

**El trauma como detonante en el viaje de la autoconciencia y su representación en el guion**

*Las miserias*

**Presentado por:**

**Laura Johana Rueda Ariza**

**Facultad de artes y humanidades - ITM**

**Programa: Cine**

**Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Cine**

**Asesor: Armando Velásquez**

**Medellín, Colombia**

**2025**



## Contenido

Agradecimientos .....	4
One page .....	5
Título .....	5
Género .....	5
Storyline .....	5
Premisa .....	5
Sinopsis .....	5
Título investigación.....	6
Pregunta de investigación.....	6
Objetivo general .....	6
Objetivos específicos.....	6
Introducción .....	7
Planteamiento del problema .....	7
Marco teórico .....	9
Estado del arte .....	12
Metodología .....	18
Presentación del texto argumentativo .....	20
Capítulo 1 .....	22
El trauma como detonante en el viaje de la autoconciencia.....	22
Capítulo 2.....	32
La miseria existencial.....	32
El llamado existencial .....	39
Capítulo 3.....	46
Representación del viaje de la autoconciencia.....	46
Casa abandonada de Joaquín.....	51
El restaurante.....	53
La Calle T.....	54
Conclusiones .....	56
Bibliografía .....	62
Videografía .....	64
Componente creativo .....	65
Guion completo y secuenciado .....	65

Memorias narrativas y dramatúrgicas .....	66
Motivación de escritura.....	66
Notas sobre tratamiento.....	69
Memorias de investigación .....	71
ANEXO.....	80

*“La adversidad es ocasión de virtud”*

(Séneca, traducción 1986)

## Agradecimientos

*A mi madre, por absolutamente todo. Su amor, fiel a su nombre, es la luz que ilumina mi vida.*

*A mi asesor Armando Velásquez, por su completa disposición para acompañar desde el inicio este proyecto.*

*A mi amigo Sebastián Álvarez, por acompañarme de tantas formas en este camino que nos une desde el alma.*

*A cada persona que me ha permitido entrar en su alma a través de una conversación, porque en sus heridas también me he encontrado a mí misma y he hallado la inspiración para crear.*

## One page

### **Título**

Las miserias

### **Género**

Drama existencial

### **Storyline**

Enfrentar la sombra como camino hacia la autoconciencia

### **Premisa**

Tras la muerte de su hija, un hombre se abandona en el alcohol y el vacío existencial hasta que el regreso de su exesposa adicta lo obliga a elegir entre seguir cayendo o renacer del dolor.

### **Sinopsis**

En medio de una profunda melancolía provocada por la muerte accidental de su hija, JOAQUÍN (45), un ex académico que ahora sobrevive del reciclaje y el alcohol intenta darle sentido a su existencia en medio de la casa abandonada que intenta reparar junto a su único compañero, un perro llamado Van Gogh. El regreso inesperado de ROSMARY (42), su exesposa, ahora consumida por la adicción reabre la herida sin sanar de la pérdida de su hija. Entre ambos se desata una tensión silenciosa y un dolor compartido que los une y los destruye al mismo tiempo. Mientras Joaquín intenta reconstruir su vida y salvar, de algún modo, lo que queda de ella, con Rosmary se ve arrastrado nuevamente y con más fuerza hacia el abismo de donde intentaba escapar. La relación entre ellos se convierte en un espejo donde Joaquín debe

enfrentarse a su propia sombra, para abrir a las posibilidades de reconstruir una vida que, aunque ya se desmoronó, se puede recuperar desde otra conciencia. En ese proceso él será el único responsable de tomar decisiones radicales que lo conduzcan hacia la posibilidad de una transformación interior.

### **Título investigación**

El trauma como detonante en el viaje de la autoconciencia y su representación en el guion "*Las miserias*".

### **Pregunta de investigación**

¿De qué manera la escritura del guion *Las Miserias* puede representar el viaje de la autoconciencia tomando el trauma como detonante?

### **Objetivo general**

Comprender la crisis existencial originada a partir del trauma como detonante hacia un viaje de autoconciencia y representarlo cinematográficamente en la escritura del guion *Las Miserias*.

### **Objetivos específicos**

- Analizar el concepto de trauma desde la teoría psicoanalítica.
- Explorar la autoconciencia desde conceptos claves de la filosofía existencialista.
- Aplicar ambos conceptos en la construcción narrativa y estética del guion *Las Miserias*.

## Introducción

### Planteamiento del problema

Las crisis existenciales forman parte del recorrido natural de aprendizaje del ser humano. No se trata solo de cuestionar el por qué o el para qué de la existencia, sino que además son unos procesos dolorosos que confrontan las certezas más profundas del sujeto. Estas experiencias pueden actuar como pruebas necesarias que impulsan el crecimiento interior, al tiempo que dotan a la persona de una sabiduría que no solo le permite adaptarse a la vida, sino también conocerse a sí misma. Ese conocimiento, entendido como una forma de autoconciencia, se convierte en una herramienta fundamental de transformación personal.

Sin embargo, existen crisis más intensas a causa de diferentes sufrimientos que prolongan y pueden desbordar las capacidades de afrontamiento del individuo. Cuando no se gestionan adecuadamente, estas experiencias pueden derivar en una pérdida total de sentido, afectando la percepción de la realidad y generando estados de vacío o desesperanza que, en muchos casos, conducen a comportamientos autodestructivos.

