*por una multiplicidad de identidades supralaborales, semilaborales y pseudolaborales. Identidades aisladas y yuxtapuestas, producto de la autonomización de las lógicas sociales y de los modos de vida de cada uno de los segmentos en los que se ha venido dividiendo el modo de vida laboral*” (p. 11).

El proceso que estamos viviendo es un paso paradójico de desocialización del trabajo estabilizado y normalizado, y la reestructuración de éste en modos y estilos de vida, múltiples, individualizados, diferenciados, globalizados. Cuanto más abstractos se vuelven los pactos laborales, también lo hacen las formas de validación o de dar sentido a nuestros esfuerzos. Se afianzan dinámicas legitimadoras cada vez más desligadas de lo estrictamente productivo, y de la relación salarial, y mucho más cercanas a los aparatos simbólicos de

control social (estilos de vida, símbolos de status, discursos massmediáticos) (Alonso, 2002). Por ejemplo, se hace cada vez más común hablar de roomates, flatemates, coworking, co-living, añadiendo a estas dinámicas “valores” de todo tipo -ecológicos, creativos, comunitarios, productivos- ignorando y normalizando lo inaccesible que se ha vuelto solventar la independencia, tanto para vivir, como para trabajar, y no poder tener, con la ganancia de nuestro trabajo, una casa propia o una oficina.

En la nueva modernidad se ha democratizado el peligro de quedar de improviso en la calle, sin trabajo o tener que reinventar o especializar aún más lo que sabemos hacer. Lo explica Sennett, *“Las reconversiones de empresas y las reducciones de plantilla imponen a la clase media desastres repentinos que en el capitalismo anterior estaban mucho más limitados a las clases trabajadoras”* (p. 124).

“Nada a largo plazo” es el principio que corroe la confianza, la lealtad y el compromiso en las relaciones, convirtiendo los trabajos duraderos de antes, en los que las personas proyectaban su vida, en inciertos contratos a términos cortos y sujetos a las fluctuaciones del mercado y las nuevas tecnologías.

## EL COMIENZO

Cautivado por la emoción de volver al ambiente académico preparé muy espontáneamente la exploración cinematográfica que quería hacer, y que tenía más o menos clara, en el marco de un proyecto de investigación muy tradicional y esquemático, con objetivos orientados al estudio sociológico y político de las condiciones que determinan la relación entre trabajo y vida. De esta forma lo presenté a la maestría, confiando inocentemente que era, más o menos, el formato de proyecto que esperaban.

Ignoraba completamente las posibilidades audiovisuales y creativas que verdaderamente este espacio podría ofrecer. Afortunadamente, el proyecto, tal como estaba, prevaleció y

fui admitido. Comencé el primer semestre profundizando en el anteproyecto presentado para la admisión, cuyos objetivos me inducían a estudiar las condiciones en las que funciona el mundo laboral actual, para eventualmente “traducir” lo recolectado en un relato audiovisual.

Mis estudios comenzaron por conceptos y apreciaciones casi filosóficas de las implicaciones en la vida personal de los sistemas económicos y laborales actuales o de la llamada posmodernidad, desde autores como Zygmunt Bauman y Richard Sennet, lo que me dio una importante fundamentación y una perspectiva muy sólida que me acompañó hasta el final. Me ayudó a definir una postura política que sería determinante en la construcción narrativa.

Un poco más adelante, en los cursos complementarios conocí nuevas aristas que no había previsto para mi proyecto, como los conceptos de identidad e identificación desde autores como Giddens, Hall y Revilla, que resultaron siendo determinantes en la caracterización de los conflictos que afrontaba el personaje al quedarse sin trabajo. A partir de allí pude proponer acciones dramáticas donde ya no era tan abstracta la desazón de Ramiro sino que podía ubicarse dentro de la construcción identitaria que este había hecho de sí mismo ligada a su trabajo. Es evidente, desde este sencillo ejemplo, que sin el vínculo de los contenidos teóricos de la maestría no hubiera llegado a los mismos resultados creativos que hoy puedo presentar.

Cuando de lo general -los conceptos filosóficos y políticos sobre economía y trabajo- debía irme reduciendo a lo específico, pues según la metodología inicial iba a analizar las condiciones laborales en Colombia, apareció el impase: ¿Qué tenía que ver la pregunta sobre la construcción de identidad de un trabajador colombiano de clase media alrededor de su trabajo y tras la pérdida del mismo, con una maestría en creación y estudios audiovisuales? ¿Por qué esta pregunta se está haciendo desde un proyecto que propone la creación audiovisual, si corresponde más a una investigación social?

Era obvio, como cualquier error después de ser avisado, que la pregunta de investigación, dentro de esta maestría, debía centrarse en aquello que podía resolver por medio de la exploración audiovisual. Gracias a la insistencia de los directores de investigación, fui consciente de la incongruencia metodológica entre los objetivos de la maestría y lo que yo mismo proponía. Pude reencauzar la pregunta de investigación hacia proponer una forma de representación sustentada teórica y empíricamente para narrar, a través del lenguaje cinematográfico, los efectos físicos, psicológicos y sociales en un trabajador que pierde el empleo al que ha pertenecido gran parte de su vida.

### *DESCUBRIR A RAMIRO*

En términos generales y, sobre todo, como una ruta de inicio, las anécdotas de diferentes personajes en *“La corrosión del carácter”* (Sennett, 1998) y las narradas por Carlos Baena en su entrevista, sirvieron para caracterizar a Ramiro desde sus aspectos más esenciales<sup>21</sup>:

En el libro de Sennett se narra como Enrico llevaba 20 años *“limpiando los lavabos de un edificio de oficinas en el centro. Lo hacía sin rechistar, pero tampoco pretendía estar encarnando el sueño americano. Su trabajo tenía un único objetivo a largo plazo: servir a su familia”* (p. 13). Carlos Baena me contó que en el trabajo del que lo despidieron estuvo 18 años (Fragmento M31). Ramiro, por su parte, en la escena 6 del [guion final](#), cuando la empleada bancaria le pregunta cuántos años laboró en la empresa, él responde que 19.

Definé también, por ejemplo, que Ramiro obtuviera logros dentro de un modelo “a largo plazo” como el que narra Sennett en el caso de Enrico y el de la experiencia de Carlos, quienes consiguieron tener casa propia pagándola de a poco durante muchos años. Para Sennett, *“el tiempo es el único recurso del cual pueden disponer gratuitamente los que*

---

<sup>21</sup> Ver [listado de características de Ramiro](#)

viven en el escalón más bajo de la sociedad” (p. 14). Ramiro está construido de una forma y edificado en un modelo donde, aunque nunca ha contado con grandes lujos ni dinero de sobra, tenía el tiempo y la estabilidad para conseguir las cosas poco a poco. Esto pude definirlo dentro del [Cuestionario](#) de personaje, que aborda preguntas sobre su crianza, forma de ser, lazos familiares, afectivos, metas, miedos, entre muchos otros aspectos.

Algunos de los *dilemas del yo*<sup>22</sup> en Giddens sirvieron de referencia para la caracterización de Ramiro en diferentes momentos que quedaron dentro del apartado de [Otras características](#), como:

- Luego de ser despedido, y tras deambular y buscar nuevas experiencias, Ramiro se va apropiando de elementos del contexto para reconstruir su identidad. (Unificación frente a fragmentación).
- Sin autoridades como empleador o jefe, su proyecto de yo se abre camino entre la entrega, que es dar voluntariamente, hacer solo lo que realmente se desea y genera satisfacción, y la incertidumbre. (Autoridad frente a incertidumbre)

En la construcción de contexto personal de Ramiro, sus relaciones sociales, tuve presente las apreciaciones de Revilla (2003, p. 59 ) cuando cita a Sennett (1998) para analizar la cada vez mayor falta de relaciones humanas sostenidas y cómo esto genera una progresiva desaparición del compromiso, de los propósitos sostenidos, incluso el hecho de tener que dar cuenta de uno mismo. También cuando define la identidad personal como *“construcciones discursivas autorreferidas y situadas en un contexto de interacción social, pues la identidad se construye necesariamente desde los otros, en y para las demandas que presentan las diferentes interacciones en las que estamos inmersos”* (p. 63).

---

<sup>22</sup> Los dilemas de yo que define Giddens son: “Unificación frente a fragmentación”, “Impotencia frente a apropiación”, “Autoridad frente a incertidumbre” y “Experiencia personalizada frente a experiencia mercantilizada” (p. 254).

De esto me surgieron algunas ideas como que Ramiro partiera de no tener un grupo base o una familia cercana presente, acrecentando así la pregunta y la búsqueda por sus relaciones importantes dentro de la historia. Otra idea fue que la identidad de Ramiro estuviera cimentada en el acto de socializar en su trabajo, o mejor, que se notara cómo fuera de él no tenía muchas otras relaciones significativas, y en este sentido, cuando se queda sin trabajo, se da cuenta que algunas relaciones que creía importantes y reales, en realidad no eran “puras”. Su identidad entra en completo conflicto y siente en la necesidad de dar cuenta de sí mismo, de narrarse, identificarse.

En complemento a lo anterior, por momentos se me ocurrió que Ramiro escribiera un diario o algunas cartas. Decidí, en cambio, explorar diferentes formas de generar interacciones con otros, reconectar a Ramiro con viejos amigos o familiares, permitiendo que pudiera volver a sentir identificación. En un principio estas búsquedas las propuse de forma virtual, con llamadas telefónicas o video llamadas:

Ramiro sale un poco de su abstracción y abre su cuaderno, busca un poco allí y finalmente encuentra el número que busca y lo marca en el teléfono. Sin mucha confianza y un poco de vergüenza se escucha que saluda, se disculpa por el tiempo que ha pasado, nos alejamos de nuevo a la sala, y como en dirección a salir de la casa, mientras se escucha a Ramiro continuar lentamente con el inicio de una conversación que será larga y dará cuenta de mucho tiempo sin hablar.

Fragmento de [Argumento vr.1](#)

Ramiro continúa caminando hacia el edificio administrativo en medio de la gente, mientras lo escuchamos hablar por teléfono:

(en off, es su voz hablando en otro tiempo superpuesta a las imágenes actuales)

RAMIRO  
Poncho...  
Poncho, ¡con Ramo!  
(...)

¿Qué más pues hermano?!

(...)

Pues hombre ahí. Imagínate. 20 años con esos hijueputas.  
Que bueno escucharte hombre.

(...)

Nooo... y yo qué me pongo a hacer por allá.

(...)

Mentiras pues sí, Yo por aquí no tengo nada que hacer tampoco.

Fragmento de [Argumento vr.2](#)

Finalmente me decidí por procurarle a Ramiro encuentros reales con otros personajes, donde esa interacción le permitiera nuevas formas de identificación, como se puede apreciar en el siguiente fragmento que hace parte del proceso de escritura del guion final:

IDEA 139      Ramiro deberá buscar relacionarse en otros espacios

IMÁGENES:  
Ramiro en un billar.

DIÁLOGO:  
-Ya vamos a cerrar  
Mira el reloj. No es a las 11?  
-No, en semana cerramos a las 9  
-Ah...

IDEA 150      RAMIRO encontrará más identificación con personas en situaciones similares, aunque sean de otras empresas, oficios, ciudades, que con los mismos compañeros con los que “compartió” por años en el trabajo, más si algunos de ellos siguen en el trabajo.

IDEA 160      Ramiro puede encontrar algún grupo que lo haga sentir parte de algo. Puede ser de danza, grupo de apoyo, o simplemente una reunión periódica con otros desempleados para sentir compañía.

DIÁLOGO:  
Ramiro, venga, venga. Vamos que allí sigue abierto

IMÁGENES:

Ramiro conoce a un grupo de 3 hombres que se reúnen en una tienda sencilla a matar el tiempo, a veces juegan dominó o cartas, hacen crucigramas, y casi siempre toman cerveza y tinto. Estos hombres, también desempleados, están en diferentes etapas, unos más acostumbrados que otros, pues fueron despedidos en diferentes momentos; el primero, que reconoce a Ramiro porque fue despedido de la misma empresa y lo invita a unírseles, disfruta de una indiferente tranquilidad, uno afronta depresión, caracterizada por su inactividad e inapetencia, que en ocasiones se torna en rabia y deseo de venganza.

Fragmento del anexo 13: [\*“IDEAS nuevo quion”\*](#)

Por otra parte, tuve en cuenta a Giddens cuando habla de las relaciones puras<sup>23</sup>, para formularme interrogantes sobre las relaciones importantes de Ramiro; ¿por qué está solo? ¿en quién apoya la construcción de su yo?

Algunas pude resolverlas con los numerales 16 a 19 del [Cuestionario](#) de personaje:

16. ¿Por quién fue educado y criado?

*Por mi hermana mayor, ella era como mis padres, porque ellos trabajaban todo el tiempo.*

17. ¿Qué vínculos fuertes creó durante su infancia? ¿Aún se mantienen?

Tengo algunos amigos que hace mucho no veo, por el trabajo y porque no tenemos como lugares en común. Pero podríamos encontrarnos.

18. ¿Qué relación tuvo y tiene con su padres y familia?

*Mis padres ya murieron, eran muy unidos y trabajadores, se quisieron mucho pero para nosotros no tuvieron mucho tiempo. Con mi hermana mayor, que es como mi segunda*

<sup>23</sup> La relación pura para Giddens (1991, p. 116) tiene las siguientes características:

1. No está anclada a condiciones externas de la vida social o económica
2. Se busca solo por lo que ella puede brindar a los contrayentes, “satisfacción emocional”.
3. Cuanto más dependa una relación de sí misma, tanto más central será en ella el tipo de pregunta refleja “Va todo bien?”. El autoexamen de la relación se relaciona muy estrechamente y de forma clara con el proyecto reflejo del yo.
4. La “entrega” tiene una importancia central. El amor no genera ni garantiza de por sí entrega, ésta debe querer darse.
5. Se centra en la intimidad, condición importante para lograr estabilidad a largo plazo.
6. Depende de la confianza.
7. La identidad del yo se logra superando procesos de exploración propia ligados entre sí y mediante el desarrollo de la intimidad con el otro. Crear “historias compartidas”



*madre me la llevo bien pero a distancia, la llamo para contarle cosas importantes y cuando no, ella me llama y me reclama por no reportarme.*

19. ¿Quiénes son sus seres más queridos?

*Mi esposa que ya falleció y mi hermana... También mis padres, que ya no están tampoco... Y tengo dos amigos que hace mucho no veo. Hay una mujer con la que intenté una relación pero la cosa como que se enfrió y no pasó nada al fin, pero tampoco hubo ningún problema; uno no sabe, podríamos volver a mirar a ver.*

Fragmento del [Cuestionario](#) de personaje

Luego de determinar que la relación con su hermana sería de gran relevancia en la caracterización de Ramiro, decidí incluir en la escena de 20 del [guion final](#) una representación del fuerte vínculo que sostienen a pesar de la distancia:

**20. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. TARDE**

Cae la tarde. Ramiro, sentado frente a su nuevo computador se ajusta unos audífonos de diadema y unas gafas de lectura. En el mismo escritorio del computador está el viejo cuaderno abierto en la página que leía días antes. Cuando logra tener conexión ve la imagen de una mujer y comienza a hablar muy emocionado.

RAMIRO

Tata... ¿Tata qué más?

(...)

Ah, me alegra mucho, ¿y Samuel?

(...)

Que bueno, mándale muchas saludes, ah, ¿ahí está?!, hola Samuel!, como estás de grande... Tan bello

(...)

¿Y qué más? ¿Cómo va todo por allá?...

¿Si es buena hora? ¿No está muy tarde?

(...)

(...)

Ah bueno, bueno... Me alegra.

Ramiro cambia un poco el semblante y se pone algo decaído.

RAMIRO

No pues ahí. Pero bien, bien

(...)

Acostumbrándome

(...)

Sí, haciendo como cosas en la casa deporte, eso...

(...)

Se me ha ido volando el tiempo

(...)

Sí...

(...)

Ve, ¿y cómo está la ida para allá? ¿Piden mucha cosa?

(...)

(...)

Ah, depronto sí. Vamos a ver. Más adelante me animo.

(...)

No pues acá no, nada. Empacar y salir, jaja.

Ramiro se ríe un poco avergonzado.

RAMIRO

Pero vamos a ver, vamos a ver. Cómo siguen las cosas...

Intenta cambiar el tema.

RAMIRO

¿Y cómo va el colegio de Samuel, y qué más de Juan?  
¿Aliviado?

A partir de este punto Ramiro se dedica más a escuchar que a hablar. Los sonidos de la video llamada se van perdiendo en el fondo, diferentes rincones de la casa de Ramiro reciben los últimos rayos de luz de la tarde.

Fragmento del [Guion final "Todos los días"](#)

Otro aspecto importante en la caracterización fue la apariencia y forma de vestir. La manera en que Ramiro presenta su cuerpo da cuenta directa de su estado emocional, su sentido de pertenencia al trabajo, la coherencia de su yo, o por el contrario, la sensación de derrota, de no identificación y la desubicación en la que se encuentre.

Giddens lo expresa como *"el cuerpo no es solo una entidad física que "poseemos"; es un sistema de acción, un modo de práctica, y su especial implicación en sus interacciones de la vida cotidiana es parte esencial del mantenimiento de un sentido coherente de la identidad del yo"* (p. 128). Basado en esto articulé constantemente, en las diferentes versiones de guion, las prendas de vestir y en general su apariencia con los momentos dramáticos que afrontaba:

**1 EXT. CALLE DE EDIFICIOS CORPORATIVOS. DÍA**

(...) lleva un pequeño morral negro y está vestido con un uniforme de camisa blanca y pantalón azul. Luego de mirar

con gesto de dificultad el resplandeciente cielo, baja la mirada hacia el frente y comienza a caminar despacio hacia adelante.

Fragmento de [Guion vr1](#)

**8 EXT. PARQUE. DÍA**

Ramiro, vestido con pantalón corto y una camiseta amarilla de estampado, demasiado grande para él y pasada de moda, está sentado en la banca de un parque y se dedica no más que a mirar lo que sucede.

Fragmento incluido en [Guion vr1 y vr2](#)

**21 EXT. CALLE INDUSTRIAL. DIA**

El sol y un cielo azul y despejado se reflejan en unos ventanales azules. Ramiro camina con decisión por la calle del barrio industrial, viste de sudadera y una chaqueta cerrada, a pesar que el sol incide directamente en su cara. Se detiene y mira fijamente a lo lejos el edificio de aspecto hermético y con grandes ventanales azules que dejó atrás días antes. Luego de unos segundos vuelve la vista y retoma su marcha, con pasos seguros atraviesa la calle de un lado a otro en medio de un tranquilo y cotidiano movimiento de vehículos y personas.