¿Cuántas veces hemos sabido de personas que, aparentemente teniéndolo todo (dinero, talento, éxito, inteligencia, familia) caen en círculos autodestructivos tan potentes como una adicción, hasta el punto de perderlo todo? ¿Cuáles son las vías de escape en las que decidimos refugiarnos para intentar llenar estos estados de vacío?

Estas preguntas son el punto de partida de este proyecto, que busca comprender cómo y porqué los efectos de un trauma profundo pueden distorsionar la realidad de una persona y derivar en una crisis existencial. Este cuestionamiento se vincula con el creciente interés mundial

por los temas de salud mental y especialmente con la problemática de las adicciones, que hoy pueden entenderse como síntomas de un dolor no elaborado o de un trauma no reconocido.

Según Naciones Unidas (2024), “*el consumo de drogas en el mundo aumentó un 20% en la última década*”. En el contexto de Medellín, por ejemplo, el consumo de sustancias psicoactivas se ha convertido en una vía de escape recurrente frente al vacío existencial. Numerosos testimonios de personas en situación de calle revelan en común un dolor no gestionado que se convierte en el centro de una espiral de autodestrucción.

Sin embargo, no todas las experiencias dolorosas de la condición humana como el duelo, el abandono, la soledad, el desamor, entre otras, resultan en adicción para todas las personas, sino que encuentran otras maneras de transformarlo. De allí surge otra pregunta central para esta investigación: ¿Por qué ciertas personas logran resignificar su sufrimiento y transformarlo en crecimiento, mientras que otras se ven arrasadas hacia un abismo de autodestrucción?

Una crisis existencial puede compartir síntomas con la depresión, como la apatía, la desesperanza, la sensación de vacío, desmotivación, pero su naturaleza radica en otra búsqueda más profunda que se conecta con la necesidad de reconstruir el sentido de la existencia. En una sociedad marcada por el malestar psíquico contemporáneo, donde el individuo se enfrenta al ruido, la desconexión humana por la tecnología y la sobre exigencia productiva, resulta urgente abrir espacios de reflexión sobre el viaje hacia la autoconciencia como una forma de comprensión, sanación y transformación del dolor.

Por lo tanto, propongo un análisis de las crisis que surgen específicamente a partir del *trauma* y más allá de centrarse en los efectos de este, el proyecto busca ir más allá y entender la

crisis existencial como una posibilidad de autoconocimiento, un punto de quiebre que, aunque doloroso, puede abrir la ruta hacia la conciencia de sí.

En este marco, el cine se propone como un lenguaje sensible capaz de representar este proceso de transformación interior. A través de la imagen, el sonido y el tiempo cinematográfico, es posible narrar los estados del alma y visibilizar la experiencia subjetiva del trauma y del proceso de autoconciencia.

Así, este trabajo explora cómo la escritura del guion cinematográfico *Las Miserias* representa estéticamente el viaje hacia la autoconciencia del protagonista, quien atraviesa una crisis existencial originada por la muerte accidental de su hija que dejó en él un trauma profundo. Este análisis se aborda desde un enfoque psicoanalítico y existencialista, que permitirá comprender el modo en que la herida interior puede convertirse en un motor de autotransformación como un recorrido narrativo y estético dentro del cine. Se busca entonces, articular teoría y creación cinematográfica, proponiendo el cine no solo como un medio de expresión artística, sino como un espacio donde la exploración del inconsciente, las experiencias íntimas y los conflictos existenciales se materializan sensorialmente.

### **Marco teórico**

En este trabajo se propone y se explora el trauma como detonante de ciertas crisis existenciales que pueden impulsar el viaje hacia la autoconciencia de un personaje. Este recorrido no se entiende solamente como una transformación externa o narrativa, sino como un proceso interno y simbólico que permite la comprensión del propio sufrimiento y la posibilidad de su integración.

Para abordar este fenómeno, se analizará el trauma desde la teoría psicoanalítica, comprendiendo sus orígenes, mecanismos y efectos a partir de las aportaciones de Sigmund Freud, quien introduce el concepto del inconsciente como ese territorio reprimido donde se alojan los conflictos no resueltos. Desde esta perspectiva, el trauma actúa como una huella psíquica que, al no ser elaborada, retorna constantemente a través de síntomas o conductas repetitivas. (Freud, 1920)

Posteriormente, se contrastarán estas ideas con las teorías de Carl Gustav Jung, para ampliar el entendimiento del inconsciente, incorporando una dimensión más profunda, simbólica e individual. A diferencia de Freud, Jung plantea un inconsciente colectivo que se manifiesta a través de arquetipos universales, en los que la *sombra* representa los aspectos reprimidos o no reconocidos de la personalidad (Jung, 1970) El reconocimiento y la integración de esta sombra resultan fundamentales para comprender las manifestaciones del trauma y, sobre todo, para explorar las posibilidades de desarrollo de la autoconciencia. La confrontación con la sombra, por lo tanto, se convierte en un punto fundamental del recorrido en que el personaje deja de escapar de su sufrimiento y empieza a comprenderlo como parte esencial de sí mismo. Este proceso marca el inicio del viaje hacia una autoconciencia más amplia, en la que el sufrimiento deja de ser un obstáculo y se transforma en una oportunidad de expansión.

Asimismo, los aportes sobre las diferencias expuestas en el texto *Duelo y la melancolía* de (Freud, 1917), permiten comprender el estado del protagonista de *Las Miserias*, quien atraviesa una forma de *miseria existencial* que no responde únicamente a un estado material, sino a una pérdida del sentido mismo de la existencia. En este contexto, la miseria existencial se define como un síntoma de la crisis producida por el trauma, donde el individuo experimenta una desconexión con su entorno, con su propia identidad y con la posibilidad de redención.

Desde este punto, se propone una perspectiva existencialista, ya que esta corriente filosófica pone precisamente la crisis del ser humano en el centro de la reflexión. Al hacerlo, no se limita a describir el sufrimiento, sino que busca comprender su naturaleza y su potencial transformador. Autores como Jean-Paul Sartre reflexionan sobre la condición humana, la libertad y la angustia como dimensiones inevitables de la existencia, pero también como motores de la autoconciencia. En particular, las ideas de Sartre en *El ser y la nada* resultan pertinentes para entender la miseria existencial como un estado de desconexión del ser, donde el sujeto, enfrentado a la libertad radical de su existencia, se siente estancado entre sus circunstancias y las acciones que puede tomar para salir de allí. Esta tensión existencial es, al mismo tiempo, fuente de angustia y abre la posibilidad a la conciencia de expandirse cuando el individuo asume la responsabilidad de su propia existencia (Sartre, 1943).

A partir de estas bases teóricas, este proyecto plantea que el inicio del viaje de la autoconciencia no está marcado por la acción externa, sino por la revelación de un trauma psíquico. Es decir, el punto de partida no es un evento heroico ni un llamado a la aventura, como propone Joseph Campbell en su estructura del “*viaje del héroe*” (Campbell, 1949), sino una confrontación interna y silenciosa con aquello que el sujeto ha reprimido. Mientras que en el viaje del héroe el protagonista abandona su cotidianidad a causa de una fuerza externa que lo empuja a la transformación, en el viaje de la autoconciencia el personaje permanece en su entorno cotidiano, enfrentándose a su mundo interno fracturado, que se manifiesta y comienza a expandirse.

El trauma, entonces, se convierte en el detonante de un proceso de autoconocimiento, donde el sujeto se enfrenta a sus propias miserias para comprenderlas y eventualmente, transformarlas. Este enfoque permite pensar la representación cinematográfica desde un lugar

más introspectivo, donde la transformación del personaje no depende de la acción física o visible, sino del modo en que la imagen refleja estados de conciencia.

En este sentido, algunos postulados de Gilles Deleuze sobre la *imagen-tiempo* permiten comprender cómo el cine moderno deja de basarse en la acción o la causalidad lineal para centrarse en la duración, la percepción y el pensamiento dentro de la imagen (Deleuze, 1987). Desde esta perspectiva, la *imagen-tiempo* ofrece un marco estético para traducir el proceso interior de la autoconciencia al lenguaje cinematográfico. A través de planos contemplativos, silencios, repeticiones o rupturas temporales, el guion y la puesta en escena no buscan representar el trauma de manera literal, sino evocar su experiencia y afectos mediante el tiempo, el ritmo y la atmósfera visual.

### **Estado del arte**

El arte moderno, en sus múltiples manifestaciones, ha demostrado un profundo interés por explorar las dimensiones más profundas y universales de la existencia humana, tales como el sufrimiento, la crisis, el misterio, la búsqueda de sentido, entre otros dilemas. Estas temáticas, han sido usadas inagotablemente, convirtiéndose en pilares del pensamiento y la creación contemporánea. En este contexto, el arte surge como un medio sensible que ofrece espacios de reflexión sobre la condición del ser.

Sin embargo, la pregunta sobre el sufrimiento humano no es nueva. Desde la antigüedad, la filosofía ha intentado comprender y aliviar las cargas de la existencia. Algunas corrientes filosóficas como el estoicismo han concebido el conocimiento de sí mismo como una vía de liberación, proponiendo que en la aceptación del dolor puede hallarse una forma de sabiduría.

Asimismo, los Cínicos apelaban a la autosuficiencia con el fin de encontrar tranquilidad en sí mismos y no en agentes externos.

En el siglo XVII, René Descartes con su célebre frase “*pienso, luego existo*” (Descartes, 1647/1977) centró la mirada en el pensamiento interior antes que, en el mundo exterior, situando la conciencia como el fundamento del ser. Más adelante, Hegel en *La fenomenología del espíritu*, explicó la autoconciencia como un proceso dialéctico e histórico, donde el individuo se comprende a sí mismo a través de su devenir social. (Hegel, 1807/1971). Con base en esto, el viaje hacia la autoconciencia es también un viaje histórico y cultural, en la medida en que cada época ha formulado sus propias respuestas frente a los dilemas del ser.

En el siglo XX, con el surgimiento del Existencialismo, encontramos una profundización en las experiencias límite y se empiezan a entender la angustia, la libertad, el absurdo y la soledad como consecuencias de la condición humana, que más allá de ser meros estados emocionales abren la posibilidad de expandir la conciencia sobre sí.

Paralelamente, la pintura expresionista, surgida también a comienzos del siglo XX, fue una de las corrientes que con mayor intensidad se adentró en la representación de la angustia como experiencia esencial de la condición humana. Más que describir la realidad exterior, el expresionismo buscó revelar la realidad interior, aquella que nace del conflicto entre el individuo y un mundo que ha perdido su sentido. En este movimiento, la forma y el color se distorsionan al servicio de la emoción, el cuerpo se vuelve espejo del alma y el paisaje se transforma en una proyección del estado psíquico del sujeto. Entre sus obras más emblemáticas se encuentra *El grito* (Munch, 1893), una pintura que condensa la desesperación humana en medio de la modernidad, a través de una figura humana que grita frente a un horizonte ondeante como si nadie lo escuchara. Allí, el artista logra transferir su propio estado de angustia al espectador,

convirtiendo el grito en una vibración casi sonora que traspasa el lienzo. Su obra inaugura una nueva manera de representar el sufrimiento, donde la angustia no se narra, sino que se siente visualmente, a través de líneas ondulantes, rostros deformados y contrastes cromáticos que expresan la fractura del ser.