Fragmento de [Guion final "Todos los días"](#)

Agrega Giddens que la apariencia puede indicar identidad social o personal, y que sus características visibles sirven habitualmente de indicios para interpretar acción. (p. 128).

*CONSTRUIR UNA NARRACIÓN "SENSIBLE"*

Para la creación del relato de Ramiro quise pensar primero en escribir imágenes y no escenas, buscando la representación desde el cinetismo y poder de lo visual; crear

composiciones audiovisuales que evoquen estados emocionales. En este propósito fue de gran importancia acercarme a la definición del cuadro como un conjunto que contiene un gran número de partes, elementos, datos, unas veces muy numerosos, otras veces escasos, siendo así inseparable de dos tendencias: a la saturación, o a la rarefacción (Deleuze, p. 27). Además de la abundancia o escasez, yo agregaría una tercera cualidad que puede tener el cuadro y es la transformación. Esta conjugación de variables permite que cada imagen, cada composición, se acerque a la re-presentación mimética de su referente real, o por el contrario explote sus posibilidades subjetivas, simbólicas o expresivas.

Pensando en una representación desde las emociones y la percepción alterada por el trauma del personaje, emprendí la búsqueda por imágenes de la subjetividad, lo que busca el arte cuando se aleja de lo figurativo, de lo supuestamente objetivo. Me propuse que un cine de lo subjetivo y de la sensibilidad debería, necesariamente, dejar de ser una cámara de dios que todo lo ve y estar más a merced de las limitaciones perceptuales humanas, del sesgo, de la incertidumbre.

Explica Deleuze que la percepción total objetiva es algo en lo que cae frecuentemente el cine debido a la movilidad de sus centros, la variabilidad de sus encuadres, haciendo confundir la cosa con su imagen; porque se ve muy real, porque parecen capturas indirectas del mundo (sin intención de manipulación). Y, se distingue de ello, por su parte, la percepción subjetiva, por simple eliminación o sustracción, pues no tiene todas las informaciones completas, es unicentrada, implica un lugar de enunciación, y se le llama *Percepción* propiamente dicha (p. 98).

Siguiendo lo anterior, en [Todos los días](#) propongo un par de momentos donde la figura de Ramiro queda absolutamente sola en el cuadro, los elementos cotidianos como personas, vehículos e incluso el sonido ambiente, desaparecen por un instante para dar cuenta de un estado psicológico verdaderamente alterado, cuando, por ejemplo, acaba de ser despedido y la construcción de su cotidianidad y de su futuro se derrumba ante sí, o cuando a pesar de

estar en una actividad social, lúdica, donde busca distraerse, no puede evitar sentirse completamente abandonado<sup>24</sup>.

Chaparro agrega que para Deleuze la obra de arte es un ser de sensación y nada más, es decir que sólo existe en sí. La obra de arte es tal en cuanto se sostiene por sí misma. Es el objeto que está frente a nosotros, que no tiene necesidad de nosotros, y que persiste en virtud de su propia ley de unidad entre una forma y una materia (p. 27). Según esto resolví que lo sensible para ser transmitido necesita mínimamente, en el caso del audiovisual, un soporte en la imagen y el sonido. Sin embargo, si así fuera, se constituiría en un cine experimental, de pura expresión. Chaparro cita como ejemplo el libro ideal soñado por el joven Proust, “*un libro hecho de la sustancia de algunos instantes arrancados al tiempo, un libro hecho de gotas de luz, de la sustancia de nuestros minutos más bellos*” (p. 35). Este nivel de inmaterialidad, que se hace ya escaso y difícil en la literatura, es casi imposible de imaginar para la imagen en movimiento. Se hace necesario, al menos si se pretende, como en mi caso, no desprenderse completamente de un cine argumental o de realismo, contener lo anterior en una fábula que transmita lo mismo que ese puro sensible originario. Establecí que *Todos los días* debía ser una obra en sí misma pero también vehículo de un texto y un contexto temático que ha acompañado el proceso de creación.

Así, me dispuse a escribir imágenes que en muchos casos eran expresivas, subjetivas, desde la rarefacción de elementos o la quietud, como cuando Ramiro contempla inmóvil el vacío en su casa y la luz entrar por las ventanas. Teniendo en cuenta que cada cuadro, cada plano, cada diálogo, fuera una declaración en sí misma pero también indicio y parte de un todo que se pudiera leer y no solo ver. Lo anterior siguiendo los tres niveles de Deleuze (p.51), según los cuales ninguna imagen puede pensarse sin pensar en su función dentro del sistema completo:

1. La determinación de los sistemas cerrados (cuadro)

---

<sup>24</sup> Ver ejemplos concretos más adelante, cuando hablo de la imagen-percepción.

2. La del movimiento que se establece en las partes del sistema (plano)
3. El todo cambiante que se expresa en el movimiento (montaje)

En este punto me fue fundamental la definición de los tres tipos de imagen-movimiento que identifica Deleuze en el lenguaje cinematográfico para definir el plano, unidad narrativa consecuente al cuadro que sucede cuando los elementos de la composición (muchos o pocos) se conjugan con el tiempo (movimiento) y dan lugar a estos tres tipos: imágenes-percepción, imágenes-acción e imágenes-afección (p. 101). Conocer esta catalogación me permitió controlar el balance entre el carácter mimético, expresivo y subjetivo de las imágenes que escribía y, por consecuencia, del relato en general.

En la imagen-**percepción** el *yo* es el centro de todo, desde allí se observan los efectos de todo lo demás en el *yo* y del *yo* en lo cercano, es la clave de una narración subjetiva, es una imagen con el sesgo de quién está viviendo el momento, de un relato que acepta sin temor que está contando desde un personaje único y limitado (y de su autor). Este tipo de imagen lo usé, por ejemplo, cuando desaparecen los personajes, elementos y sonidos cotidianos alrededor de Ramiro, dejándolo solo en el cuadro, como manifestación de los momentos en que se siente más abatido, abandonado:

#### **1. EXT. CALLE INDUSTRIAL. DÍA**

(...) Ramiro se gira de nuevo hacia el frente y vuelve a caminar por media calle, **el barrio industrial a su alrededor pareciera haberse congelado, pues no se ve una sola persona o vehículo en movimiento.** Cuando se aleja hasta perderse de vista, el barrio industrial se ve lleno de actividades y sonidos cotidianos; personas caminando, vehículos pasar, se escucha un viento suave, voces a lo lejos, algunos pájaros, el pitido de un montacargas retrocediendo.

### 9. INT. ACADEMIA DE BAILE. NOCHE

Ramiro, vestido de sudadera y camiseta que no son del todo deportivas, está en medio de una clase de baile de porros, en un salón con espejos en las paredes y otras personas de su misma edad bailando individualmente. Intenta seguir los pasos del instructor una y otra vez. El sonido ambiente del lugar y la música se empiezan a disolver en una atmósfera que suena ahogada.

**De repente Ramiro está solo en el salón, continúa bailando aunque no hay música, solo se escuchan sus pies rozar con el piso, su respiración y algunos tarareos que salen débilmente de su boca. Está concentrado pero con la mirada perdida hacia adelante.**

Ramiro se sacude un poco la cabeza y se frota la cara con las manos. Suenan aplausos, el salón está de nuevo lleno con todos los compañeros. La clase ha terminado. Todos se felicitan, agradecen y despiden unos con otros, Ramiro intenta responder y despedirse también con una falsa cordialidad y movimientos mecánicos.

Fragmentos de [Guion final "Todos los días"](#)

La imagen-acción es una manifestación de la causalidad total, se reproduce el tiempo de forma indirecta, sin mayor complejidad ni manipulación. En este tipo de imagen todo sucede por algo y cada cosa tiene una razón de ser en el funcionamiento del todo: Ramiro debe buscar el contacto de su hermana en su vieja libreta:

### 10. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. NOCHE

Con la misma ropa de la clase de baile, Ramiro está en su cuarto, sentado en su cama. En una mano tiene su teléfono celular y sobre su pierna apoya un viejo cuaderno abierto. Lee despacio una y otra vez la página que tiene abierta

*Vicky*



*(+34) 95 567 21 33 victoriabg84@yahoo.es*

*Esquina San Eloy. 41001 - MADRID*

Ramiro mira fijamente los datos allí escritos, revisa la hora en su reloj de pulsera y, finalmente, desiste. Baja el celular y cierra el cuaderno con suavidad. Se queda allí sentado, mirando hacia afuera de su cuarto a través del marco de la puerta, sosteniendo el cuaderno cerrado sobre su pierna.

Escena 10 de [Guion final "Todos los días"](#)

Nueve escenas más tarde se retoma este indicio y se les da una continuidad causal a las acciones, consiguiendo que le instalen un computador para poder comunicarse con su hermana:

#### **19. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. DÍA**

Un técnico instala un modem de internet conectado por detrás a un computador de aspecto sofisticado y nuevo, de color gris claro y partes metalizadas. Tiene la cabeza oculta detrás del computador mientras verifica los cables del módem. El técnico levantándose un poco le habla a Ramiro

TÉCNICO

Listo, ya todo quedó.

Ramiro está de pie frente al computador con rostro emocionado. Sostiene en la mano un manual de usuario envuelto en plástico. El técnico sale completamente atrás del computador y mira a Ramiro, quien le dirige una gran sonrisa mientras mueve de forma ansiosa el manual de usuario y la punta de un pie.

#### **20. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. TARDE**

Ramiro, sentado frente a su nuevo computador, se ajusta unos audífonos de diadema y unas gafas de lectura. A su lado tiene abierto el viejo cuaderno que leía días antes. La pantalla del computador cambia y muestra a mujer en video llamada. Ramiro

comienza a hablar muy emocionado:

RAMIRO

Tata... ¿¿Tata qué más?

(Continúa...)

Escena 19 y fragmento de escena 20 de [Guion final "Todos los días"](#)

La imagen **afección** es la manifestación de la autoconciencia sobre el exterior. Cuando el sujeto no solo actúa y tampoco es solo percepción subjetiva, sino que entre las dos se forma una expresión de lo que el personaje siente "por dentro": La incertidumbre y confusión de Ramiro reflejada en su rostro, mientras observa, por ejemplo, el espacio vacío y las entradas de luz de su casa en un horario que el que no acostumbraba, sin saber qué hacer y solo manteniendo la quietud.

#### **16. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. DIA**

Ramiro está sentado al borde de su cama, casi desnudo, lo cubre parcialmente una toalla amarrada en su cintura. Está allí como paralizado, mirando al vacío en dirección a la puerta de su cuarto. Mira al reloj de mesa que tiene junto a su cama, son las 10 de la mañana. Permanece allí inmóvil.

Escena 16 de [Guion final "Todos los días"](#)

A los tres tipos de imagen, amplía Deleuze, se les puede asignar tres clases de plano especialmente determinados: el plano general sería sobre todo una imagen percepción, el plano medio una imagen acción, y el primer plano una imagen afección. Agrega, además, que un film nunca está hecho de una sola clase de imágenes. De hecho se llama montaje a la combinación de las tres variedades y siempre, al menos en sus características más simples, hay un predominio de un tipo de imagen sobre las demás (p. 107). Con esto en

cuenta, la experiencia de Ramiro la pude representar como una complementariedad de imágenes entre lo que le hace (acción), lo que siente (percepción) y cómo reacciona (afección), con una especial preponderancia de esta última, como reflejo de lo que sucede en su interior.

Por otra parte, pero a propósito de mi interés en la imagen antes mencionado, comparto la posición de Jean Claude Carrière, citado por Comparato, cuando dice *“el guion, o mejor aún, el guionista está mucho más cerca del director, de la imagen, que del escritor. El guion es el principio de un proceso visual y no el final de un proceso literario”* (p. 37).

Con la firme intención de, eventualmente, poner en escena como director esta historia, y no solo ser su guionista, luego de tomar la suficiente solidez dramática en las etapas de argumento y escaleta, al construir las diferentes versiones de guion procuré escribir de una forma en que se sugiriera claramente una dosificación planimétrica de las información, una fragmentación visual del desarrollo de las acciones, es decir, era muy importante para mí describir si primero se verá un destello del sol, luego unos ojos deslumbrados, un rostro, un cuerpo y posteriormente una calle completa y vacía, con un solo hombre caminando a través de ella (primera escena, del guion final), a simplemente describir toda situación desde el comienzo:

#### **1. EXT. CALLE INDUSTRIAL. DÍA**

El sol brilla intensamente en un cielo azul y despejado. Deslumbra en los ojos de RAMIRO(48), quien entrecerrándolos y con el ceño un poco fruncido intenta acostumbrarse a este brillo. Es un hombre bajo, con calvicie leve y contextura media, lleva un pequeño morral negro y está vestido con camisa clara y pantalón café oscuro; formal, pero sin corbata ni saco. Luego de mirar con gesto de dificultad el resplandeciente cielo, baja la mirada hacia el frente y comienza a caminar despacio por una calle amplia del sector industrial, donde no se ven viviendas cerca, solo grandes portones de bodegas, porterías y edificios de

grandes ventanales.

Fragmento de escena 1 de [Guion final "Todos los días"](#)

También, con esto en mente, pude escribir pensando en la composición, haciendo uso, por ejemplo, de encuadres recurrentes cuyo contenido se va transformando según avanza la historia, mecanismos como la "imagen modificada" que menciona Deleuze, un procedimiento inventado por John Ford donde una imagen es mostrada dos veces, pero la segunda, aparece modificada o completada para hacer sentir la diferencia entre S y S' (p. 211). Para la puesta en escena del [Guion final "Todos los días"](#), planeo usar encuadres recurrentes con "imagen modificada" para diferentes momentos: en las escenas 1 y 21 cuando Ramiro está frente al edificio industrial, como inicio y cierre, evidenciando la evolución de Ramiro a lo largo de la película. También entre las escenas 5 y 13, cuando Ramiro está en el billar, primero en el día, la segunda vez en la noche. Y, quizá el caso más importante de todos para la utilización de la "imagen modificada" es la reparación de la pared en la sala de Ramiro durante las escenas 4, 7, y 11:

#### **4. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DÍA**

Al otro día Ramiro está sentado en un pequeño comedor en la sala su casa, vestido con bermudas café claras, una camisa violeta de cuello tipo polo por dentro de la bermuda, medias y zapatos. En la pared se ve una humedad. En el suelo junto al comedor hay varias cajas con revistas y objetos diversos desordenados; una lámpara sin bombillo, la caja de un taladro, una paca de papel higiénico empezada. Ramiro apoya un codo sobre la mesa y su cabeza sobre la mano. Contempla la quietud de la sala, algunos rayos de luz se cuelan por una ventana. Ramiro continúa inmóvil, como pensando. Al cabo de un tiempo se impacienta, se para como un resorte y sale de la casa.

#### **7. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DIA**

Ramiro está estucando con dedicación la pared de la sala cuando suena el reloj de su pulsera, mira la hora. Da un paso hacia atrás y contempla su trabajo en la pared terminado por ahora. En la pared donde estaba la humedad ahora resalta una capa pareja de estuco en un gris oscuro. El desorden de cajas y objetos que había en el piso días antes continúa, y ahora está peor porque tiene también cubetas y herramientas sucias con estuco y trozos de pared. Ramiro reposa sentado en el comedor, con un codo sobre la mesa, contemplando la quietud de su casa. Tras un rato de permanecer inmóvil, se para como un resorte y camina fuera de la sala mientras se va quitando la camiseta sucia de pintura que lleva puesta.

#### **11. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DIA**

Ramiro pinta de blanco la pared, taladra e instala tablas a manera de repisas, organiza allí todo lo que estuvo en el suelo: revistas, libros, lámpara, cajas y empaques. Contempla su obra terminada, la pared que tuvo humedad ahora perfectamente restaurada y el desorden que hubo cuidadosamente organizado en las repisas nuevas. Se sienta como de costumbre con el codo sobre la mesa y suelta un resoplido de cansancio. Se queda contemplando el resto de la sala y de su casa mientras descansa.

Escenas de [Guion final "Todos los días"](#)

Con esto surge por supuesto otra variable que me sería fundamental en la construcción narrativa; el tiempo. La manipulación directa de este no se limita solo a lo que se puede hacer en montaje sino que todo el tiempo y con toda imagen-movimiento se puede estar configurando una construcción intencionada del tiempo.

He decidido usar el tiempo como materia prima y soporte de la representación, pues su manipulación es una efectiva forma de evidenciar la alteración de las rutinas, de la misma identidad, y con ello, la transformación de las emociones y la percepción de Ramiro el protagonista.

Chaparro (2006) afirma que, para Deleuze, el cine es una presentación indirecta del tiempo cuando se limita a ser una re-producción del movimiento, pero se convierte en una verdadera construcción (más allá de re-producción) cuando se permite la manipulación directa del tiempo y recurre a su complejidad mental (p. 13). Esto, para efectos de este proyecto quiere decir, que *Todos los días* alcanza un verdadero valor estético, y con ello acercarse a lo sensible, cuando intencionalmente manipula el tiempo en la construcción de sentido y significado, cuando, como explica Chaparro, “*en vez de la reproducción del movimiento domesticado y capturado por la cámara, propio de la representación indirecta, irrumpa una diversidad temporal que es la de la vida misma*” (p. 13).

Estas ideas se tradujeron finalmente en diferentes momentos y elementos narrativos del guion, como ejemplo citado solo unos párrafos antes, sobre un lugar de la casa de Ramiro donde regularmente se sienta (escenas 4, 7 y 11 del [Guion final](#)), para representar el latente paso de los días a través de las transformaciones que sufre este espacio; allí, poco a poco y gracias a que cuenta con mucho tiempo libre, Ramiro repara la humedad que inicialmente presentaba la pared, instala repisas y ordena los objetos que reposaban desordenados en el piso.

También está la visita en horarios no habituales de Ramiro al billar, donde se hace evidente la desubicación temporal de Ramiro a través del diálogo con el mesero:

<p>MESERO Ya vamos a cerrar</p> <p>Ramiro espabila de su abstracción, mira al mesero un poco extrañado y luego mira su reloj de pulsera</p> <p>RAMIRO ¿No es a las 11?</p> <p>MESERO En semana cerramos a las 9</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fragmento de escena 13 de [Guion final](#) “*Todos los días*”

Así también, la inclusión de 3 personajes igualmente desempleados, que representan diferentes etapas temporales del largo y complejo proceso que significa afrontar el desempleo en un hombre de edad avanzada.

RAMIRO

¿Y usted cuándo salió?

GUSTAVO

Hace año y medio

RAMIRO

No jodás... ¿Cuándo lo de la *Continental*?

GUSTAVO

Ajá. Yo fui de los que voló de una...

RAMIRO

Agh...

Ramiro, evitando tener mucho protagonismo, guarda silencio un momento. Mira a los otros hombres, pero estos no muestran muchas intenciones de hablar, al cabo de un rato le pregunta a Gustavo

RAMIRO

Oiga, ¿y usted fue a esas asesorías dizque de desprendimiento, manejo financiero y eso?

GUSTAVO

Nooo, yo que iba a ir a esas maricadas

RAMIRO

(Riendo tímidamente)

Jaja, eso digo yo...

Ramiro vuelve a mirar a los otros hombres

RAMIRO

¿Y ustedes?

ERNESTO

Acá todos estamos igual

Llega doña Carmen y les entrega las cervezas, los hombres le agradecen. Ramiro de nuevo busca incluir a los otros dos hombres con la mirada. Ernesto (60), el más canoso de los cuatro, responde

ERNESTO

Yo, pensión anticipada

Ernesto mira hacia donde LUIS (51), que luce entre imperturbable e indiferente, con la cabeza baja.

ERNESTO

Ese es más reciente, está esperando si le sale la tutela pa' que lo restituyan.

(Con un tono mas bajito)

Un tema delicado pal' hombre

Fragmento de escena 15 de [Guion final "Todos los días"](#)

El sonido, por su parte, es un elemento de gran importancia en la representación que he querido construir. Cuando el sonido corresponde únicamente a lo que se ve es una redundancia de información y un desaprovechamiento del campo sonoro. Para el cineasta Bresson, el sonido pone de manifiesto lo que no se ve, y "relevo" a lo visual en vez de duplicarlo (Deleuze, p. 32). En este sentido, el guion de *Todos los días* se preocupa por indicar permanentemente los aportes narrativos del sonido; la música que caracteriza los



espacios de esparcimiento como el billar y los personajes que lo frecuentan, el pitido del reloj de Ramiro a manera de *leitmotiv* para representar la monotonía y abrumadora inmovilidad del tiempo, y las transformaciones en la escucha realista según los estados emocionales de Ramiro; en estos casos el sonido ambiente naturalista se reemplaza por silencios ensordecedores, y sonidos de atmósfera que se hacen pesados, agobiantes.

Volviendo a la imagen, por cada conjunto cerrado, un cuadro, hay un conjunto más grande, susceptible de ser visto solo si este a su vez sugiere un conjunto más amplio. Es decir, cada cuadro puede y debe ser concebido como una imagen en sí misma y, a la vez, como la sugerencia de un sistema mayor, introduciendo con esto el concepto de *índice*, que resulta fundamental a la hora de hilvanar significados entre el relato como un todo y sus partes. Deleuze distingue dos tipos de índice, definidos según la primera y segunda acepción de la palabra francesa *Ellipse*, que al español se traduce en dos palabras de similar pronunciación, pero diferente significado: “Elipsis” y “Elipse”.

El del primer tipo hace referencia a la omisión intencionada de algún elemento del discurso para suscitar determinados efectos en el lector<sup>25</sup>. Corresponde a un gesto que permite razonar, inferir la situación, o algo sobre ella (Deleuze, p. 228). El segundo tipo, un poco más complejo, se refiere a un índice de equívocidad, corresponde al segundo sentido de la palabra, “Elipse”, figura geométrica, y se refiere a un gesto que puede sugerir simultáneamente dos significados opuestos, como los extremos de una elipse (Ibídem, p. 229).

El juego con los índices es de gran utilidad para lograr una narración que se permita acompañar a un personaje en la sutileza de sus emociones, y el desarrollo de acciones aparentemente insignificantes, desprovistas de dramatismo, para lograr inferir, solo poco a

---

<sup>25</sup> “Elipsis” f. Ret. En Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Recuperado de <https://dle.rae.es/elipsis>

poco, y gracias a los índices, el conflicto de fondo, causante de las situaciones que venimos presenciando. Este modo de representación Deleuze lo llama “la pequeña forma”.

Bajo este tipo de estructura podemos asistir a una narración donde la acción vale por la acción misma, las emociones, el cuerpo, los comportamientos, incluso la misma inmovilización del personaje (acciones), se superponen al conflicto, entendido como transformación violenta y arbitraria del equilibrio. *“La acción avanza a ciegas y la situación se revela en la oscuridad o en la ambigüedad. De acción en acción la situación surgirá poco a poco, variará, se aclarará por fin o conservará su misterio. Es un esquema sensorio-motor invertido. Este tipo de representación ya no es global sino local. Ya no es espirálica sino elíptica. Ya no es estructural sino por acontecimientos”* (Ibídem, p. 227).

En este tipo de representación soportado en índices y bajo la “pequeña forma”, con más razón, cada imagen debe estar cuidadosamente construida y cumplir una función. Parafraseando a Eisenstein, si uno elige filmar unas botas bajo la “pequeña historia”, deberá filmarlas de tal manera que resulte una imagen impresionante, como si no fuera a filmar más que esas botas. Lo que para Deleuze sería: Si se elige la pequeña forma, ASA’, hay que asegurarse que cada imagen que sea realmente un índice, que funcione como un índice (p. 252)

La clave entre un cine de acción y uno de la inacción o la cotidianidad está en la relación sensorio-motora. En la representación orgánica (contra parte de la “pequeña forma”), la situación inicial (S) cultiva, provoca y justifica una acción intensa encaminada a devenir una situación final (S’). En la historia de Ramiro, la situación inicial S, no está clara ni justificada desde el principio, solo se va develando con el transcurrir de las acciones, en consecuencia, tampoco tiene muy clara una ruta a seguir o un orden a restablecer para cambiar su situación, por lo que la relación sensorio-motora resultante se acerca más a la parálisis del protagonista que a la acción. El centro del relato serán sus emociones, su impotencia, su incapacidad de llevar su realidad a la S’.

Estructurar la historia de Ramiro según la “pequeña forma” me permitió dar mayor relevancia a las actividades que realiza y las emociones que va experimentando, dejando que es su desempleo, la causa, se infiriera en el transcurso sin necesidad de detallar el porqué ni el cómo se realizó su despido. Además, porque no hay una “nueva situación” restauradora del orden a la cual llegar al final; Ramiro no encontrará una “solución” a su desempleo, sino que experimentará un procesos de adaptación.

### *LAS PIEZAS REALIZADAS*

Luego de realizar unos primeros acercamientos teóricos a los presupuestos conceptuales que agrupaba el tema y la historia que quería contar, el paso siguiente, y que había postergado para tomar decisiones cuando tuviera algo más de fundamentación, era elegir concretamente cuál era la película que quería hacer, o por el momento, escribir. Debía elegir una fracción de vida y de emociones, de la infinidad de momentos, acciones y conflictos que permitía el mismo universo, debía decidir qué iba a verse y qué no, qué se hacía explícito y qué se sugería. Para lograrlo comencé por una pregunta que desde la creación siempre me gusta hacer: ¿Cuál es la película que como espectador me gustaría ver?

Para llegar a ello desarrollé una variedad de ejercicios y formas de escritura, comenzando por la caracterización de personaje y la definición de sus conflictos, la escritura en formatos de story line, argumento, escaleta y finalmente guion. El desarrollo de la escritura creativa no se realizó después sino paralelamente se consolidaba la investigación teórica.

### *CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJE*

La caracterización de alguien como Ramiro, que está lejos personal y socialmente de tener similitudes conmigo, fue una tarea difícil y meticulosa, que me llevó a tener paciencia y mucho respeto por la investigación y la observación. Caso distinto a mi primer cortometraje, donde la autorreferencialidad allanó el terreno para escribir personajes y situaciones con una facilidad y cercanía como de haberlo vivido desde siempre. Para *Todos los días* tuve que cuestionarme permanentemente sobre las decisiones que tomaba sobre el personaje y su universo, evitando caer en lugares no deseados donde Ramiro fuera una copia calcada de la persona en la que se inspiró la historia, o una construcción desde mis imaginarios y prejuicios, caricaturizando antes de complejizar sus dimensiones. También suponía un reto adicional y era, por el estilo y la historia buscada, narrar desde lo mínimo, lograr un personaje apacible y conmovedor desde lo austero y desprovisto de características notorias y valores ejemplares. Quise explorar cómo sería una situación difícil para una persona común y corriente, que no fuera una persona ideal, ejemplo de resiliencia como nos exige usualmente el capitalismo ante las adversidades, esperando lograr con esto un relato más humano, una serie de acciones realista e imperfecta como la vida misma.

Partí del [relato documental de Carlos Baena](#) como referente inicial. De allí decidí conservar, para el personaje ficticio, algunos datos de base como la edad y la profesión, para mantener con esto cierta cercanía al referente real y poder lograr fenómenos similares a los que experimentó, luego de conocer el hallazgo como el de Broomhall y Winefield (1990), quienes identificaron que los hombres entre 40 y 62 años, rango de edad en el que fue despedido Carlos, son sujetos más vulnerables a tener una salud mental más pobre y menos satisfacción de vida que sujetos más jóvenes, cuando enfrentan el desempleo (Vera, 1997, p. 83).

De otros aspectos como el círculo familiar y la pareja decidí deliberadamente apartarme para desproveer al personaje de este soporte ante la crisis y poder explorar en Ramiro unos efectos del desempleo más intensos. Carlos asegura “*si me hubiera tocado solo (sin esposa*

*e hijas) el embale hubiera sido total”* (Fragmento E32), confirma el planteamiento de Revilla (2003), para quien la familia y el trabajo han son las principales fuentes para una sensación de estabilidad en la identidad. Sin relaciones sostenidas, la identidad de Ramiro, que solo existe en el acto de socializar y es una construcción discursiva, entra en completo conflicto, siente la necesidad de dar cuenta de sí mismo, de narrarse. Siguiendo esto consideré opciones como que Ramiro llevara un diario o escribiera cartas. Finalmente, su vacío de relaciones sociales lo resolví narrativamente con la existencia de una hermana que vive en el exterior, a quien Ramiro aprecia profundamente pero de quien se ha distanciado un poco emocionalmente por su ubicación geográfica; Su existencia se revela durante el diálogo en la oficina bancaria:

<p>EMPLEADA BANCARIA</p> <p>¿Hijos?</p> <p>RAMIRO</p> <p>No</p> <p>EMPLEADA BANCARIA</p> <p>¿Familia...</p> <p>Ramiro se apresura a contestar</p> <p>RAMIRO</p> <p>Solo una hermana, vive en el exterior.</p> <p>EMPLEADA BANCARIA</p> <p>...que dependa financieramente de usted?</p> <p>RAMIRO</p> <p>Ah, no...</p> <p>EMPLEADA BANCARIA</p> <p>¿Cuántos años laboró en la empresa?</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fragmento de escena 6 de [Guion final “Todos los días”](#)

Cuando enfrenta su desempleo, Ramiro busca reconectarse con ella y su familia a través de internet<sup>26</sup>; primero, en la escena 10 del [Guion final](#), busca los datos de contacto en una vieja libreta. Luego, en la escena 20, logra sostener una video llamada con su hermana Vicky, en la que se le escucha incluso fantasear con ir a visitarla.

**RAMIRO**

No pues ahí. Pero bien, bien  
 (...)
   
Acostumbrándome  
 (...)
   
Sí, haciendo como cosas en la casa de deporte, eso...  
 (...)
   
Se me ha ido volando el tiempo  
 (...)
   
Sí...  
 (...)
   
  
Ve, ¿y cómo está la ida para allá? ¿Piden mucha cosa?  
 (...)
   
 (...)
   
  
Ah, de pronto sí. Vamos a ver. Más adelante me animo.  
 (...)
   
  
No pues acá no, nada. Empacar y salir, jaja.

Fragmento de escena 20 de [Guion final "Todos los días"](#)

Ramiro también explora en espacios sociales y otros personajes la forma de identificarse y narrarse desde su nueva condición; asiste a clases de baile, un billar, voluntariados comunitarios (solo en las escenas 23 y 24 de la [versión 3 del guion](#)), conoce a hombres de edades cercanas a la suya y desempleados como él. Busca en estos grupos sentirse parte de algo. *"Mediante el apoyo social la gente desempleada puede sentir que sus actitudes y*

<sup>26</sup> Ver fragmento del guion citado en el apartado de [Construir una narración sensible](#) para hablar de la imagen-acción la causalidad, p. 86-87.

*comportamiento forman parte todavía de alguna red social valorada. El apoyo social les lleva a percibirse no como desempleados sino como amigos, hijos o padres, miembros de un grupo dentro del cual tienen la oportunidad de dar y recibir” (Buendía p. 33).*

Con el [cuestionario](#) sobre la vida del personaje definí información sobre el contexto de Ramiro, su funcionamiento económico, político, social, religioso, detalles de su vida personal como su familia, sus hábitos, sus particularidades físicas, relaciones interpersonales, en su pasado y en la actualidad, sus creencias, convicciones místicas, gustos, miedos, objetivos, entre otros. Esto lo sumé a los [DATOS](#) provenientes de la investigación teórica que contribuían directamente a comprender las implicaciones sociológicas ligadas a la precarización laboral y el desempleo. Lo que dio como resultado un listado de [26 características \(ver pg. 146\)](#) que pude implementar directamente en el relato.

### *CONFLICTOS DEL PERSONAJE*

Ramiro fue tomando una forma más sólida como personaje, sin embargo, su caracterización no estaría completa hasta que me preguntara concretamente por sus conflictos. Esta pregunta era por su fuerza en oposición, contra qué se estaba enfrentando. Fue necesario describir todos los tipos de amenaza que podría estar sufriendo, para encontrar las acciones e imágenes concretas que lo representarían.

Para Buendía, los efectos del desempleo en las relaciones familiares y sociales, los pensamientos y sentimientos que origina sobre uno mismo, el cómo cree un desempleado que es visto por los demás, o cómo los otros ven realmente a la persona sin empleo, son cuestiones que tienen una importancia capital y *“aparecen al mismo tiempo como encadenadas entre sí y nos constriñen a tener que plantear los problemas centrales y consecuentemente a poder examinar por qué se producen tales problemas y qué consecuencias tienen para el ajuste emocional y social de estas personas”* (p. 22). En este sentido definí que a Ramiro las consecuencias de su despido lo abordan como un conjunto

y no como una cadena de acciones, por consiguiente, era clave construir la narración de un forma donde la suma y yuxtaposición de los elementos narrativos, esos detalles que provee el contexto -los descubrimientos diarios, los objetos con que interactúa, sus movimientos, sus diálogos, el cambio en sus relaciones interpersonales, la hora del día, la luz, los sonidos, la transformación de su entorno y de su percepción al desenvolverse fuera de la rutina acostumbrada- se complementaran y se enlazaran de diversas maneras, suscitando un transitar y una mezcla de emociones y no solo unos conflictos a resolver.

El despido de Ramiro lo desestabiliza a nivel de identidad pues lo separa del trabajo con el que se identificaba. Al no tener familia cercana, o no convivir con ella, queda realmente a la deriva. En crisis. El término “crisis” para Giddens evoca un trastorno o amenaza de trastorno importante en un estado de cosas dado. *“Siempre que una actividad referida a metas importantes de la vida de un individuo o una colectividad se muestra de pronto inadecuada, se produce una “crisis””* (p.234).

Aunque estuviera avisado, y su duelo hubiera comenzando desde antes de ser despedido, como en el caso de Carlos, en el momento de salir es inevitable sentir nuevamente un shock, y esta vez “más verdadero”. Buendía lo explica cuando dice *“ante la noticia de despido el individuo es consciente de estar atravesando una situación de “shock”, y cuando llega realmente el desempleo es muy frecuente que durante un tiempo tenga la sensación y quiera aparecer ante los otros como quien está “en vacaciones”* (Hill, 1978; Kelvin y Jarret, 1985; Swinburn, 1981), *lo cual supone que todavía no se identifica a sí mismo como desempleado. Pero llega un momento en que el individuo ya no puede seguir viendo su situación como unas vacaciones, sino que se considera como uno más del colectivo de desempleados, y es aquí cuando cobran especial relieve el resentimiento, los sentimientos de frustración, de inseguridad y de fracaso, que necesariamente conducen a un déficit de autoestima, y a considerarse en cierta medida como un ser anormal, rechazado como inepto por la máquina económica.”* (p. 24). Para Ramiro los primeros días serán demasiado extraños, pero a medida que aterrice en la realidad irá confrontando su nueva condición.



Carlos expresó sobre sus primeros días después de salir de la empresa: *“La desubicación es física. Vos te levantas al otro día y ¿pa’ donde coges? Es como cuando uno se cambia de casa. El primer día que yo me levanté aquí no sabía pa dónde coger, me decía, ¿qué hago yo aquí?”* (Fragmento M25).

Muchos autores y estudios (Zawadski y Lazarsfel, 1935, Hopson y Adams, 1976, Briar 1976, Hill 1977, 1978, Rundquist y Sletto 1936, Buendía, 1990) hablan sobre los efectos de desempleo en la salud con episodios y síntomas muy concretos, por lo que decidí que, en medio de su proceso de acostumbrarse y de buscar qué hacer, Ramiro experimente algunos problemas de salud, como fatiga respiratoria, insomnio, debilidad, dolores de cabeza, vértigos. También, que al consultar al médico se hiciera referencia a que las patologías desencadenadas no son solo físicas, sino también del orden psicológico.