El cine, por su naturaleza sensible y simbólica, no ha permanecido ajeno a esta búsqueda. A lo largo de la historia, ha explorado la representación de la conciencia y del sufrimiento desde diferentes estéticas y tradiciones. A diferencia de las narrativas convencionales centradas en la acción, como las del *viaje del héroe* propuesto por Campbell (1949) en *El héroe de las mil caras*, ciertas corrientes cinematográficas posteriores, influenciadas inicialmente por el neorrealismo italiano, empezaron a desplazar el foco hacia los viajes interiores de experiencias que transcurren en el pensamiento, el recuerdo o la culpa y que dieron lugar a un lenguaje más introspectivo y poético.

Por ejemplo, en su investigación *La filosofía existencialista en el cine europeo entre los años 1940-1960* de (Oviedo Feria, 2013) establece, claramente esta relación entre el pensamiento existencial y las obras filmicas europeas de directores destacados del siglo XX permeando la estética del cine europeo de autores como Bergman, Dreyer, Antonioni y Fellini (p. 35), generando un lenguaje cinematográfico centrado en lo psicológico y lo subjetivo. Sin embargo, el autor también señala la influencia de otras corrientes como el socialismo, el positivismo o el psicoanálisis en el desarrollo del lenguaje audiovisual moderno, lo que demuestra la riqueza interdisciplinar del cine como espacio de pensamiento.

La literatura rusa, por su parte, anticipó muchas de las preocupaciones existenciales que más tarde desarrollaría la filosofía y el cine como la figura del *hombre superfluo*, un personaje que según (Orzeszek, 2009) es desarraigado, reflexivo y profundamente consciente de su vacío

interior. Este tipo de sujeto, vinculado con el “*hombre nuevo*”, el nihilista o el socialista utópico, encarna una crisis espiritual que atraviesa toda la modernidad (p. 9)

Raskólnikov, protagonista de *Crimen y castigo* de (Dostoyevski, 1866/2004), es quizá uno de los ejemplos más representativos de esta condición. A través de su conflicto moral y su sentimiento de culpa, el personaje introduce en la narrativa moderna una reflexión sobre la angustia y el sentido de la existencia. Aunque sus motivaciones iniciales se vinculan con cuestiones sociales y éticas, su recorrido interior revela las múltiples caras de la angustia como parte esencial de la condición humana.

El cine soviético, heredero de esta tradición espiritual y filosófica, transformó esa angustia en imágenes. (Tarkovski, 1983), en *Nostalgia*, retoma la figura de un hombre en crisis por las tensiones internas entre su pasado y su presente y a través del uso de metáforas visuales como el agua y sus distintos estados, Tarkovski construye de manera simbólica este tránsito interior. Sus planos son largos y contemplativos y con esto abren un espacio hacia la introspección, permitiendo que la atmósfera de la película refleje y envuelva al espectador en la misma lucha del protagonista por la búsqueda de sentido.

En el cine contemporáneo, películas como *Requiem for a Dream* (Aronofsky, 2000), *Manchester by the Sea* (Lonergan, 2016), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976) o *Joker* (Phillips, 2019), entre muchas otras, retratan personajes atrapados en crisis psicológicas donde el enemigo principal no es el entorno, sino su propio yo. En estas películas, los dolores no resueltos se convierten en motores narrativos que moldean la percepción del mundo, dando lugar a luchas silenciosas entre la autodestrucción y la posibilidad de redención. Estos filmes, más que contar historias de acción, muestran viajes internos donde la identidad se disuelve para volver a formarse, articulando una representación contemporánea del malestar existencial.

También resulta pertinente mencionar la segunda temporada de la serie *Breaking Bad* (Gilligan, 2009) donde la relación entre Jesse y Jane pasa de representar una posibilidad de redención a convertirse en una sucesión de eventos dolorosos. Jane recae en la adicción a las drogas, arrastrando a Jesse en su caída. Esta recaída culmina en la trágica muerte de Jane, un acontecimiento cargado de múltiples dimensiones simbólicas y emocionales. Por un lado, la muerte ocurre por la inacción de Walter, quien, al presenciar su agonía, decide no intervenir. Su decisión, motivada en parte por el temor de ver a Jesse hundirse en la adicción, termina por desencadenar en este último una herida emocional profunda que lo deja sumido en la culpa el vacío existencial. Esta dinámica refleja con crudeza el modo en que la adicción y el amor pueden entrelazarse como fuerzas autodestructivas, haciendo visible la fragilidad humana frente al dolor.

En Latinoamérica, autores como Alejandro González Iñárritu han profundizado en estos conflictos desde una mirada social y simbólica. En *Amores Perros* (Iñárritu, 2000), el personaje de El Chivo comparte con Joaquín, protagonista de *Las Miserias*, un estilo de vida marginal y errante, oscilando entre el reciclaje, la soledad y la culpa. Ambos representan figuras en ruina, atravesadas por un trauma que define su realidad. Sin embargo, mientras Iñárritu adopta una estética cruda y realista que se inclina hacia la violencia, *Las Miserias* busca un tono más introspectivo, centrado en el diálogo interno del personaje con su herida, y en la posibilidad de la transformación más que en el castigo.