Otra de las razones por la cual afrontar el desempleo puede hacerse tan difícil es que, aunque puede ser generado por insuficiente desempeño de un empleado o situaciones particulares, de forma muy general el desempleo se ocasiona por causas políticas y económicas en pro del rendimiento de las empresas, lo que deja la problemática completamente fuera del control de la persona que lo padece, y produciendo así la sensación impotencia. Montes Pineiro y Louzan Marino revelaron que los efectos económicos generados por la pérdida del empleo son los más sencillos de solventar, mientras que las repercusiones psicológicas y sociales del mismo generan una huella más sutil, mucho menos evidente, que deteriora el bienestar psicológico de las personas y, en definitiva, la fuerza laboral de un país (p. 34). Así pues, en un contexto como el que describe Alonso (1999), donde *“la empresa postfordista ha encontrado, en las políticas de disminución ciega e indiscriminada de los costes laborales, el único argumento para la práctica profesional de la economía”* (p. 13), es normal que un trabajador como Ramiro sienta rabia, sobre todo de clase, al ser despedido. También que se sienta traicionado. En una de las anécdotas relatadas por Sennett en *La corrosión del carácter*, un grupo de ex empleados de la compañía IBM sentía como si la empresa los hubiera engañado, *“nos*

*hicieron sentir como si fuéramos la causa de su fracaso mientras los peces gordos hacían millones” (p.131).*

Reconociendo el factor político, procuré crear escenas donde se presenciara solidaridad de causa entre Ramiro y otros compañeros desempleados. En el caso de Carlos, que narra como durante meses le insistieron para que dejara su puesto (Fragmento E13), cuando su proceso terminó, y su lucha, que fue por pura dignidad, ya estaba dada, apoyó también las formas de lucha del sindicato solo por solidaridad, sintiendo que ellos también lo apoyaron a él en su momento (Fragmento M24). Así como el trabajo puede significar más que el ingreso de dinero, resistir, así esté ya todo perdido y solo por la dignidad, puede dar sentido de valor y de integridad personal, justo lo que la pérdida del trabajo está dejando de proveer. *“Yo le dije, discúlpeme, ¿usted me está diciendo que yo arreglé con la empresa? La empresa me está echando (...) y me siento echado como se echa a un mal trabajador. Porque a un buen trabajador no se echa como me están echando a mí”* (Fragmento E11).

Para el relato audiovisual, tal como Carlos lo hizo, Ramiro reacciona con escepticismo a las ayudas que le ofrecen para afrontar el despido:

<p>RAMIRO</p> <p>Oiga, ¿y usted fue a esas asesorías dizque de desprendimiento, manejo financiero y eso?</p> <p>GUSTAVO</p> <p>Nooo, yo que iba a ir a esas maricadas</p> <p>RAMIRO</p> <p>(Riendo tímidamente)</p> <p>Jaja, eso digo yo...</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fragmento de escena 15 de [Guion final “Todos los días”](#)

Carlos aceptó el riesgo varias veces en su proceso de despido, luchando contra su salida “voluntaria” hasta las últimas consecuencias y solo por orgullo, rechazando la asesoría psicológica y financiera para el desempleo, y gastando gran parte de sus liquidación en un viaje con su familia.

Ramiro en *Todos los días* adopta actitudes similares, intenta disfrutar lo que le queda y en el presente, sin hacer caso a lo que le recomiende el sistema que, por cierto, ya lo traicionó. *“La evaluación del riesgo es fundamental para la colonización del futuro. Al mismo tiempo abre necesariamente el yo a lo desconocido”* (Giddens, p. 232).

Otro tipo de conflictos, luego de los políticos y los del orden patológico, pertenecen a la esfera más privada y subjetiva de la experiencia. Con su despido, se reformula para Ramiro el recurso del tiempo. Mientras hizo parte de un sistema estable y de largo plazo, el tiempo para Ramiro significaba, como dice Sennett, *“el único recurso del cual pueden disponer gratuitamente los que viven en el escalón más bajo de la sociedad.”* (p. 14), proyectando sus logros y proyectos en una línea previsible. Por ejemplo, Carlos cuenta *“los primeros 14 años valieron mucho la pena, mire que yo compré una casa de 60 m<sup>2</sup>, y cuando la terminé tenía 140 m<sup>2</sup>. Y todo a través de préstamos en la empresa. Yo tuve como 3 o 4 préstamos grandes que me permitieron fortalecer la casa”* (Fragmento M32).

Ahora que está desempleado “posee” mucho tiempo y debe preguntarse, ¿tiempo para qué? ¿Cómo hacer valioso ese tiempo? Ante estos interrogantes, en lugar de ofrecer una respuesta absoluta, me propuse mostrar a Ramiro divagando, haciendo tareas dispendiosas dentro de la casa, e incursionando en actividades que ocupen sus días, como formas darle sentido al tiempo libre.

Al salir, Ramiro no echará mucho de menos su sueldo, pues ha sido organizado y tienen sus necesidades cubiertas, no tiene obligaciones que lo apremien y recibirá una buena

liquidación. Son las funciones latentes<sup>27</sup> del trabajo las que le harán falta, y su pérdida lo que le dificultará rehacer su vida. La experiencia de Carlos es más que ejemplarizante de este fenómeno que busco representar: *“La rutina, por ejemplo, del deporte, a mi se me acabó, esa si la perdí de una. Yo jugaba tenis, iba al gimnasio, tenía rutina de gimnasia, y los fines de semana iba y jugaba partidos de tenis allá, a cada rato me iba con las mellizas para allá. Y cuando ya salí, eso se me perdió... Eso si fue una pérdida total.”* (Fragmento E28). La rutina se compone de una serie de hábitos interrelacionados. Al romperse no es tan fácil como reemplazar cada actividad en espacios diferentes. Fue precisamente lo que le pasó a Carlos, no pudo volver a articular sus actividades como lo hacía bajo la empresa.

¿Qué hacer? ¿Cómo actuar? ¿Quién ser? Son cuestiones fundamentales, explica Giddens, para cualquiera que viva en las circunstancias de la modernidad tardía, y a las que respondemos todos en uno u otro plano, discursivamente o por medio de nuestro comportamiento social diario. (p. 93). Ramiro de un día para otro se descubre en esta nueva modernidad, donde no hay trabajo ni muchas otras cosas como él las conoce. Las rutinas que tenía ya no existen y debe reconstruirlas.

Como consecuencia natural, las cuestiones existenciales y preguntas sobre su sentido personal, que estaban a raya gracias a sus hábitos y el trabajo que realizaba, lo abordan una vez es despedido. Su seguridad ontológica se ve vulnerada ante la falta de asideros de sentido, del trabajo, de una familia, de un proyecto futuro. Sin embargo, esta crisis le puede permitir a Ramiro reencontrarse con quién es, qué le gusta y qué puede ser.

---

<sup>27</sup> Las cinco funciones latentes de Jahoda (1979):

1. El empleo impone una estructura del tiempo
2. Implica regularmente experiencias compartidas y contactos con la gente fuera del núcleo familiar.
3. Vincula al individuo a metas y propósitos que rebasan el propio yo
4. Proporciona un estatus social y clarifica la misma identidad personal.
5. Requiere una actividad habitual y cotidiana.

## *STORY LINE*

Desde que conocí a Carlos Baena y se me ocurrió la idea de narrar una historia basada en su desempleo, imaginé y propuse numerosas versiones de story line; las primeras desde la referencia en el caso real, otras desde una intuición o interés estético, y, finalmente, en articulación y como resultado del proceso de investigación-creación en la maestría.

Determinar el story line, como presentación concisa y sintetizada de la historia, es fundamental para definir quién es el protagonista de la historia, cuál es el conflicto concreto o qué será lo que enfrente el personaje principal y cómo concluirá su búsqueda.

Para Doc Comparato (p. 105), un story line debe contener:

- La presentación del conflicto
- El desarrollo del conflicto
- La solución del conflicto

Es por esto que, durante el desarrollo del proyecto, los cambios sustanciales en el story line exigieron necesariamente una transformación o reestructuración en los detalles, desarrollo o estructura, tanto del guion, como del proyecto mismo, y viceversa, toda transformación de los objetivos debió implicar un reajuste del story line y por tanto de la historia, de manera que los conflictos narrativos se mantuvieran siempre relacionados con los objetivos del proyecto.

## *TRANSFORMACIONES DEL STORY LINE*

**Junio de 2017**

Para postularme a la maestría en Creación y Estudios Audiovisuales, presenté un proyecto que proponía por primera vez la historia de un personaje que perdía su trabajo y desencadenaba a partir de allí un viaje de redescubrimiento de su propia cotidianidad.

**Story line:**

*Carlos Baena ha pasado los últimos 20 años de su vida trabajando ininterrumpidamente para la misma empresa, cuando de repente, un día, queda desempleado. Todo lo que Carlos conoce o recuerda hasta ese momento es la rutina de su labor diaria y al verse separado de su puesto, su vida sufre grandes cambios y comienza a descubrir con fascinación una infinidad de actividades que suceden todos los días a las 10 de la mañana, horario en que él lo único que hizo durante años fue cargar el mismo camión día tras día.*

En este planteamiento se podían ver ya inquietudes que se mantendrían hasta el final del proceso, como un interés el paso del tiempo y las actividades cotidianas, sin embargo, narrativamente no se proponía aún un conflicto muy concreto y mucho menos un final.

**Agosto de 2018**

Para esta etapa del proyecto, y luego de un largo tiempo dedicado al direccionamiento temático y metodológico del proyecto, el personaje ya contaba con un nombre propio (diferente a Carlos Baena, nombre del referente real, usado en la primera versión).

**Story line:**

*Ramiro a sus 48 años es despedido de la Secretaría de Tránsito y Transporte donde ha laborado durante los últimos 22 años, quedando separado del único trabajo que conoce y al que están ligados todas sus rutinas y sus relaciones personales. Abrumado por su nueva y solitaria libertad, se cuestiona sobre el uso que ha hecho de su tiempo durante todos esos años y decide explorar la infinidad de pequeñas*

*actividades que suceden en horario laboral y que hasta ahora desconocía, como niños, ancianos y mascotas donde antes solo veía personas que como él se dirigían o volvían de su trabajo. Intenta conocerse mejor así mismo, descubrir qué le gusta, y disfrutar de la luz del día y del tiempo que nunca había tenido, con una mezcla entre optimismo y resignación ante la deriva en que se encuentra su presente y su futuro y con un total desprecio por un sistema que lo ha abandonado.*

Esta versión resulta poco clara en cuanto ubicación temporal, pues menciona actividades del pasado y del presente, sin dejar muy claro cuáles se incluyen en el relato y cuáles no. También resulta conflictivo para la representación el planteamiento todavía muy literario de los conflictos: “se cuestiona” y “conocerse a sí mismo” son actividades que difícilmente remiten a imágenes o acciones concretas como lo exige un guion. Por último, aunque se sugiere una posición del personaje hacia un “antagonista”, no se propone aún un final concreto.

### **Noviembre de 2018**

Buscando identificar mejor los conflictos, un posible final, y en general las acciones puntuales del personaje dentro del relato, antes de realizar una nueva story line realicé un ejercicio que consistía en definir la “verdad, el deseo y la necesidad” del personaje.

#### **Su verdad:**

Ramiro está convencido que su pertenencia a este trabajo es la única manera para tener una vida completa y equilibrada en cuanto a relaciones personales, bienestar, ingreso económico, compañía, salud, deporte, alimentación.

#### **Su deseo:**

Ramiro intenta acostumbrarse a su nueva cotidianidad buscando actividades interesantes para hacer, algo que ocupe su tiempo y lo haga sentir útil, ocupado,

productivo. Su estado emocional es de incertidumbre, sobre lo que hará ahora con su tiempo. Aún guarda rencor por su despido del trabajo, pero esto no le ocupa mucho la mente, **solo de vez en cuando** recae o recuerda, y se mueve la tristeza y la rabia cada tanto.

#### **Su necesidad:**

Ramiro deberá entender que no todo el tiempo se mide en términos de productividad y que puede distenderse en otros ritmos y actividades más contemplativas del mundo que ignoraba cuando estaba ocupado trabajando. Por esto empieza a reconectar relaciones olvidadas y a darle mucho valor al tiempo que dedica a sí mismo.

También comprenderá que luchar contra el sistema del que hizo parte y ahora lo despide es inútil, y que si bien, a ellos les debe la prosperidad de la que gozó por varios años, nunca apreciarán todo el tiempo que él les dio como algo más que un simple “recurso humano” prescindible. Por esto se despide de este sistema con un último acto de protesta, un acto vandálico y simbólico con el que libera su frustración.

Este planteamiento, mucho más amplio y exigente desde lo creativo, proporcionó ideas y claridades muy valiosas, como la propuesta de un final vengativo, la enumeración de actividades para ocupar el tiempo de Ramiro o sus estados emocionales. Sin embargo, como inconveniente, sugería la necesidad de un tiempo narrativo muy largo, incluía demasiados momentos para el corto despliegue que permite un cortometraje. También establecía un carácter del personaje, preocupado por el rendimiento y la productividad laboral, que finalmente no era de interés para la historia ni hacía parte de la caracterización previamente hecha del personaje.



Esta versión corresponde a un guion enteramente secuenciado, una versión “final” construida como una representación muy sensorial e intuitiva de lo que significaba la dependencia al empleo y la falta del mismo para mi como autor. Sin embargo, por ese motivo, y porque no se respondía con esta historia y sus momentos a los hallazgos del proyecto, sino que era el reflejo aún de una inquietud narrativa muy primaria, habría de recibir una última transformación.

**Story line:**

*Ramiro (48) es despedido del lugar donde ha laborado durante los últimos 19 años, perdiendo, así, la pertenencia a un grupo que daba por sentado, a su proyecto de vida y a las relaciones diarias que componían su cotidianidad. Abrumado, debe adaptarse a su nueva y solitaria libertad. Mientras explora una infinidad de pequeñas actividades que suceden en horario laboral y que hasta ahora desconocía, se cuestiona sobre el uso que ha hecho de su tiempo durante todos esos años. Intenta reconectarse con amistades que ha tenido olvidadas y encontrar nuevas actividades para ocupar el tiempo libre que nunca había tenido. Con una mezcla de resignación y optimismo, ante la deriva en que se encuentra su presente y su futuro, comprende que luchar contra el sistema del que hizo parte y ahora lo desecha, es inútil. Decide despedirse con un último acto vandálico y simbólico, con el que libera su frustración.*

**Junio de 2020**

**Story line:**

*Ramiro es despedido de la empresa donde ha laborado por 19 años. Sin familia cercana en quién apoyarse, se ve obligado a enfrentar solo los efectos emocionales que le causa el desempleo, conflictuando su cotidianidad, sus planes a futuro y hasta su propia identidad, hasta que conoce a un grupo de hombres desempleados como*

*él, de quienes aprenderá que el paro es un proceso cuyos efectos irán cambiando conforme pase el tiempo. Mientras poco a poco va aceptando su nueva realidad, decide despedirse del que hizo parte y que ahora lo despide, con un último acto vandálico como protesta simbólica con la que libera su frustración.*

Este último story line corresponde a la [tercera versión de guion](#), cuyo final habría de cambiar para [versión cuarta](#) y última del guion.

## ARGUMENTO

Cuando tuve que escribir por [primera vez](#) un argumento me confronté especialmente sobre el final porque hasta el momento seguía abierto o vagamente insinuado. Y, en segundo lugar, debía proveer de detalles y acciones concretas todas las situaciones que había enunciado.

El final, pensé en ese momento, debía dar cuenta de una posición frente al equilibrio entre trabajo y vida, sobre la identidad, la adaptación, la resignación y la insurrección, que eran los conceptos guía hasta el momento. Más adelante me daría cuenta que esas posiciones no debían relegarse a ser establecidas solo con el final, sino que todo el proceso y la historia debían ser un “exposición” de mis motivos y conceptos explorados.

Con cada nuevo argumento surgía en consecuencia, como mencioné antes, una versión actualizada del story line, manteniendo un principio de no linealidad en el proceso creativo que permitía retroceder, avanzar, reescribir.

El primer argumento que completé incluía demasiadas acciones de antes, durante y después del despido del personaje, con cierta necesidad de explicar todo, y dejaba muy poco para enunciar. Paradójicamente, ese primer argumento, en vez de ser muy explícito por la gran cantidad de momentos que mostraba, resultaba confuso pues cada acción

pasaba muy rápido para dar cabida a las demás, y, como resultado, no se lograba una conexión emocional con la historia.

La [segunda versión](#) estuvo ligada a un ejercicio de “la verdad, el deseo y la necesidad” del personaje, buscando tener más claridad en lo que era esencial mostrar sobre Ramiro. Gracias a este ejercicio sustraje momentos y logré desprenderme de las acciones explícitas que implica un despido laboral, para concentrarme más en las experiencias que podía ir descubriendo el personaje en los días subsecuentes.

Le di mayor relevancia a los elementos narrativos como la hora, la luz del sol, la percepción de su casa, la ropa. Introduje el primer diálogo dando información de contexto (jefes, dinero, tiempo libre) y estado emocional de Ramiro (rabia, resignación).

Implementé una escena de corte surrealista donde Ramiro se veía a sí mismo representado en otro trabajador que comía un palito de queso en medio de una multitud de trabajadores, mientras se superponía en audio una conversación telefónica de Ramiro con su amigo Poncho. La intención surrealista no concluía con suficiente fuerza y claridad. Concluí que, si esta escena iba a funcionar como clímax, debía prepararse con escenas previas para que no quedara tan aislada.

En la [tercera versión](#) del argumento introduje indicios sobre actividades que Ramiro podría hacer con su nuevo tiempo; clases de baile, voluntariado comunal. Así, pasé de “una infinidad de actividades” que mencioné en un comienzo<sup>28</sup>, a contadas y más puntuales acciones, todavía en potencia, pues no había entrado en el detalle de describirlas y ubicarlas en el tiempo del relato. Hasta el momento solo se enunciaban o se presentaban como ideas de Ramiro, sin dejar muy claro si llegaba a realizarlas o no.<sup>29</sup>

En este punto, sentí que era necesario salir del formato de argumento para encontrar los detalles faltantes y agregar una variable fundamental en la construcción narrativa: el

---

<sup>28</sup> Ver story line que acompaña la [primera versión de argumento](#)

<sup>29</sup> Ver historial de las versiones de Argumento en [Anexo 9](#).

tiempo. Necesitaba comenzar a manipular la relación entre días, horas, repetición de acciones del personaje, la permanencia en su casa y la visita esporádica o periódica a determinados lugares. Esta manipulación la podía lograr en un boceto de estructura o escaleta.

## *ESTRUCTURA / ESCALETA*

Cuando sentí que el argumento tenía una consistencia suficiente, procedí a descomponerlo en fracciones de tiempo o en imágenes. Una división en momentos que me permitieran visualizar y manipular más fácilmente la evolución del relato.<sup>30</sup>

Para el guionista Doc Comparato la estructura o escaleta es, en la práctica, *“la fragmentación del argumento en escenas. En este punto, aún no ha llegado la hora de los diálogos; se trata solamente de una descripción de cada escena. La estructura es el esqueleto formado por la secuencia de escenas. Los italianos la llaman escaletta”* (p. 42).

Aquí fue posible, de forma mucho más gráfica y efectiva, ver las relaciones que efectivamente se estaban dando entre los diferentes momentos y evaluar su aporte a la construcción global. También me permitió empezar a concebir la historia más audiovisualmente, preconciendo el montaje al identificar cortes, cambios de ritmo, valores de plano, encuadres recurrentes.

Los diálogos que hasta este momento había incluido, pudieron ser también evaluados severamente en función de su aporte y necesidad, siendo finalmente sustraídos o reemplazados por otras acciones cuando se consideró necesario.

En este punto, aunque todavía no se requiere el nivel de detalle y estandarización estilística que exige el guion, sí era necesario proveer gran cantidad de descripciones para que cada

---

<sup>30</sup> Ver primeras versiones de Escaleta en [Anexo 10](#).

momento, escena o secuencia, tuviera la suficiente claridad, se entendiera su papel en la historia y la relación de sus elementos con el todo.

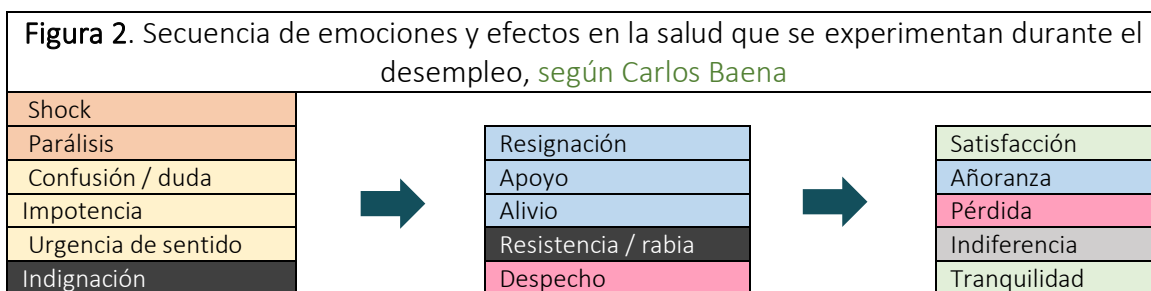
Realicé [tres versiones de escaleta](#), que buscaron, en principio, fraccionar en secuencias el argumento, intentando visualizar el despliegue en tiempo y acciones de cada situación, detallar mejor las descripciones y ser en extremo conciso narrativamente, suprimiendo secuencias que funcionaban solo como desplazamientos o transiciones de tiempo, y no aportaban realmente mucho al desarrollo dramático. Sin embargo, y aunque estas versiones de escaleta suscitaron la creación también de unas [primeras versiones de guion](#), solo logré una consolidación satisfactoria estructura cuando implemente un minucioso ejercicio de sistematizar los datos e ideas sobre los momentos clave experimentados por Carlos Baena y las secuencias de efectos del desempleo en la salud que hallé en la investigación.

Basado en los estudios reseñados por Vera (1997) y Buendía (1991), pude sistematizar los esquemas propuestos por diferentes autores que describían las etapas emocionales del desempleo y sus efectos en la salud física y mental (Figura 1). Al comparar los modelos con la experiencia personal narrada por Carlos Baena (Figura 2), pude encontrar coincidencias unificarlas en una línea de tiempo de “efectos emocionales en Ramiro” para la historia.

Utilicé códigos de color para identificar similitudes en las diferentes descripciones y su ubicación en el tiempo.

Figura 1. Secuencia de emociones y efectos en la salud que se experimentan durante el desempleo, según estudios						
Jahoda, Lazarsfeld	Zawadski y Lazarsfel (1935)	Hopson y Adams (1976)	Briar (1976)	Hill (1977, 1978)	Rundquist y Sletto (1936)	Buendía (1990)
Shock	Amenaza	Inmovilización	Manto de optimismo	Fastidio	Discrepancias familiares	Pérdida de autoestima
Adaptación	Miedo o angustia	Minimización del problema	Adaptación	Pereza	Depresión	Inseguridad

Adaptación amenazada	Odio o venganza	Darse cuenta	Reconocer nuevo modo de vida	Depresión	Falta de respeto por la ley	Sentimiento de fracaso
	Entumecimiento	Depresión	Disminución de ansiedad	Costumbre al desempleo	Radicalización económica	Experiencia de degradación social
	Apatía	Aceptación de nueva realidad			Desilusión del valor de la educación	Vergüenza
	Actividad	Prueba de ajustes en comportamientos			Negatividad sobre el futuro y el desarrollo social	Culpa
	Desesperanza	Búsqueda de sentido				(En ocasiones)
	Miedo o pensamientos suicidas					Fatiga respiratoria
	Resignación					Insomnio
	Apatía o inactividad					Debilidad
						Dolores de cabeza
						Vértigo
						Inhibición sexual
						Dolores reumáticos



A partir de este ejercicio propone la siguiente línea de tiempo, que además incluye un paralelo entre las emociones que Ramiro iba experimentando y las acciones que realizaba:



Línea de tiempo de “efectos emocionales en Ramiro”

Con las diferentes descripciones del desempleo como proceso caracterizable en etapas o síntomas, realizar un mapa o línea de tiempo para, primero, encontrar coincidencias en los diferentes modelos, y luego, ubicar las actitudes, acciones y actos de Ramiro en el tiempo, de manera que su causalidad tenga un respaldo en los estudios referenciados

## GUIÓN

*“Escribir un guion es mucho más que escribir. En todo caso, es escribir de otro modo; con miradas y silencios, con movimientos e inmovilidades, con conjuntos increíblemente complejos de imágenes y de sonidos que pueden poseer mil relaciones entre sí, que pueden ser nítidos o ambiguos, violentos para unos y dulces para otros, que pueden impresionar la inteligencia o alcanzar el inconsciente, que se encabalgan, que se mezclan, que a veces incluso, hasta se rechazan, que hacen surgir las cosas invisibles...” (Carrière, 1991, p. 15).*

Después de varias versiones de escaleta pasé al formato de guion, donde de forma más estandarizada, según las convenciones cinematográficas, debí poner el orden las descripciones e indicaciones; escribir todo en imágenes y sonidos, traducir todo lo enunciado, lo pensado, lo sentido, en acciones y descripciones puntuales.

Como mencioné antes, paralelamente a la consolidación de algunas versiones de escaleta, desarrollé [versiones de guion](#) donde exploré, principalmente, posibilidades expresivas como narración sin diálogos y crear significados con la pura relación entre imágenes y escenas. Intenté narrar, en estas primeras versiones, a través de imágenes y sonidos recurrentes; como el reloj dando las 10, su sonido característico de hora en punto y un sol brillante que enceguece a Ramiro. Establecí también un paralelo entre el primer y el último momento de la historia, sugiriendo con esto un cierre, la restauración de un orden.

En ese entonces el título del relato era *Todos los días a las diez*, y la pregunta por su representación giraba en torno los cuatro principios con que Rodríguez Peleteiro (2010) describe la narrativa compleja, tomando como base la estructura de rizoma de Deleuze y Guattari.

El primer concepto, denominado “**Conexión y heterogeneidad**”, me sirvió para idear una relato a partir de *elementos narrativos*, estos podían ser algo tan simple y concreto como una frase, un objeto, una iluminación, un sonido, pero que al ser usado de forma intencionada y reiterativa cobra otra relevancia. Adicionalmente, indica este principio de conexión y heterogeneidad, es que dichos elementos, de por sí variados y multiformes, pueden además relacionarse en formas no lineales y aparentemente poco lógicas, lo que puede generar conflictos al verlo desde una mentalidad cinematográfica clásica, cuando intentamos ordenar lo que de por sí no busca ser ordenado sino vivido (Rodríguez Peleteiro, p. 3). De esta forma, la inclusión de objetos como un palito de queso, una bermuda, un reloj de pulsera, una hora recurrente del día, un sol brillante, o un sonido que se vuelve leitmotiv, lo que parece fortuito va, a lo largo del relato, acumulando impresiones que contribuyen finalmente a generar un sentido o idea más amplio.



Un segundo principio es el de **“Multiplicidad”**. Se refiere a las posibilidades de relación semántica entre elementos, *“la combinatoria posible es tal, que resulta absurdo mantener la esperanza de encontrar una única relación semántica (...) La cantidad de trazos que podemos interpretar al intentar acercar estas experiencias a la lectura racional es prácticamente inacabable. Todo está tan entremezclado que es inútil e innecesario aspirar a reducirlo a una única lectura”* (ibídem, p. 9). A propósito de este principio, Rodríguez menciona una figura clave en el imaginario posmoderno: el doble. Entendiéndolo no solo como la repetición o un otro con rasgos similares, sino, justamente, también como el reverso, el lado opuesto de un elemento narrativo. *“Y es que el posmodernismo se basa justamente en la ambivalencia, en la convivencia de opuestos, en la paradoja como fuente tensional generadora de cambio”* (ibídem, p. 12). Dobles también son aquellos elementos que se van repitiendo en diferentes momentos: sonidos, iluminaciones, objetos, horas del día, efectos ópticos, entre otros. Con base en esto ideé una representación de los conflictos de Ramiro desde la contraposición de elementos; incluí, en las primeras versiones de guion, paralelos entre calles vacías y llenas, un palito de queso duro y tieso y otro fresco, un Ramiro desempleado que se encuentra surrealmente con un yo en uniforme de trabajo.

El tercero es el principio de **“ruptura significativa”**. Según este, los artefactos cinematográficos, que en los modelos clásicos tienen la función de transmitir continuidad manteniéndose imperceptibles, como los cortes del montaje, las elipsis, el diseño sonoro, en una estructura de rizoma deben hacerse visibles y a su vez significantes, para generar choque y conflicto entre fuerzas dispares dinamizando el relato. Siendo este, quizás, el principio más claro de todos, conocerlo me brindó la seguridad para arriesgar y romper el pacto dramático de continuidad, experimentando con formas de generar sentido y emociones.

Por último está el principio de **“Cartografía y calcomanía”**, el cual, a grandes rasgos, contrapone dos conceptos desarrollados por Deleuze y Guattari. El *calco* sería aquello que

opta por intentar reproducir lo que toma por una verdad, mientras el *mapa* o *cartografía* es su opuesto, es lo que cambia, se transforma, un modo de representación donde prima lo subjetivo y se permite lo ambiguo, la incertidumbre. *“El espectador posmoderno exige un mayor reto y una mayor participación en la experiencia cinematográfica. Dar cabida en su justa medida a lo que se escapa de los lugares comunes, a aquellas vivencias (vivencias a través del sentimiento, la emoción y/o el intelecto) no transferibles de unos a otros y que tienen una importancia capital en la percepción de lo que nos rodea.”* (Ibídem, p. 18). Esta distinción me sirvió desde el primer momento y hasta las últimas versiones de guion para tener claro que mi búsqueda estaba en esas impresiones más etéreas que permite el *mapa*, para narrar a Ramiro, no desde su reproducción, sino desde lo complejo de sus emociones.

Ya en los primeros guiones había definido que no me interesaba poner en escena la confrontación de Ramiro con sus jefes ni con los administrativos encargados de darle la noticia y el trámite de su despido. Tampoco era muy importante mostrar en qué consistía exactamente su trabajo, aunque esto se haya definido en los antecedentes y caracterización del personaje. Decidí que lo que quería elaborar era el relato de un personaje conmovedor, que en principio se ve desorientado y sacado de su rutina sin que sepamos muy bien por qué, usando este vacío a favor de la trama, para generar en el espectador una indagación sobre cuál podrá ser la causa del desasosiego y el deambular de este personaje, a medida que se van dando indicios de la pérdida del empleo que lo llevó a estar así.

Con una intención como esta hay una línea muy delgada entre hacer partícipe al espectador, dejando que descubra los motivos de la historia, y hacer el relato ininteligible desde su conflicto y motivación del personaje, más cuando con este relato quería dar cuenta también de un tema y contexto investigado a fondo.

En efecto, en la [primera versión](#), se hace poco clara la trama central de la historia, las acciones están en extremo implícitas y contenidas en vivencias subjetivas expresadas a

través de la luz del día y la distorsión en la percepción de Ramiro. Presentaba un clímax de corte surrealista y finalizaba con un acto vandálico de Ramiro hacia su antiguo trabajo. Si bien me había preocupado por que cada imagen tuviera fuerza en sí misma, no lograba una buena correlación de los hechos y una comprensión general de las emociones del personaje.

Antes de una nueva versión, fue importante la implementación de ejercicios de [identificación de subtextos](#). Definir en cada escena qué significados había latentes, cuáles subyacían a la superficie, y cuál era su función en la historia, como una prueba de rigor para depurar escenas y dejar solo lo esencial, lo que realmente estuviera aportando, al mismo tiempo que diagnosticaba lo que no estaba claro o donde aún hacía falta algo.

Con todo esto, para la [segunda versión](#) me preocupé especialmente en incluir por primera vez la escena de la oficina bancaria (escena 12), donde se hacía más claro que la situación de Ramiro se debía a un despido laboral, pues ahora estaba en un proceso de recibir su liquidación y le preguntaban algunos datos personales y de su permanencia en la empresa:

EMPLEADA BANCARIA  
¿Cuántos años laboró ahí?

RAMIRO  
19

Ramiro espera pacientemente unos instantes mientras se escucha teclear a la mujer de la ventanilla y sonidos de impresora.

EMPLEADA BANCARIA  
Firme por favor aquí, y también  
aquí.

Ramiro mira los papeles un poco por encima, no son muchos, y firma donde le indicaron.

## EMPLEADA BANCARIA

Listo. En unos días lo estarán llamando para que acuerde si quiere recibir un cheque mensual mientras esté en receso o si quiere que le depositen la totalidad de una vez.

Ramiro espera un momento como procesando el trámite mentalmente.

## RAMIRO

¿Listo? ¿Ya?

La empleada bancaria termina de teclear y le desliza una hoja blanca por la ventanilla.

Fragmento de Escena 12 de la [segunda versión](#) de guion.

En la [versión 2.2](#) procuré preparar con más cuidado los momentos finales, retomando la sucesión de imágenes expresivas que traía desde la primera versión; multitud, Ramiro que se ve representado en otro trabajador, formas borrosas (Escenas 22, 23 y 24), e integrándolas en una historia que ya se hacía más clara y preparaba mejor su final vandálico.

Para la [tercera versión](#) la historia sufrió una transformación bastante drástica, comenzando por el título, del guion y de todo el proyecto, que pasó a llamarse *Todos los días* (y no *Todos los días a las diez*). Luego de la experimentación expresiva en las dos primeras versiones identifiqué que metodológicamente estaba cayendo en una escritura dramática encasillada, a priori, en las formas y principios de la narrativa compleja que referencí. Una representación, si bien interesante, no del todo articulada a los hallazgos de la investigación temática y de campo.

De los primeros aspectos que identifiqué para realizar la reorientación del relato fue el protagonismo de las diez de la mañana como elemento narrativo. Guiándome de forma

más directa por los objetivos reales del proyecto, descubrí que la hora del día no era el mejor elemento para articular la narración, desarrollar los hechos y se generar los aumentos de tensión dramática y expresiva. Me enfoqué, en cambio, en representar desde los múltiples hallazgos que apuntaban hacia el papel fundamental del **relacionamiento social** en el proceso de sobrellevar el desempleo, lo que se concretó narrativamente en la decisión de incluir algunos diálogos y personajes nuevos que, con su caracterización de hombres desempleados, funcionan como versiones alternas de Ramiro, ubicados en otros momentos temporales y emocionales, ayudando a comprimir, con esta estrategia del multiplicidad, los efectos de un proceso largo y complejo en el limitado tiempo de un cortometraje.

Otro aspecto fundamental en esta nueva etapa fue la estructuración de la historia según las etapas emocionales que describía el relato de Carlos y los estudios referenciados<sup>31</sup>. Esto se conjugó con otros factores determinantes hallados en la investigación, como el tiempo, la identidad, el estilo de vida, para dar como resultado en una historia que se desarrolla y representa cinematográficamente de la siguiente forma:

Todo comienza con Ramiro abrumado y enceguecido por un sol brillante. Son las diez de la mañana y está en la calle aledaña a su trabajo. Con la molestia por el sol y su intenso brillo quise representar que, aunque está en una calle y frente a una fachada que ha visitado durante años, hoy se encuentra allí en un horario no habitual, no es la hora de entrada ni salida, es una hora intermedia que se le hace desconocida. Todo porque este día no es normal, es el día en que acaba de salir despedido.

Luego de esta primera escena se le ve deambular un poco por la ciudad, come su pasa boca favorito y hasta parece disfrutar el momento, como un niño cuando ha salido más temprano del colegio. Con la transformación en la luz solar quiero evidenciar que han transcurrido varias horas. También la luz del sol, cuando de repente incide de nuevo sobre el rostro de Ramiro, funciona como anclaje a la realidad, como ese recordatorio cruel de

---

<sup>31</sup> Ver ejercicio de sistematización y línea de tiempo en el apartado de [Estructura / Escaleta](#)

que ahora, separado del trabajo que es su vida, algo tan normal como el sol puede hacérsele tremendamente extraño y su cotidianidad habrá de cambiar para siempre.

Cuando pasa tiempo en su casa no sabe muy bien cómo ocupar su tiempo. Emprende la tarea tediosa de reparar la pared de la sala y organizar el desorden. Sin embargo, repetidamente se descubre contemplando el vacío y la quietud de su casa. Algunas noches sufre de insomnio.

En un billar que creía conocido, Ramiro vuelve a sentir la extrañeza y la no pertenencia que sintió frente a su trabajo, pues visita este billar en un horario que no habituaba y, al hacerlo, tiene un desencuentro de ritmos y horarios con el lugar. Este momento, cuando Ramiro debe salir del billar porque van a cerrar, es la oportunidad para encontrarse con otros hombres como él: desempleados con mucho tiempo para ocupar que representan diferentes etapas temporales y emocionales por las que eventualmente podrá pasar Ramiro. He usado la aparición de estos personajes como estrategia para sintetizar en el poco tiempo de un cortometraje, el complejo y largo proceso que implica lidiar con el desempleo prolongado. Estos amigos que Ramiro conoce serán una base sobre la cuál puede reconstruir su autoimagen y sus rutinas.

Cuando Ramiro realiza un trámite bancario relacionado con su despido, la inmaterialidad de la empleada que lo atiende, oculta a la vista por el mostrador, pretende representar la frialdad con la que un proceso de despido como el de Carlos Baena, o Ramiro, puede desarrollarse, y la soledad, impotencia y abandono con la que es dejado el (ex) trabajador.

La clase de baile, inspirada en acontecimientos reales de Carlos Baena, es una acción desesperada por encajar en un sitio. Pese al riesgo de poder pasar una vergüenza, y ante los posibles cuestionamientos a su soledad, su destreza e incluso su masculinidad, Ramiro busca dónde ocupar su tiempo y relacionarse. Esta clase también funciona a nivel general como un medidor de la evolución de Ramiro; en un primer momento se ve acentuada, durante la clase, su tristeza y su soledad. En la escena final, de nuevo en la clase de baile, Ramiro lleva ropa mucho más apropiada. Está completamente integrado a la clase y fluye

junto a sus compañeros, lo que representa un cierto nivel de adaptación y ajuste ante la crisis; un mejor control del tiempo y sus propósitos.