En la literatura colombiana, obras como *Érase una vez el amor, pero tuve que matarlo* (Medina, 2001) presentan un personaje, que comparte con Raskolnikov una rabia contenida y una lucidez dolorosa, una conciencia que se abre paso entre el cinismo y la desesperanza en ambientes, contextos y expresiones sumamente colombianas. Este contraste permite pensar en

cómo la identidad colombiana también construye su propia forma de existir en el borde, donde la miseria y la ternura conviven.

En cuanto al cine colombiano, la representación de espacios o personajes marginales ha sido abordada con una fuerte influencia del realismo social. Películas como *Rodrigo D: No futuro* (Gaviria, 1990) que presenta a un personaje solitario que, a pesar de las circunstancias de su entorno social, está en busca de sentido a través de la música. Este tipo de cine es heredero del neorrealismo italiano y por tanto propone una mirada sensible del sujeto, pero atravesada por la miseria externa, que deja un poco en segundo plano los procesos de conciencia interior.

Por su parte, *La sociedad del semáforo* de (Mendoza, 2010), se aproxima al universo de un grupo de personas adictas que conviven en los semáforos planeando manipular su duración para obtener beneficios económicos. Sin embargo, la película privilegia un retrato realista de la marginalidad, por encima de la subjetividad del protagonista y los procesos internos que lo llevan a su condición. Esto contrasta, con lo que se plantea en *Las Miserias* donde se busca explorar esa dimensión invisible del sufrimiento, los mecanismos mentales y emocionales que configuran la existencia de quien vive en la marginalidad.

Por otra parte, Felipe Aljure ha construido un lenguaje visual que combina el humor negro con la crítica social proponiendo una nueva estética en el cine nacional. Si bien, su cine tampoco es muy introspectivo, en obras como *La gente de la Universal* (Aljure, 1991) o *El Colombian Dream* (Aljure, 2006), ha desarrollado una identidad cinematográfica que se atreve a jugar con lo simbólico y lo absurdo sin caer en la caricatura. Esta libertad y propuesta estética resultan fundamentales para pensar una representación visual de la sombra y del trauma de una manera estética que acompañe los procesos de transformación del ser.

Estética que resulta similar a *La estrategia del caracol* de (Cabrera, 1993) que representa ese punto de referencia en el cine colombiano de autor, al usar el simbolismo y la puesta en escena como herramientas para reflexionar sobre la dignidad, la colectividad y la resistencia. Cabrera, al igual que Gaviria o Mendoza, trabaja con personajes marginales, pero logra resignificarlos, dotándolos con capacidad de actuar. A diferencia de las representaciones pasivas como se suelen presentar los sectores excluidos, en esta obra los sujetos se convierten en agentes de cambio capaces de organizarse, crear estrategias y subvertir las jerarquías sociales que los oprimen. De este modo, la marginalidad deja de ser un lugar de victimización para transformarse en un espacio de creatividad y posibilidad de transformación.

### **Metodología**

La metodología de investigación de este trabajo es mixta ya que propone la autoetnografía como proceso de investigación cualitativa. Esta permite al investigador usar sus propias experiencias e incorporar su subjetividad como parte central de un análisis social. El investigador como sujeto que también participa de la experiencia social, integra sus vivencias como una herramienta más para describir y analizar los fenómenos sociales. Este trabajo involucra un ejercicio de memoria personal ligado a la experiencia de haber podido hablar íntimamente con algunos adictos de Bogotá y Medellín en medio de algunos ambientes urbanos de consumo como las llamadas “ollas” y también siendo testigo de su estilo de vida autodestructivo que contrasta con las normas de la sociedad. Dentro de los testimonios se abordaban sobre todo las razones o el cómo llegaron a ese estilo de vida y el patrón más común es el de la presencia de un dolor profundo, difícil de elaborar o superar que tienen acumulado consciente o inconscientemente. Esta vivencia despertó en mí la inquietud por comprender el

sufrimiento humano asociado al trauma y explorar las distintas formas en que las personas lo enfrentan o se ven atrapadas por él.

El otro componente de esta metodología es la revisión crítica de ciertos conceptos como trauma, crisis existencial, inconsciente y autoconciencia, desde la comprensión de teorías expuestas en textos psicoanalíticos y existencialistas. A través de la interpretación de autores como Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jean-Paul Sartre, se construye un marco conceptual que sustenta el universo simbólico y emocional del guion *Las Miserias*, diferenciándolo de modelos narrativos tradicionales como el *viaje del héroe*.

En cuanto al lenguaje cinematográfico, la aproximación metodológica incluye la lectura de diversos guiones, textos teóricos de cine y reflexiones filosóficas que permiten pensar la película desde una dimensión sensorial más que meramente narrativa. Dentro de estas referencias se consideran algunas discusiones sobre la relación entre tiempo e imagen, entre ellas las nociones de la imagen-tiempo planteadas por Gilles Deleuze, junto con otros enfoques que exploran atmósferas contemplativas, percepciones subjetivas y estados internos del personaje. Estas ideas funcionan únicamente como apoyos estéticos y conceptuales, no como ejes teóricos centrales y sirven para orientar la construcción visual y sonora del proceso de autoconciencia del protagonista.

Así, esta combinación metodológica permite articular la experiencia personal con la teoría y la creación artística, no solo para contar una historia de ficción, sino también para generar una reflexión sensible sobre el sufrimiento, la autoconciencia y la posibilidad de transformación.