Para terminar me detendré, precisamente, en el final. Deleuze define dos tipos de imagen en la narrativa cinematográfica, la *Primeidad*, que suscita afección, es decir, emoción. Y la *Segundeidad*, por su parte, como una acción que pone en relación dos términos, un duelo, un par de fuerzas, un conflicto. No obstante, Pierce<sup>32</sup>, cita Deleuze, añadía una tercera especie de imagen: lo “mental” o la *Terceidad*: ésta “no inspira acciones sino actos, que comprenden necesariamente el elemento simbólico de una ley (dar, intercambiar); no inspira percepciones, sino interpretaciones, que remiten al elemento del sentido” (p. 275).

Según esto, mantuve durante casi todas las versiones del guion, un final compuesto por un acto final rebeldía, un gesto inútil pero liberador: Ramiro lanzaba una piedra quebrando un gran ventanal de su ex trabajo, como una recaída de rencor y desahogo. Con este hecho no se pretendía que Ramiro lograra nada, ni tampoco daba espacio para saber si este vandalismo le generaba alguna consecuencia. Lo importante con este final era, como bien lo describe la *terceidad*, inspirar percepciones, su función era netamente simbólica.

Bastante satisfecho con las transformaciones que logré para la tercera versión, había algo, sin embargo, que no encajaba del todo con mi propósito mantener, a toda costa, la correlación entre la narración y los hallazgos de la investigación. Y era justamente el final explosivo y simbólico que acabo de describir.

Según las características con las que logré definir a Ramiro y sus conflictos, y las etapas del desempleo que identifiqué y representé en acontecimientos, personajes y diálogos, un final con el del acto violento que venía proponiendo desde las primeras versiones no dejaba de ser un capricho narrativo anclado en mi instinto y emociones personales. No era el final que sugería la lógica del personaje que escribí y la cadena de sucesos con que había desarrollado su historia. Era el final que yo quería y no el que Ramiro merecía.

---

<sup>32</sup> Pierce, C. S. (1978). *Écrits sur le signe*. Paris, France, Editions du Seuil.

Así pues, enfrenté esta inconsistencia reescribiendo el desenlace en una [cuarta y final versión del guion](#). Le permití a Ramiro una última confrontación con el edificio que representa su ex trabajo. Esta vez, sin tirar ninguna piedra, se encuentra de nuevo en la calle donde el relato comenzó. Desde allí mira fijamente aquel lugar al que perteneció, siente dolor, rabia, deseo de venganza incluso, pero en el fondo sabe que nada puede hacer y que, por el contrario, su lucha ahora es por encontrar una nueva vida, nuevas rutinas y relaciones. Quitó la mirada de aquel edificio y continúa su camino hacia la clase de baile, un espacio fundamental en su proceso y que representa su adaptación.

Un detalle adicional que quise plantear con este momento (escena 19 del [guion final](#)), y su paralelo con el comienzo (escena 1), es que, mientras en el inicio Ramiro se desplaza hacia el horizonte, absorbido y disminuido por la aparente inmensidad y hermetismo de esta calle de barrio industrial, en el momento del final, Ramiro no cruza esta calle por en medio sino a través. La corta de lado a lado, como restándole su trascendencia y su poder para inferiorizarlo.

### *FORMA Y ESTILO (NOTA DEL DIRECTOR)*

Retomando la idea de escribir no solo como guionista, sino también como eventual director, he querido aventurarme a proponer una primera nota de director, documento fundamental en el desarrollo y la preproducción cinematográfica. Es un texto que sirve para compartir, con un potencial equipo de trabajo o financiador, la concepción integral de la película, y como guía para orientar las propuestas creativas de todos los departamentos.

Aquí se expresan las intenciones estilísticas y los referentes desde donde debe ser interpretado el guion para su puesta en escena.



Como si el cine de Ken Loach conociera a David Lynch, busco construir la narración donde la reflexión social se mezcle con el poder de la imagen y el diseño sonoro para evocar emociones; representaciones que van más allá de la repetición mimética de la realidad y buscan lo intangible pero reconocible en cada ser humano, aspectos como la soledad, la impotencia y una pregunta no verbalizada por la identidad.

Los elementos que Ramiro va re descubriendo -los lugares, la hora del día, la luz, los sonidos, las relaciones sociales- se van tejiendo y superponiendo en lo que me gusta describir como una narración sensible.

Las diez de la mañana, con un sol intenso que resplandece desde un conveniente ángulo que incide en los rostros de quien transita al aire libre, es el primero y uno de los más recurrentes elementos narrativos en los que se soporta la historia. Este brillo se usa como el recordatorio a Ramiro de su no pertenencia, de que la intemperie lo agobia, lo cansa. Aunque intenta ocupar su tiempo libre con nuevas actividades, todavía le cuesta acostumbrarse a estar al exterior durante lo que era su horario laboral, y a entender que su vida, como la había proyectado, ya no es posible.

Este recurso de iluminación, que superará en ocasiones lo realista, para maximizar la molestia y denotar al espectador que es una percepción subjetiva ligada al personaje, va acompañado de otras decisiones de fotografía como el uso selectivo del foco, separando al personaje de ambientes donde se siente extraño y solo.

En momentos donde Ramiro lucha por acostumbrarse a su nueva cotidianidad y al exterior buscando nuevas rutinas, una estrecha profundidad de campo mantiene la tensión y la desazón de sus inseguridades, sensación reforzada por la constante intromisión de la luz solar, y las atmósferas sonoras que generan sofocación y abatimiento, utilizando recursos como el Efecto Shepard, que funciona para representar a través del sonido la incapacidad de avanzar, ocasionando angustia y tensión.

Cuando Ramiro sale de cuadro en estas situaciones de atmósfera densa y agobiante, el foco se abre a infinito y la atmósfera sonora se desvanece en un ambiente realista, reiterando con esto que los conflictos aquí radican, de una forma casi Quijotesca, en la subjetividad de Ramiro.

En su casa Ramiro encuentra un poco más de refugio, aunque en un principio también se conmociona al encontrar el espacio, que creía conocido, todo lleno de luz y más amplio de lo que recordaba. Debe adaptarse a habitarlo en un horario nuevo. Descubre lo poco cuidado que tiene sus objetos, y su casa en general. Se da cuenta de todo lo que no tiene y va a necesitar si comienza a pasar allí mucho más tiempo. Su relación con la ropa, los electrodomésticos y algunas actividades cotidianas se hace más consciente, convirtiéndolas a pesar de su simpleza, en determinantes para su día a día.

Los encuadres y ángulos tendrán un uso muy cuidadoso, acompañando al personaje desde atrás cuando se siente especialmente indefenso y perdido. La cámara hará énfasis en los objetos con los que interactúa y en las cosas que ve, revelándolo de frente, en planos generales, para mostrarlo minimizado y vulnerable en contextos llenos de vida y de cosas de las que no logra sentirse apropiado. El cuadro recaerá sobre su rostro, en planos cerrados, solo cuando ya se ha hecho una idea o tiene un fuerte cuestionamiento sobre algo, luego de mucha observación, dosificando de esta forma la presencia de su rostro, y reservando el acercamiento para momentos muy determinantes, donde las expresiones faciales de Ramiro nos den cuenta de sus pasos por las diferentes etapas que atraviesa; confusión frente a lo que ha pasado, búsqueda de sentido, tristeza, confrontación de su nueva cotidianidad.

Se mantendrán ritmos pacientes y emotivos, teniendo como referencia cine latinoamericano principalmente de Brasil, Uruguay y Colombia, en películas como *El hombre de las multitudes* (2013), *Arabia* (2017), *Whisky* (2004), *Porfirio* (2011) y *Rodri* (2012), que aguantan con calma las búsquedas de sus respectivos personajes y hacen de su conflicto, por sencillo que parezca, un universo complejo y sensible.

## ALGUNAS CONCLUSIONES

Quisiera comenzar por algo que, visto ahora en perspectiva, parece bastante obvio pero no quiero dejar de recalcar, y es haber interiorizado que en este tipo de proyectos la creación no es consecuencia ni estrategia de divulgación de una investigación, sino una empresa en sí misma, una campaña obstinada que se nutre (y contamina) de todo tipo de procesos, experiencias, referencias y procesamientos mentales, sociales y temporales.

El proyecto puede surgir de una idea que se implanta como virus en el organismo, esperando pacientemente hasta que los estímulos y las metodologías correctas la hagan detonar, le permitan evolucionar y transformarse permanentemente.

Debo reconocer también que en la investigación-creación, así como lo creativo no puede ser un simple fruto emanado y posterior al proceso teórico, tampoco tiene sentido que la búsqueda creativa se desarrolle basada en preceptos a priori y desvinculados de la investigación. Es, justamente, en la interrelación de variables y la complementariedad de hallazgos que puede gestarse un verdadero resultado orgánico y fundamentado.

Desde lo narrativo, para *Todos los días* tuve que cuestionarme permanentemente sobre las decisiones que tomaba hacia el personaje y su universo, evitando caer en lugares no deseados donde Ramiro fuera una copia calcada de la persona en la que se inspiró la historia, o una construcción desde mis imaginarios y prejuicios, caricaturizando antes de complejizar sus dimensiones.

Fue determinante estar adscrito a un proceso académico donde, precisamente, se planteó la exploración creativa como un fin y un medio, donde más allá del guion en particular que he realizado, pude crecer como creador, al ampliar mis horizontes en metodologías, epistemología y rigurosidad, entendiendo mejor la conjugación que puede darse entre interdisciplinariedad, experiencia y creatividad.

Estructurar la historia de Ramiro según la “pequeña forma” me permitió dar mayor relevancia a las actividades que realiza y las emociones que va experimentando, dejando que es su desempleo, la causa, se infiera en el transcurso sin necesidad de detallar el porqué ni el cómo se realizó su despido. Además, porque no hay una “nueva situación” restauradora del orden a la cual llegar al final; Ramiro no encontrará una “solución” a su desempleo, sino que experimentará un proceso de adaptación.

En este proyecto descubrí que el tema a abordar, en este caso los paradigmas de estabilidad laboral, el desempleo y las construcciones identitarias alrededor del trabajo, deben ser tenidas en cuenta desde un contexto histórico, pero es imperativo, también, prestar atención a sus condiciones y discusiones contemporáneas, sin idealizar y trasladar la representación añoranzas de otras épocas e imaginarios sin sustento.

En este punto quisiera subrayar además el importante recorrido que se debe atravesar del tema a la idea; el desarrollo necesario para convertir una intención, una pregunta cuya energía es potencial, en algo interesante, algo sensible, algo que conmueva y cuestione a un espectador. El tema, en el proceso de convertirse en idea concreta y original, tiene tantas posibilidades, delimitaciones y puntos de no retorno posibles, que es necesario entender que solo buscando al interior, en la fuerza motriz y creativa propia, se puede atisbar algo de criterio para hacer menos arbitrario el camino de materializar la idea. Las ideas son, finalmente, solo una excusa para empezar a buscar, para propiciar interacciones entre imaginarios, realidades y conceptos, elementos que detonen la voz creativa y, tras ir decantando, permitan aflorar lo que subyace en la motivación de un autor.

En mi caso, y lo anoto porque podría ser replicable en mi futuro o para proyectos con búsquedas similares, luego de realizar unos primeros acercamientos teóricos a los presupuestos conceptuales que agrupaba el tema y la historia que quería contar, el paso siguiente fue decidir concretamente cuál era la película que quería hacer, adentrarme en lo narrativo. Debí seleccionar, de la infinidad de momentos, acciones y conflictos que permitía el mismo universo, una fracción de vida y de emociones. Tenía que decidir qué iba a verse y

qué no, qué se hacía explícito y qué se sugería. Para lograrlo no podía dejar atrás los presupuestos conceptuales que orientaron el comienzo de la investigación, sino, por el contrario, tenerlos presentes como guías permanentemente y sobre ellos orientar las decisiones futuras.

Partí de la relación de variables establecida en los objetivos específicos para resolver cada uno de los aspectos narrativos. De los datos que contribuían a comprender las implicaciones sociológicas ligadas a la precarización laboral y el desempleo desarrollé ideas para la caracterización de Ramiro: sus condiciones sociales, actitudinales o emocionales. Comprendiendo las emociones involucradas en el desempleo, gracias al testimonio de Carlos Baena y de la investigación, puede definir el tono y tipo de imágenes que quería para narrar. Finalmente, tras encontrar sin prever que el proceso del desempleo se experimenta en etapas bien definidas y comprobadas, decidí dar estructura al relato según los episodios descubiertos en la investigación.

Sobre la problemática estudiada, descubrí puntualmente que uno de los mayores retos para la sociedad actual es suplir las construcciones sociales que brindaba el trabajo, restablecer un pacto de equilibrio o permitir otras dimensiones del trabajo que contrarresten su visión extractiva y netamente monetaria. Una propuesta narrativa como esta puede propiciar la reflexión sobre dinámicas que normalizamos día a día y las consecuencias en la vida personal y social que éstas pueden tener.

Aceptar el trabajo como un aspecto fundamental en la vida personal y social de cada individuo podrá llevarnos a planearlo y proyectarlo como política pública, protegerlo de la extrema mercantilización y considerarlo al nivel de aspectos fundamentales como la familia, la espiritualidad o la salud pública, pues de su bienestar depende directamente una sociedad saludable y funcional.

Si algo queda claro luego de escuchar el testimonio de Carlos Baena, y conocer los diferentes estudios sobre las etapas y los efectos del desempleo en la salud, es que el desempleo se experimenta como un proceso y no como un estado estable. Donde, además,

una de las variables principales en la variación de sus efectos es el tiempo que se prolongue la inactividad laboral, y es, en cualquier caso, y necesariamente, un trauma a la salud personal, que, al estar tan generalizado y afectando a grandes grupos de personas simultáneamente, podría considerarse un problema para la salud pública y la estabilidad social.

Por otra parte, en tanto el desempleo interrumpe las estrategias de consolidar la identidad o el proyecto del yo, puede ser superado en cuanto se logre dar continuidad a la confirmación de esa auto imagen, así sea por medio de otras actividades diferentes al trabajo.

Adicional a esto, queda claro que los efectos económicos del desempleo son los más sencillos de solventar, y los psicológicos los más complejos y sutiles; implican tiempo y recaídas. Carlos Baena relataba *“Mi esposa me molestaba mucho porque yo casi que no acepto esa pérdida. A cada rato me pegaba unas borracheras, triste”* (Fragmento E25). Sobre lo que Montes Pineiro explica, *“si bien los efectos económicos generados por la pérdida del empleo pueden paliarse, al menos parcialmente, a través de los subsidios y otros mecanismos económicos de defensa (por ejemplo, trabajo sumergido), las repercusiones psicológicas y sociales del mismo generan una huella más sutil, mucho menos evidente, que deteriora de modo insidioso el bienestar psicológico de las personas y, en definitiva, la fuerza laboral de un país”* (p. 34).

Finalmente, saber gracias a la globalización, que existen tantas alternativas y estilos de vida, podría servir como oportunidad de reconocer que la identidad es un proceso en constante evolución, y detectar, con mayor grado de minucia, con qué nos identificamos y con qué no, sin el ánimo de competir o compararnos, y valorando la auténtica y única combinación de influencias que somos cada uno de nosotros.

## PRODUCTOS REALIZADOS

### A. RAMIRO

#### *APARIENCIA*

Así se ve un hombre de 49 o 50 años. Estas imágenes de referencia, aunque diversas entre sí, sirven para aterrizar un poco la idea de Ramiro, y poder leer todas sus características con una imagen menos abstracta de lo significa estar en su situación; una edad donde no se es del todo viejo como para retirarse, pero tampoco, con la juventud para iniciar de nuevo una historia laboral.



## PERFIL

Ramiro Bernal Montoya, 49 años. Contador público. Se puede identificar como *White-collar worker*, término estadounidense que se refiere a un profesional asalariado o a un trabajador con un mínimo de estudios que realiza tareas semi-profesionales o profesionales de oficina, administración y coordinación de ventas, en contraste con un trabajador de cuello azul, cuya profesión requiere trabajo manual y se aplica a los trabajos desempeñados por obreros en fábricas y talleres<sup>33</sup>. Es viudo y vive solo. El trabajo le ocupa la mayor parte del tiempo y del pensamiento. Le gusta distraerse jugando billar los fines de semana.

---

<sup>33</sup> "White-collar" (definición en inglés). Collins Dictionary. Consultado el 20 de marzo de 2020 en <https://www.collinsdictionary.com>



## **CUESTIONARIO**

En este ejercicio Ramiro responde en primera persona sobre sus antecedentes. Proporciona información sobre su crecimiento, familia, relaciones sociales, sueños, temores, entre otros. Es importante resaltar que la forma en que comunica las respuestas - léxico, acentos, muletillas, articulación de ideas- funciona también como subtexto y contribuye a definir su personalidad.

1. ¿Cuál es su nombre completo?

Ramiro Baena Montoya

2. ¿Tiene algún apodo?

Me dicen Ramo

3. ¿Cómo es físicamente?

Soy bajito, normal... un poco calvo, un poco relleno,

4. ¿Dónde y cuándo ha nacido?

En Urrao, en el 69

5. ¿Quiénes son (o fueron) sus padres?

María Egilda Montoya y Francisco Alberto Bernal

6. ¿Tiene hermanos? ¿Cómo son?

Sí, tengo una hermana que vive en otro país y tiene 3 hijos... Nos llevamos bien pero por la distancia casi no hablamos.

7. ¿Dónde vive actualmente?

En Medellín

8. ¿A qué se dedica? ¿Cómo se gana la vida?

Soy contador público

9. ¿A qué clase social pertenece?

No sé, ¿media?

10. ¿Tiene alergias, debilidades físicas, miembros atrofiados o enfermedades?

No... No soy muy deportivo, pero tampoco tengo ningún problema.

11. ¿Qué transmite a la gente cuando habla? ¿Cómo suena su voz?

Me han dicho que transmito amabilidad, como servicio... como de ayudar a la gente. Soy tranquilo.

12. ¿Tiene alguna frase o coletilla característica al hablar?

No... Es que yo no hablo mucho la verdad... Me gusta más mirar, escuchar...

(dice mucho la palabra "Normal")

13. ¿Qué lleva en los bolsillos normalmente?

Lo normal... llaves, monedas

14. ¿Tiene tics, manías, hábitos extraños u otras características que le definan?

Me gusta madrugar.

(Es muy madrugador y rutinario, hace siempre los mismo recorridos a la misma hora)

15. ¿Tiene algún objeto, herramienta o instrumento que lleve consigo a todas partes?

No

16. ¿Por quién fue educado y criado?

Por mi hermana mayor, ella era como mis padres, porque ellos trabajaban todo el tiempo.

17. ¿Qué vínculos fuertes creó durante su infancia? ¿Aún se mantienen?

Tengo algunos amigos que hace mucho no veo, por el trabajo y porque no tenemos como lugares en común. Pero podríamos encontrarnos.

18. ¿Qué relación tuvo y tiene con su padres y familia?

Mis padres ya murieron, eran muy unidos y trabajadores, se quisieron mucho pero para nosotros no tuvieron mucho tiempo. Con mi hermana mayor, que es como mi segunda madre me la llevo bien pero a distancia, la llamo para contarle cosas importantes y cuando no, ella me llama y me reclama por no reportarme.

19. ¿Quiénes son sus seres más queridos?

Mi esposa que falleció y mi hermana... También mis padres, que ya no están tampoco... Y tengo dos amigos que hace mucho no veo. Hay una mujer con la que intenté una relación pero la cosa como que se enfrió y no pasó nada al fin, pero tampoco hubo ningún problema; uno no sabe, podríamos volver a mirar a ver.

20. ¿Odia o desprecia a alguien? ¿A quién y por qué?

Odiar no. Pero si me caen mal las personas que son engréidas, que se cree mejor que otros por cualquier cosa que tengan.

21. ¿Cuándo y de quién se enamoró por primera vez?

Cuando era estudiante trabajaba de vendedor y conocí a una muchacha. Fuimos novios y tiempo después nos casamos, antes de graduarnos. Hace unos años de ella murió de una enfermedad. Desde eso nada... yo no he vuelto como a tener pareja. (Aunque superó la tristeza por la muerte de su esposa se dedicó a su trabajo y nunca se dispuso a encontrar otra pareja.)

23. ¿Está actualmente enamorado de alguien?

No...

24. ¿Qué clase de personas le simpatizan más?

Las personas tranquilas y amables, que me pueden enseñar cosas sin creerse superiores.

25. ¿Qué clase de personas aborrece?

Las personas ruidosas, engreídas, que humillan a los demás.

26. ¿Cuál es su recuerdo más temprano?

Cuando era pequeño me gustaban mucho los vaqueros, mi mamá me hizo un disfraz y yo montaba en un caballito de madera.

27. ¿En qué se ha curtido? ¿Qué estudios tiene?

En auditoría de sistemas.

28. ¿Cómo fue su infancia? ¿Fue feliz? ¿Qué le gustaba hacer?

Sí, yo jugaba mucho. Me gustaba ver películas de vaqueros y televisión, y jugar trompo.

29. ¿Y su juventud?

Mientras estudiaba trabajaba en un almacén en el centro, por lo que nunca tenía mucho tiempo de quedarme con los compañeros después de clases. Era muy bueno en las

materias y de vez en cuando les explicaba a otros antes de alguna clase, pero no casi no tuve amistades más allá del estudio.

30. ¿Qué eventos fueron determinantes en su crecimiento?

Cuando mi hermana mayor se casó y se fue a vivir a otra ciudad. Al poco tiempo, terminando la universidad, conocí a mi esposa y nos fuimos a vivir juntos.

31. ¿Cuál ha sido su mayor logro en la vida?

Graduarme de la universidad, y ya me había casado y todo.

32. ¿Qué es de lo que más se arrepiente?

No... de nada.

33. ¿Qué es lo más cruel que ha hecho en su vida?

Pues yo no se si es cruel, pero me ha tocado denunciar a personas donde trabajo porque se roban plata o algo y uno se da cuenta...

34. ¿En qué momento de su vida sintió más miedo?

Cuando mi esposa murió... o bueno antes... Porque no sabía cómo iba a hacer sin ella, o si sí iba a ser capaz.

35. ¿Qué es lo más embarazoso que ha hecho?

Ponerme un traje prestado que me quedaba muy grande para una entrevista

36. ¿Qué cambiaría de su vida si pudiera?

No sé... Tener una familia de pronto... que mi esposa todavía estuviera.

37. ¿Cuál es su mejor recuerdo?

En el matrimonio de mi hermana, que le propuse a Carolina que se casara conmigo

38. ¿Y su peor recuerdo?

Cuando nos contaron que se iba a morir

39. ¿Qué es lo que más ambiciona?

Comprar una casa amplia, con balcón

40. ¿Quién ha tenido mayor influencia en usted?

Mi hermana. Yo siempre le pido consejo cuando no se que hacer.

41. ¿Cuál es su mayor temor? ¿Tiene alguna fobia?

No sé...

42. ¿Es religioso o practica alguna fe?

No

43. ¿Cuáles son sus ideales políticos?

Yo soy más bien apático con el tema... Uno a veces se emociona y vota por alguien pero nunca pasa nada, siempre es lo mismo

44. ¿Es un ser moral? ¿Qué ética sigue?

Yo me preocupo por hacer mis cosas bien y ser amable con la gente, y creo que si uno es así, también le va bien...

45. ¿Es emocionalmente abierto o le cuesta expresar sus sentimientos?

Pues no me considero abierto del todo... pero sí, yo me expreso, no me cuesta tanto.

46. ¿Discrimina o tiene prejuicios?

No, yo no creo...

47. ¿Se guía por la pasión o por la razón?

Creo que ahora más por la razón

48. ¿Moriría por alguna persona o causa?

No... Pero tampoco viviría como solo por nada... es bueno creer en cosas.

49. ¿Tiene algún código de conducta autoimpuesto?

No

50. ¿Prefiere el orden o el caos?

El orden

51. ¿Cómo se comporta en público?

Trato de ser amable y no llamar la atención

52. ¿Y con gente de confianza?

Me relajo más y me siento más a gusto

53. ¿Le importa lo que los demás piensen de él o ella?

Sí, claro

54. ¿Es una persona culta?

Mmh, no...

55. ¿Qué valores aprecia en sí mismo y en los demás?

Ser respetuoso, amable... No permitir que haya injusticias.

Preferencias y Cualidades

56. ¿Qué le gusta hacer en su tiempo libre?

Caminar, ir a parques, comprar comida en la calle

57. ¿Cuál es su color favorito?

Amarillo

58. ¿Y su comida favorita?

Palitos de queso

59. ¿Qué libro o película le define mejor?

El apartamento - Billy Wilder

60. ¿Qué es lo que mejor sabe hacer?

Encestar papelitos en la basura, jaja, en eso nadie me gana

61. ¿Y lo que peor se le da?

Cantar



62. ¿Qué tres palabras le definen mejor?

Hacer las cosas bien

63. ¿Qué tres palabras describen mejor su personalidad?

Trabajar, caminar, paciencia

64. ¿Con qué tres palabras le describirían quienes le conocen?

Amable, tranquilo, solitario

65. ¿Cómo le gustaría morir?

Viejo, tranquilo... de pronto con nietos.

Objetivos

66. ¿Qué le mueve y motiva cada día?

Hacer bien mi trabajo, prosperar, terminar de pagar mi casa

67. ¿Qué objetivos tiene a corto plazo?

Hacerle unos arreglos a la casa, pintarla.

68. ¿Y a largo plazo?

Jubilarme, de pronto encontrar a alguien y volverme a casar... viajar.

69. ¿Qué le impide conseguir sus objetivos?

No se... Como que yo estoy concentrado en mi trabajo y se me olvida lo otro.

70. ¿Cuál es el motivo de su existencia?

Ser feliz, supongo.

## *OTRAS CARACTERÍSTICAS*

Estas cualidades surgen a partir de las ideas que arrojó el estudio teórico sobre implicaciones sociológicas de la precarización y el desempleo. El procedimiento se describe mejor en el apartado de Metodología (Ver también en anexo 12 la relación de datos e ideas sobre el personaje que dieron lugar a estas características).

Ramiro:

- Llevaba 20 años en la misma empresa.
- Acostumbrado a la estabilidad sus proyectos son a largo plazo.
- Logró tener casa propia, pagándola de a poco durante 10 años.
- Nunca ha contado con grandes lujos ni dinero de sobra, pero ha contado con el tiempo y la estabilidad de su lado para conseguir las cosas poco a poco.
- Por su edad y menor capacidad de adaptación, además de conocer garantías y beneficios épocas anteriores, fue blanco fácil para la renovación de la empresa. Su salida podría permitir ingreso de alguien más joven, sin referentes de beneficios laborales, más frágil, más especializado y más barato.
- Para la empresa era más costoso sostener a un trabajador con su trayectoria que pagarle la indemnización.
- Acostumbrado a su rutina, no se preguntaba por su identidad, mucho menos la verbalizaba.
- Vive solo y no tiene familia cerca.
- Tiene una hermana que vive en otro país. No habla mucho con ella, pero se llevan bien, es su principal apoyo en el mundo y a quien acude cuando tiene algún problema.
- Tiene algunos viejos amigos con los que le gustaría hablar más pero que hace mucho no ve, por el trabajo y porque ha pasado el tiempo y los ha dejado sin lugares en común. Siente que podrían reencontrarse.
- De sus compañeros de trabajo solo ha sido realmente cercano a unos dos, como para considerarlos amigos.
- Cuando queda desempleado, se identifica mejor con otros compañeros desempleados, que antes no habían sido cercanos, que con sus compañeros “amigos” que siguen trabajando.

- Nunca había tenido posiciones políticas muy definidas ni se había interesado en el sindicalismo. Solo cuando afronta su proceso de despido, toma conciencia del provecho que sacan los poderes económicos de la precarización y despierta ira hacia ellos.
- Le gusta jugar billar algunos fines de semana con dos amigos del trabajo.
- Por la muerte de su esposa conoce muy bien el sufrimiento por la pérdida amorosa y de los planes de vida construidos en pareja. El desempleo lo trastoca profundamente como la segunda pérdida más grande de su vida.
- Cuando se queda sin trabajo, se da cuenta que algunas relaciones que creía importantes y reales, en realidad eran circunstanciales, ligadas al trabajo, y se identificará mejor con otras personas que atraviesen dificultades similares a las suyas.
- En cuanto a su sexualidad, con más tiempo libre, y más consciente de su soledad, se verá más abierto a buscar compañía afectiva y sexual de una mujer.
- El desempleo afecta sus metas. El primer efecto es cuestionarlas y darse cuenta que no tenía un verdadero propósito que cumplir, sino seguir acumulando pequeños logros basados en la estabilidad de su trabajo; quizá hacer unas mejoras a la casa.
- Se propone metas más trascendentales, que tienen que ver con su humanidad, ser más feliz, estar más acompañado, aunque en adelante el dinero con el que cuente sea menor.
- Las cuestiones existenciales y preguntas sobre su sentido personal, que estaban a raya gracias a su rutina y el trabajo lo abordan una vez es despedido: las preguntas sobre su felicidad, si volverá a tener pareja, sobre qué le gusta hacer.
- Su seguridad ontológica se ve vulnerada ante la falta de asideros de sentido, del trabajo, de una familia, de un proyecto futuro.
- Al no tener familia cercana estará realmente vulnerable a menos que encuentre apoyo en algún programa social, o en la compañía de compañeros en la misma situación.
- La socialización, que es otra de las funciones latentes del trabajo, queda interrumpida para Ramiro al ser despedido. Necesita encontrar cómo suplir esa interacción con otros. Por medio de llamadas intenta reconectar familiares y amigos.
- Afrontará sus emociones hacia la empresa como un proceso, podrá ir cambiando y trasladando culpas y responsabilidades.
- Es normal que sienta rabia, sobre todo de clase. También que se sienta traicionado.
- Deberá tener una voz activa para poder hacer frente a todas sus pérdidas.

## *FUNCIÓN NARRATIVA*

### *¿Cuál es la verdad de Ramiro?*

Ramiro está convencido que su pertenencia a este trabajo es la única manera para tener una vida completa y equilibrada en cuanto a relaciones personales, bienestar, ingreso económico, compañía, salud, deporte, alimentación.

### *Deseo*

Ramiro intenta acostumbrarse a su nueva cotidianidad buscando actividades interesantes para hacer, algo que ocupe su tiempo y lo haga sentir útil, ocupado, productivo. Su estado emocional es de incertidumbre sobre lo que hará ahora con su tiempo. Aún guarda rencor por su despido del trabajo, pero esto no le ocupa mucho la mente, solo de vez en cuando recae y lo aborda la tristeza o la rabia.

### *Necesidad*

Ramiro deberá entender que no todo el tiempo se mide en términos de productividad y que puede distenderse en otros ritmos y actividades más contemplativas del mundo que ignoraba cuando estaba ocupado trabajando. (Por esto empieza a reconectar relaciones olvidadas y a darle mucho valor al tiempo que dedica a sí mismo.)

También comprenderá que luchar contra el sistema del que hizo parte y ahora lo despide es inútil, y que si bien, a ellos les debe la prosperidad de la que gozó por varios años, nunca apreciarán todo el tiempo que él les dio como algo más que un simple “recurso humano” prescindible. (Por esto, hasta la penúltima versión del guion, se despedía de este sistema con un último acto de protesta, un acto vandálico y simbólico con el que libera su frustración. En la versión definitiva habrá aprendido a contener mejor su impulso de venganza).

## EJERCICIO DE SEGUIMIENTO AL PERSONAJE

Este ejercicio se caracteriza por las acciones y caracterizaciones en la vida de Ramiro que cambiaron con el transcurso de la investigación y la reescritura de versiones, sin embargo, en su momento dio inmensas luces al proyecto porque, aunque no necesariamente se incluyeran en el guion, estuve obligado a ejercitar la creatividad y sugerir situaciones, acciones, reacciones y encuentros de Ramiro, logrando con esto determinar mejor sus características y tener mayor claridad sobre qué fragmentos de la vida de mi personaje me interesa narrar en el poco tiempo que permite un cortometraje.

### *Un día de Ramiro con trabajo*

Ramiro se despierta con el primer sonido que emite el despertador de su celular, casi anticipándolo. Suelta un gran, pero mudo, bostezo. Con los ojos todavía adormilados se sienta en el borde de la cama. A pesar de lo dormido que parece no le cuesta mucho levantarse, lo hace de forma automática, como un mecanismo. Está completamente adaptado a este horario. Todavía sentado estira los brazos y los gestos de la cara, quedando así despierto por completo.

Se dirige al baño y toma automáticamente la toalla del lugar donde la mantiene siempre colgada: una silla de comedor ubicada a mitad de camino entre su cuarto y el baño, separada de sus compañeras que están con la mesa junto a la cocina. Vistiéndose no tarda pues no tiene que pensar mucho, usa uniforme y casi toda la ropa en su closet corresponde a este, pantalones azules oscuro y camisas blancas. Hay muy pocas cosas diferentes o de otros colores. Ya vestido, empaca algunas cosas en un morral y se dirige a la cocina, donde no tiene casi ningún electrodoméstico, ni mercado, ni nada a la vista. Abre un gabinete donde solo hay un paquete de tostadas y toma una. En la nevera, solo hay un par de

limones, algunos pequeños productos sin identificar, una barra de salchichón como a la mitad y un queso crema que toma para ponerle a la tostada. Ramiro toma un termo para portar bebidas calientes que está lavado y reposa junto al fregadero. Se lo lleva vacío mientras se come la tostada con queso crema y sale de la casa.

Ramiro camina algunas cuadras tranquilo y sin mirar mucho el entorno, hace este recorrido de memoria, no espera que nada extraordinario ocurra y no lo sorprende ningún movimiento ni sonido de sus alrededores, vendedores de periódicos, aguacates, frutas, algunos camiones surtiendo tiendas, domiciliarios con sus bicicletas y motos afuera del supermercado, apenas entrando en rutina. Llega hasta una calle donde se detiene y espera el bus que lo lleva a su trabajo, paga el pasaje con billetes pequeños y monedas que siempre conserva, aunque sean de pequeña denominación, siempre tiene varias en el bolsillo. Toma el bus a las 7:06 a.m., a esta hora va bastante lleno de gente y le toca viajar parado, a menos que en el camino, alguna de las señoras que van sentadas junto a él se baje. El bus lo deja a unas 4 cuadras de su lugar de trabajo. Camina de nuevo, un poco menos pausado, como contagiado por el estrés y el acelere de los que lo rodean, camina ahora entre una muchedumbre que se dirige a sus diferentes trabajos, es una zona donde convergen diferentes entidades administrativas de la ciudad. Se apresura, más por salir de la presión de ese cardumen de gente apurada, que por el propio afán.

Ramiro ingresa al edificio donde trabaja, saludando muy sutilmente con un pequeño gesto de la cabeza y la mano a los porteros del edificio y un “buenos días” casi inaudible. Llega a la zona de alimentación, son las 7:42 a.m. Llena su vaso térmico de café en un dispensador, recibe un desayuno por una ventanilla que da a una cocina industrial y se sienta a desayunar junto a algunos compañeros, sin hablar mucho pero escuchando y asintiendo sobre lo que sus compañeros conversan, al terminar, antes de salir, vuelve a llenar su vaso térmico con café. A las 8:01 Ramiro está en su puesto de trabajo, le recibe el turno a un hombre casi de su misma edad, alrededor de los 55, un poco más gordo y canoso que él. Se sienta en su silla con ruedas, frente a un conjunto de monitores de video. Presiona algunos botones y mueve algunos controles, da un sorbo de café de su termo mientras termina de

ponerse en posición para monitorear mediante aquellas pantallas, y durante las próximas 9 horas, la acumulación de tráfico vehicular en diferentes semáforos e intersecciones cruciales para la ciudad, reportando mediante un pequeño micrófono los incidentes o congestiones particulares, e indicando soluciones como el cambio de luces de algún semáforo, el envío de agentes al lugar, el cierre temporal de algún cruce, etc. En esa labor permanece todo el día, solo con un receso al medio día para almorzar.

En el almuerzo se sienta con algunos compañeros que, se nota, conoce de hace años, porque con ellos se siente en confianza y no ve la necesidad de forzar conversaciones o de pedir disculpas, permiso, o preguntar si el puesto está ocupado, sino que ocupa con naturalidad el espacio junto a ellos como suyo y permanece allí, muy silencioso mientras almuerza, escuchando lo que los demás dicen y de vez en cuando asintiendo con la cabeza o sonriendo ante una mirada de esas que buscan aprobación o complicidad. De este almuerzo más bien ágil vuelve a su puesto y continúa con el monitoreo y reporte.