## Presentación del texto argumentativo

Este trabajo de grado propone una reflexión sobre las crisis existenciales que se originan a raíz de un trauma, entendidas no solo como estados de sufrimiento o estancamiento, sino también como posibles detonantes de procesos de autotransformación. La hipótesis central que planteo es que, cuando el sujeto es capaz de confrontar el trauma y reconocer las causas inconscientes de su sufrimiento, puede iniciar un viaje de autoconciencia que lo conduzca hacia una existencia más auténtica. El proyecto parte de la comprensión de la crisis como un viaje, donde el sujeto atraviesa diversas pruebas internas hasta alcanzar una comprensión más profunda de sí mismo.

Para fundamentar teóricamente esta exploración hacia la representación, se recurre a un marco psicoanalítico, a partir del cual se abordan los conceptos *de trauma e inconsciente*. Las teorías de Freud y Jung permiten analizar cómo los contenidos reprimidos pueden manifestarse en la realidad psíquica y emocional del sujeto, afectando su percepción del mundo y de sí mismo. De esta manera, el trauma se convierte en un punto de partida para comprender las formas en que el sujeto se fragmenta, pero también para indagar en los mecanismos mediante los cuales puede reconstruirse.

En complemento, desde un enfoque existencialista, se examinan los síntomas y estados propios de una crisis existencial como: *el vacío, la angustia y la libertad*, conceptos que remiten a la condición humana de estar arrojada a un mundo que muchas veces escapa de nuestro control. Con este enfoque filosófico, representado en autores como Sartre, se permite entender cómo el sufrimiento puede transformarse en una oportunidad para el conocimiento interior y para asumir la responsabilidad de la propia existencia.

El guion cinematográfico *Las Miserias* encarna esta búsqueda. Joaquín, su protagonista se ve enfrentado a una profunda crisis existencial derivada de un trauma, el reencuentro con su exesposa adicta lo obliga a confrontarse con su *sombra* y a emprender un proceso de transformación interior. A través de este personaje, se explora la tensión entre la inercia del sufrimiento y la posibilidad de redención que surge al asumir conscientemente el propio dolor.

El análisis teórico, estético y narrativo de esta investigación permite diferenciar el viaje de la autoconciencia del clásico *viaje del héroe* propuesto por (Campbell, 1949), en el cual la transformación del protagonista surge a partir de acciones externas. En contraste, el viaje de la autoconciencia se centra en la exploración interna del ser, en el reconocimiento de la herida y en la posibilidad de transformación a partir del sufrimiento.

La construcción narrativa del guion parte de los fundamentos del psicoanálisis y la filosofía existencialista, que permiten comprender los conflictos del personaje desde la noción de inconsciente, angustia, libertad y responsabilidad. Estos enfoques sirven de base para estructurar el universo simbólico y emocional de *Las Miserias*, donde la crisis se convierte en oportunidad de autoconocimiento.

En cuanto a su dimensión estética, se refuerza sensorialmente el proceso de autoconciencia del protagonista a través de atmósferas cargadas, sonidos, silencios, rupturas temporales, planos y demás elementos que dilatan la percepción, se busca que el espectador experimente el tiempo interno y emocional del personaje más que una acción lineal.

En este sentido, el presente trabajo no pretende realizar una lectura exhaustiva del psicoanálisis o el existencialismo, sino emplear ciertos conceptos de cada corriente como

herramientas creativas para la construcción simbólica y la traducción cinematográfica del proceso de autoconciencia.

Así, *Las Miserias* no solo narra una historia de sufrimiento, sino que representa el tránsito hacia una vida más lúcida y auténtica, donde el dolor se transforma en materia de comprensión, libertad y virtud.

## Capítulo 1

### **El trauma como detonante en el viaje de la autoconciencia**

En este capítulo se abordará el concepto de *trauma* como punto de partida para comprender el viaje hacia la autoconciencia que realiza el personaje principal. Desde un enfoque psicoanalítico, se buscará identificar cómo ciertas experiencias traumáticas pueden activar mecanismos inconscientes que bloquean o impulsan la transformación del sujeto. Este análisis permitirá sentar las bases para entender el sufrimiento como detonante de una búsqueda interior.

Definir el *inconsciente* resulta fundamental para comprender cómo se activan los mecanismos o herramientas que posibilitan el desarrollo de la autoconciencia. Por ello, será necesario contrastar diversas teorías con el fin de enriquecer su exploración y sustentación teórica.

Inicialmente podemos tomar como punto de referencia una definición general de inconsciente: El inconsciente es la parte más profunda y oculta de la mente que contiene deseos, impulsos y recuerdos reprimidos que no son directamente accesibles a la conciencia, pero que influyen fuertemente en el comportamiento, los sueños y los actos fallidos de una persona. Se

caracteriza por ser un sistema psíquico reprimido y eficaz, cuya existencia se deduce por sus manifestaciones en la vida cotidiana (Freud, 1920)

Esta definición se da a partir de Sigmund Freud quien fue pionero en proponer una teoría sistemática que involucra dimensiones más profundas del ser que también determina sus comportamientos. Esta teoría permite comprender el inconsciente como una especie de “cajón psíquico” que almacena eventos y aspectos de la personalidad que el sujeto desea mantener ocultos. El trauma, o más bien las experiencias traumáticas, es uno de aquellos recuerdos que buscan reprimirse en el inconsciente y que además su manifestación en el comportamiento del ser, suele afectarlo desde el sufrimiento.

Las primeras definiciones del concepto de trauma propuestas por un joven Sigmund Freud, relaciona la *neurosis* y la *psicosis* con los efectos traumáticos de la seducción sexual en la primera infancia (Freud, 1905). Es decir, en esta etapa Freud vincula el trauma de manera casi exclusiva con experiencias sexuales tempranas. Esta interpretación, resultaba ser una mirada limitada, pero permitió abrirse a una reflexión sobre lo que es el trauma y sus implicaciones en la vida del ser.

Más adelante, Freud ofrece una definición más desarrollada del trauma, en la que relaciona los síntomas patológicos de la neurosis y la psicosis con los horrores vividos durante la guerra. Amplía el concepto de trauma al definirlo como una experiencia externa tan violenta y aterradora que desborda la capacidad de elaboración psíquica (Freud, 1920). A partir de esta relación, ya es posible vincular el trauma con una vivencia externa que irrumpe de forma inesperada y genera un estado de terror. Freud sostiene que este tipo de experiencias poseen un efecto de sorpresa que sobrepasa los mecanismos habituales de defensa, obligando al sujeto a reprimir en el inconsciente aquello más doloroso, como una forma de evitar enfrentarlo

directamente (Freud, 1920). Otro aporte fundamental para el entendimiento del trauma en el inconsciente en la teoría Freudiana es el concepto de *repetición compulsiva*, principalmente asociada a las escenas traumáticas que se repetían en sueños como una manifestación de la patología.

Así entonces se puede entender el evento traumático como algo que ocurre en el exterior y que tiene consecuencias directas en el interior y además se abre una vía para acceder y comprender los contenidos *reprimidos* del inconsciente a través de la interpretación de estas repeticiones.

Ahora bien, a diferencia de Freud, quien asoció los contenidos reprimidos del inconsciente principalmente con pulsiones sexuales y experiencias traumáticas, (Jung, 1970) desarrolló una visión más amplia del inconsciente en *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Aquí, si bien no define el trauma como tal, sí introduce la figura de *sombra* entendida como el conjunto de aspectos de la personalidad que el *yo* rechaza o no reconoce como propios, teniendo en cuenta también su dimensión espiritual (Jung, 1936). Esto brinda, entonces nuevas herramientas para comprender el trauma como un proceso que individualiza al sujeto y comprende cómo ciertos contenidos reprimidos, como el trauma, pueden manifestarse en la vida cotidiana a través de símbolos y bloquear el camino hacia la autoconciencia.

Jung además vincula el concepto de *alma* al hablar de la *psique*, lo cual añade una dimensión que permite conectar el trauma a su propuesta como un “dolor del alma”, entendido como una forma de sufrimiento que no se da solamente en el cuerpo, sino también en lo más profundo y esencial del ser.

Cuando Jung se refiere a las primeras filosofías que intentaron explicar el inconsciente, lo describe como una “*realidad de aspecto extrañamente ambiguo: algo que, si bien es conocido por todos, permanece desconocido al mismo tiempo*” (Jung, 1936, p. 111). Con esta idea, Jung introduce una noción del alma que abre la dimensión espiritual dentro de la psicología profunda. Desde allí, el trauma puede comprenderse no solo como una herida física o psicológica, sino como una afectación que compromete la identidad más íntima del sujeto.

Así, (Jung, 1995) propone concebir el inconsciente y sus manifestaciones no como un residuo patológico, sino como una dimensión esencial de la experiencia humana. Antes de poder ser comprendido racionalmente, el inconsciente debe ser sentido y percibido desde lo interno. En este sentido, los sueños se constituyen en un lenguaje a través del cual el inconsciente se comunica con la conciencia. No obstante, su interpretación es más compleja en la teoría Junguiana, ya que cada sueño se manifiesta como un símbolo único que ofrece acceso a la comprensión de la sombra y, en este caso, del trauma individual.

Por ejemplo, Jung distingue entre dos formas de pensamiento: el *pensamiento dirigido*, más asociado a los procesos lógicos, del lenguaje y la voluntad consciente; y el *pensamiento no dirigido*, vinculado al inconsciente, al simbolismo y a lo onírico. Esta distinción resulta clave para empezar a entender cómo el inconsciente puede expresar en imágenes simbólicas las manifestaciones de los efectos del trauma y no solo las repeticiones literales de lo que lo provocaron en sí. Jung lo explica así:

*Imagina que te despiertas después de un sueño vívido lleno de símbolos extraños que te dejaron perplejo. En lugar de desecharlo como simple tontería, te sumerges más profundamente, explorando las imágenes surrealistas y las emociones en juego.*

*Recuerdas una escena en la que un león rugiente te perseguía a través de un desierto*

*interminable. El pensamiento ordinario podría etiquetar esto simplemente como una experiencia aterradora, pero a través de una genuina introspección, reconoces que el león personifica tus temores reprimidos de fracaso e insuficiencia. Esta revelación agita una realización dentro de ti: el sueño sirve como un lienzo para tu subconsciente, desenterrando las capas más profundas de tu psique. Reconocer este cambio de pensamiento dirigido a no dirigido te permite interpretar los sueños más allá de la superficie, allanando el camino para una mayor autocomprensión. (Jung, 1912, p. 15)*

A partir de esta autocomprensión del lenguaje simbólico, se abre una vía para definir el concepto de autoconciencia como un proceso que implica un recorrido interior a través de distintos niveles de conciencia. En este sentido, a diferencia de Freud, quien definía el inconsciente principalmente como un reservorio de contenidos reprimidos de carácter sexual o traumático, Jung propone que el inconsciente se manifiesta mediante símbolos cuya interpretación puede revelar el origen del sufrimiento psíquico y, con ello, abrir la posibilidad de transformación.