A las 4:58, comienza a recoger sus cosas y comienza a acomodarse en la silla, su compañero llega y comienza a descargar sus cosas en la oficina, saluda a Ramiro sin mirarlo mientras guarda su morral en un gabinete. Ramiro también sin mirarlo le devuelve el saludo y se para de la silla, termina de recoger sus cosas y sale despidiéndose sobriamente.

Ramiro cambia pasa caminando al edificio contiguo, allí llega a una zona como de camerinos, un vestier, abre un locker de donde saca algunas cosas y guarda otras, se cambia en un cubículo, ahora está con una pantalonera de baño y se dirige a la piscina. Esta zona de ejercicio y bienestar para empleados es modesta pero tienen diferentes equipamientos como máquinas de gimnasio, piscina, un turco que funciona dos días a la semana, tenis de mesa, y cancha polideportiva. Varios empleados se relajan, ejercitan y departen allí. Ramiro hace piscinas durante 30 minutos, luego se pone a estirar y va a las duchas donde se toma su tiempo... Finalmente se seca, se viste y sale con su morral del edificio. Son las 6:18, ya está casi de noche mientras se dirige a tomar el bus, de nuevo entre una muchedumbre. En el bus de nuevo le toca viajar de pie y mucho más apretado



que a la ida. Lo fresco que venía de la ducha se le comienza a pasar con el calor que se condensa dentro del bus. Está a punto de sudar cuando por fin llega, se baja y respira aliviado de estar de nuevo al aire libre. Emprende la caminata, ahora muy cerca de su casa, se detiene en uno de los pocos comercios abiertos a comer un palito de queso que lleva rezagado todo el día en un pequeño exhibidor, se nota porque luce seco, frío, y está solo en el exhibidor, recostado contra el vidrio. La freidora junto al exhibidor ya no está encendida y el aceite en ella luce bastante oscuro, como después de haber trabajado todo el día. Come el palito con indiferencia, al parecer acostumbrado a su poca frescura. Ramiro llega a su casa, ya es completamente de noche, en su cuarto tiene en un pequeño televisor de vieja tecnología, barrigón, de rayos catódicos, tan anacrónico que todas las imágenes que emite parecen archivos del pasado. Descarga su morral y se quita el uniforme, se pone una pantaloneta y una vieja camiseta. Va a la cocina y calienta una arepa, se la sirve en un plato con algunas rodajas de salchichón con limón, se lleva el plato a su cuarto y se lo come viendo cualquier cosa. Va a la cocina de nuevo y deja allí el plato sin lavar, apaga la luz de la cocina y la sala, se lava los dientes en el baño y vuelve a su cuarto. Antes de dormirse mira noticieros o programas documentales de temas muy aleatorios, como un desfile tradicional de Japón, los gustos culinarios de Hitler o el saqueamiento de tumbas egipcias. Por lo general prefiere aprender algo sobre cualquier rincón del mundo o del pasado, que ver noticias locales, pues las frecuentes tragedias e injusticias tan absurdas y frecuentes en la televisión le resultan simplemente incomprensibles. Cuando siente mucho sueño o incluso después de haberse quedado dormido brevemente, apaga el televisor y se queda dormido.

*Un día de Ramiro, tiempo después de perder el trabajo*

Ramiro duerme, con la primera tenue luz del día siente el impulso de levantarse, sin embargo recuerda y se queda. Cuando se levanta de nuevo un poco más tarde, mira en el closet su ropa doblada. Casi todo lo que tiene es camisas blancas y pantalones azules, hay muy pocas cosas diferentes y de otros colores.

Rayos de luz entran por algunas ventanas y se ven las partículas de polvo flotar en calma por toda la casa. En la casa hay objetos nuevos, una cafetera, algunos alimentos y víveres recientemente comprados. Ollas y sartenes sobre el fogón apagado.

En su habitación está Ramiro, recostado en la cama, vestido pero sin intenciones de salir. Contempla los rayos de luz que entran en su habitación. Encuentra un viejo cuaderno después de buscarlo por todos los rincones, cajas y cajones de su habitación, lo revisa con cuidado buscando un número telefónico, sonrío cuando parece encontrarlo. Toma el teléfono que tiene cerca a la cama e intenta marcar, no le sale bien pero no entiende qué pasa, mira el teléfono por todas partes y vuelve a intentarlo. No funciona, parece que el teléfono está malo. Lo cuelga decepcionado. Alrededor de su cama hay bolsas de compras y alguna ropa nueva, todavía doblada, sin usar.

Ramiro con una gorra y gafas de sol nuevas come un helado y camina en medio del sol cerca a un parque. Más tarde pasa caminando por su antiguo lugar de trabajo y mira desde cierta distancia el edificio, lo mira fijamente con algo de rencor mezclado con nostalgia. Continúa mirando tanto rato que parece tramar algo, finalmente la atención se le dispersa, se come un churro del paquete que tiene en la mano y se va caminando.

De nuevo en su casa, Ramiro está sentado otra vez en su cama con la vieja libreta de los teléfonos, marca un número, esta vez en un teléfono fijo nuevo, blanco, diferente al que no funcionaba.

RAMIRO

Tata... ¿Qué más??

Ah bien... no nada, hoy no, Ayer fui. Y nada, todo lo mismo, no dicen nada. Eso como que ya quedó así...

(...)

Nada... andar por aquí, me compré unas cosas.

(...)

Estoy cocinando cosas, sí, a veces, arroz, pollo...

(...)

(...)

Ah pero que más hago...?

Nooo... y yo qué me pongo a hacer por allá

(...)

Mentiras, pues sí...

(...)

Todavía no... Pero sí, también pensaba llamarlos.

Ah, a mí me gustaría mucho verlos, ome, como estarán... yo tan perdido, que rabia... claro.

Ahorita mismo los llamo.

(...)

Nah, esos hijueputas. Yo ya he peleado mucho, ya que mas se va a hacer.

Mejor me voy a gastar esta plata por ahora. Tranquilo. Y voy viendo que hago...

Yo si tengo ganas de ir por allá donde usted, será...

(...)

Esta casa la puedo arrendar, sí... eso.

(...)

Bueno tata, listo.

Estamos hablando sí, yo organizo por aquí y le cuento cuando voy y eso.

(...)

Nooo, yo no me demoro.

Yo por aquí no tengo nada que hacer.

Hágale, no se preocupe que yo le voy contando.

Muchas gracias tata.

No sé qué haría sin usted.

Bueno bueno, nos hablamos.

Sí, bueno... chao, se cuida...

(...)

Gracias, igual, hasta luego.

Ramiro cuelga y busca ahora en su libreta otro número. Marca y espera... Sin mucha confianza y un poco de vergüenza se escucha que saluda, se disculpa por el tiempo que ha pasado

**Ramiro**

Poncho...

Poncho, ¡con Ramo!

(...)

¡¿Qué más pues hermano?!

Nos alejamos de nuevo a la sala, y como en dirección a salir de la casa, mientras se escucha a Ramiro continuar lentamente con el inicio de una conversación que será larga y dará cuenta de mucho tiempo sin hablar.

## B. TODOS LOS DÍAS

### *STORY LINE*

Ramiro es despedido de la empresa donde ha laborado por 19 años. Sin familia cercana en quién apoyarse, se ve obligado a enfrentar solo los efectos emocionales que le causa el desempleo, conflictuando su cotidianidad, sus planes a futuro y su propia identidad, hasta que conoce a un grupo de hombres también desempleados de quienes aprenderá que el paro es un proceso cuyos efectos irán cambiando conforme pase el tiempo. Poco a poco Ramiro va aceptando su nueva realidad, al mirar atrás el lugar al que perteneció siente dolor, rabia, deseo de venganza incluso, pero en el fondo sabe que nada puede hacer y que, por el contrario, su lucha ahora es por acostumbrarse a una nueva vida, nuevas rutinas y relaciones.

### *ESCALETA / ESTRUCTURA*

Luego de tres primeras escaletas, realicé una cuarta y [última versión](#) siguiendo el procedimiento ya descrito en las estrategias metodológicas. Con esto pude quedar a tan solo un paso de lo que sería el relato final.

Cabe aclarar que los cambios posteriores a esta versión de escaleta, tales como el final definitivo, y el reordenamiento de un par de escenas, fueron trabajados únicamente sobre la versión final de guion.

De manera resumida, la estructura del relato final quedó de la siguiente forma. Para efectos de una mejor lectura, cada lugar lo marqué con un color distinto, identificando fácilmente la frecuencia con que Ramiro los visita. Los lugares con los que solo interactúa una vez permanecen en negro.

1. EXT. CALLE INDUSTRIAL. DÍA
2. EXT. PARQUE. TARDE
3. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. NOCHE
4. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DÍA
5. INT. BILLAR. DÍA
6. INT. OFICINA BANCARIA. DÍA
7. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DÍA
8. INT. ACADEMIA DE BAILE. NOCHE
9. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. NOCHE
10. INT. COMEDOR - CASA DE RAMIRO. DÍA
11. INT. BILLAR. NOCHE.
12. EXT. BILLAR/CALLE. NOCHE
13. INT. TIENDA. NOCHE
14. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. DÍA
15. INT. CONSULTORIO MÉDICO. DÍA
16. INT. TIENDA. NOCHE
17. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. DÍA
18. INT. HABITACIÓN DE RAMIRO. TARDE
19. EXT. CALLE INDUSTRIAL. DÍA
20. INT. ACADEMIA DE BAILE. NOCHE

*GUIÓN FINAL*

Título: Todos los días

Extensión: 14 páginas

Género: Ficción

Formato: Cortometraje

Versión: 4.2

Ver guion final en [Anexo 14](#)

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, L. E. (1999) Crisis de la sociedad del trabajo y ciudadanía: una reflexión entre lo global y lo local. *Política y Sociedad*, Nº. 31, Madrid (PP. 7-35)
- ALONSO OLEA, M y TORTUERO PLAZA, J.L., 2002. "Instituciones de seguridad social", decimoctava edición, p. 206-209, Civitas, Madrid
- ALONSO, L.E. (2002) Centralidad del trabajo y cohesión social ¿una relación necesaria?, CABS: Cuadernos andaluces de bienestar social, Nº. 10 (MAY), 2002, págs. 45-72
- AMIEVA, A. N. (2005). El diálogo como proyecto artístico: discurso indirecto libre en Pasolini y Bachtin. *AdVersus: Revista de Semiótica*, (4), 20.
- BUENDÍA, J. (1990) Psicopatología del desempleo. *Anales de psicología*, No. 6 (1), p. 21-36. Universidad de Murcia.
- CARRIÈRE, JEAN-CLAUDE. (1991) *Práctica del guion cinematográfico*, Paidós, Barcelona.
- CARVER, R. (2013). *Catedral*. Anagrama.
- CHAPARRO, ADOLFO. (2006) *Los límites de la estética en la representación*, Ed. Universidad del Rosario, Bogotá.
- DELEUZE, GILLES. (1994). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- GAETE, T. & SOTO, A. (2012) Esta es mi trayectoria, este es mi trabajo: Narrativas de identidad en Chile. *Psyche* 2012, Vol. 21, Nº 2, 47-59.
- GIDDENS, A. (1991) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1995.
- GORZ, A. (1991) *Metamorfosis del trabajo. Búsqueda del sentido*. Madrid: Sistema, 1995,
- HALL, S. (2003) ¿Quién necesita la "identidad"
- JAHODA, (1987) *Empleo y desempleo: Análisis sociopolítico del desempleo*. Madrid, Ed. Morata, p. 32.
- JAHODA, M. (1979). The impact of unemployment in the 1930's and the 1970's. *Bulletin of the British Psychological Society*, 32, 309-314.
- JAHODA, M., LAZARFEL, P. F., & ZEISEL, H. (1933) *Los parados de Marienthal*. Madrid, Morata.
- MILLÁN, M. A. L. (2001). *Desempleo y Familia*. Ministerio del trabajo y asuntos Sociales, No. 54, Madrid.



- MONTES PINEIRO, C. y LOUZAN MARINO, R. (2013). Repercusiones psicológicas del desempleo: Efectos colaterales de la crisis en el sector de la construcción. *Escritos de Psicología*, Vol. 6, no 1, pp. 28-35. Enero-abril.
- REVILLA, J. C. (2003). *Los anclajes de la identidad personal*. Athenea.
- RODRÍGUEZ PELETEIRO, M. (2010). *Sociedades Posmodernas Y Estructuras Narrativas Complejas en el Cine Contemporáneo*, *Filmhistoria Online*, Vol. Xx, No 1.
- SEN, A. (2000), *Desarrollo y libertad*, Barcelona, Planeta.
- SENNETT, R. (1998) *La corrosión del carácter. Las consecuencias del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama, cap. 1 y 4.
- VERA VERA, ANA. (1997) *La conducta del desempleado, prolongación del desempleo y deterioro de la salud mental*. Tesis doctoral dirigida por Jesús Rodríguez Marín (dir. tes.). Universidad de Alicante.

Citados por Vera, Ana (1997):

- BRIAR (1976)
- BROOMHALL Y WINEFIELD (1990)
- FATHER Y DAVENPORT (1981)
- GATTI (1937)
- HILL (1977 Y 1978)
- HOPSON Y ADAMS (1976)
- JOELSON Y WAHLQUIST (1987)
- RUNDQUIST Y SLETTTO (1936)
- TIFFANY, COWAN Y TIFFANY (1970)
- WARR (1983)
- ZAWADSKI Y LAZARFEL (1935)

## REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Agudelo, N. (Productora) & Valencia, J.S. (Director). (2011). Póker [Película]. Colombia: Mad Love Film Factory.

Åhlander, Ch. (Productor) & Pichler, G. (Director). (2012). Come, duerme, muere [Película]. Suecia: Anagram Produktion.

Benjo, C. & Scotta, C. (Productor) & Cantet, L. (Director). (1999). Recursos humanos [Película]. Francia: La Sept-Arte, Haut et Court, CNC, CNC, Procirep.

Boëffard, P. & Rossignon, Ch (Productor) & Brizé, S. (Director). (2015). La ley del mercado [Película]. Francia: arte France Cinéma, Nord-Ouest Production

Bouchoucha, D. (Productor) & Ben Attia, M. (Director). (2016). Hedi [Película]. Túnez, Bélgica, Francia.

Bustamante, D. (Productora) & Ruiz, O. (Director). (2009). El vuelco del cangrejo [Película]. Colombia, Francia: Coproducción Colombia-Francia; Arizona Productions, Contravía Films, Burning Blue.

Bustamante, D. (Productora) & Vega, W. (Director). (2012). La sirga [Película]. Colombia: Contravía Films.

Cuervo, M. (Productor) & Pérez, M. & Cuervo, R. (Directores). (2018). Coffee Break [Película]. Colombia: Independiente.

Dardenne, J-P. (Productor) & Dardenne, L. & Dardenne, J-P. (Directores). (2014). Dos días y una noche [Película]. Bélgica, Francia: Les Films Du Fleuve, Archipel 35.

Graice, V. (Productor) & Uchoa, A. & Dumans, J, (Directores). (2017). Arabia [Película]. Brasil: Katásia Filmes, Vasto Mundo.

Landes, A. & Aljure, F. (Productor) & Landes, A. (Director). (2011). Porfirio [Película]. Colombia: Franja Nomo.

Lolli, F. (Productor) & Lolli, F. (Director). (2006). Como todo el mundo [Película]. Francia, Colombia: La Fémis.

Lolli, F. & Christophe Barral, Ch. & Ayadi, T. (Productores) & Lolli, F. (Director). (2012). Rodri [Película]. Colombia, Francia: Les Films du Worso, Evidencia Films.

Lozano, E & Zapat, A. (Productor) & Lozano, E. (Director). (2017). Hasta aquí todo va bien [Película]. Colombia: Orro y Serpiente Films, A 2/4 Producciones, Oveja Negra Filmz

Mejía, F. & Parra, M. (Productor) & Trompetero, H. (Director). (2005). Violeta de mil colores [Película]. Colombia: The Latino Group.

Mejía, J. (Productor) & Mejía, J. (Director). (2007). Apocalipsur [Película]. Colombia: Perro a Cuadros Producciones.

Moore, M. & Deal, C. & Lessin, T. (Productor) & Moore, M. (Director). (2015). ¿Qué invadimos ahora? [Película]. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films, IMG.

O'Brien, R. (Productora) & Loach, K. (Director). (2001). La cuadrilla [Película]. Reino Unido: Parallax Pictures, Road Movies Filmproduktion, Tornasol Films, Alta Films.

O'Brien, R. (Productora) & Loach, K. (Director). (2016). Yo, Daniel Blake [Película]. Reino Unido: British Film Institute, Sixteen Films.

Querejeta, E. (Productor) & León de Aranoa, F. (Director). (2002). Los lunes al sol [Película]. España: Mediapro, Eyescreen, Quo Vadis Cinéma, Sogepaq.

Ramírez, D. (Productor) & Giraldo, A. (Director). (2012). 180 segundos [Película]. Colombia: 64-A Films, RCN Cine.

Restrepo, L. (Productor) & Restrepo, L. (Director). (2003). La primera noche [Película]. Colombia: Congo Films.

Rincón, M. (Productora) & Campo, O. (Director). (2008). Yo soy otro [Película]. Colombia: Enic Producciones, EFE-X Cine.

Villa, L.F. (Productor) & Villa, L.F. (Director). (2010). Lunes [Película]. Colombia: Independiente.

## ANEXOS

Anexo 1: Archivo de audio "[Entrevista Carlos Baena](#)"

Anexo 2: [Transcripción entrevista Carlos Baena](#)

Anexo 3: [Codificación entrevista por EMOCIONES](#) (Fragmentos E1 a E32)

Anexo 4: [Codificación entrevista por MOMENTOS CLAVE](#) (Fragmentos M1 a M32)

Anexo 5: [Programa doctorado - Identidad y trabajo](#)

Anexo 6: [1ra versión, proyecto \*Todos los días a las 10 – Informe central\*](#)

Anexo 7: [Objetivos como contenedores](#)

Anexo 8: [Índice IDEAS-CONCEPTO](#)

Anexo 9: [Historial versiones de Argumento](#)

Anexo 10: [Historial primeras versiones de Escaleta](#)

Anexo 11: [Historial Primeras versiones de Guion](#)

Anexo 12: [Relación de datos e ideas para caracterización de personaje](#)

Anexo 13: Ejercicio "[IDEAS nuevo guion](#)"

Anexo 14: [Guion final "\*Todos los días\*"](#)