Entender el inconsciente como una dimensión singular de cada individuo permite relacionarlo con las experiencias traumáticas narradas por algunos de los adictos con los que conversé en entornos urbanos de consumo en Bogotá y Medellín. En estos relatos aparecían, de manera recurrente, factores traumáticos como el abandono, la violencia sexual, la pobreza extrema, la migración forzada, el duelo, las rupturas afectivas, quiebras económicas, entre otros. Estas historias no solo evidenciaban heridas sociales y personales, sino también una lucha interna por encontrar sentido en medio de la pérdida. Aunque estos eventos no son exclusivos de quienes desarrollan una adicción, en sus testimonios se revelaba una herida no elaborada que, desde la perspectiva Junguiana, estas vivencias pueden entenderse como manifestaciones de una fractura

entre el *yo* consciente y los contenidos reprimidos del inconsciente. Y es en esta fractura donde el sujeto, incapaz de integrar su sombra, busca en la adicción una vía de escape o de silenciamiento del dolor.

Lo que en algunas personas se convierte en un recuerdo doloroso pero manejable, en otros casos parece alojarse como una herida inconsciente que condiciona la percepción de sí mismos y del mundo. Este contraste entre quienes logran elaborar el sufrimiento y quienes se ven atrapados por él, evidencia la importancia de comprender el trauma desde una perspectiva psicoanalítica y personal. En este sentido, la propuesta de Jung sobre la lectura del símbolo como algo que va más allá de la repetición literal del evento traumático ofrece una vía para pensar estos relatos como expresiones del dolor profundo individual.

Todo lo expuesto anteriormente, sirve como insumo creativo para la construcción del conflicto interno de los personajes del guion *Las Miserias*, donde una pareja de exesposos comparte el duelo por la muerte accidental de su hija. El trauma originado por esta pérdida genera un quiebre profundo en su manera de percibirse en la realidad, transformando no solo su vínculo afectivo, sino también sus identidades. Ambos, anteriormente considerados personas “exitosas” dentro de los parámetros sociales, terminan por caer en la adicción, llegando incluso a vivir en situación de calle. En el guion, se presenta cómo esa misma herida opera de manera diferente en Joaquín, el protagonista y Rosmary, su exesposa aludiendo a la subjetividad de los efectos y el manejo del trauma.

Joaquín, como personaje principal, se presenta como un hombre solitario y desaliñado que habita una casa abandonada en compañía de un perro criollo al que llama Van Gogh. Recorre diariamente las calles del centro de la ciudad recolectando material reciclable para venderlo y así conseguir alcohol, con el que intenta mitigar su sufrimiento. Su rutina, marcada por la basura y el

abandono, también está caracterizada por la particular lucidez con la que se expresa, lo cual refleja una serie de contradicciones internas que evidencian la complejidad de su mundo psíquico.

Uno de los testimonios que mayor influencia tuvo en la construcción del personaje fue el de Carlos, un hombre que trabajaba como cuidador de carros frente a un restaurante de Bogotá donde yo trabajaba. En nuestras conversaciones me compartió que antes llevaba una vida “normal”, con trabajo y familia, hasta que su hija adolescente murió en un accidente de moto. A partir de ese hecho traumático, su consumo de bazuco se intensificó hasta el punto de “*fumarse hasta la casa*”, como él mismo lo describía.

Sin embargo, el guion no parte del trauma como un hecho explícito, sino de sus manifestaciones como la soledad, la rutina vacía, el consumo y la sensación de desarraigo que habita en Joaquín. Solo a través de estos comportamientos se va revelando, poco a poco, la herida que lo habita. El testimonio que inspiró su historia se refleja en manifestaciones como la caída social, la adicción y el intento fallido de reconstruir su vida, más que en el evento traumático mismo. La adicción de Joaquín al alcohol funciona, como una metáfora del dolor no elaborado, una forma de anesthesiarse frente al sufrimiento de la pérdida y al mismo tiempo, un espejo de la fragilidad psíquica que puede llevar a un sujeto a perder el sentido de su propia existencia. Uno de los elementos que complejiza el perfil de Joaquín es su pasado como académico, ya que su relación previa con el pensamiento reflexivo y el cuestionamiento existencial le brinda ciertas herramientas simbólicas que alimentan su búsqueda interior, pero no lo eximen del dolor ni de la autodestrucción. Por el contrario, lo posicionan en un terreno aún más ambiguo de lo humano, donde la lucidez convive con el dolor, y el conocimiento no siempre alcanza para reparar el sufrimiento.

Por su parte, Rosmary, su exesposa, queda atrapada en una adicción a drogas más destructivas, impulsada también por el dolor. En ella, la dependencia se convierte en un intento de escapar de una percepción distorsionada de sí misma, repitiendo ciclos de autodestrucción que reflejan la imposibilidad de reconciliarse con su propio vacío. Según (Plou, 2006, p.14) el abuso de sustancias es una de las formas más comunes de intentar paliar ese dolor, funcionando como un intento de anestesia emocional ante la imposibilidad de elaborar adecuadamente una pérdida.

Con este contraste se desea ejemplificar como actúa la noción de *individualización* propuesta por (Jung, 1912), según la cual un mismo acontecimiento traumático puede dar lugar a símbolos o manifestaciones de sombra diferentes en cada sujeto. Así, la autoconciencia se puede pensar como un proceso que, si bien depende de varios factores como biológicos, psicológicos y culturales se origina a partir del propio entendimiento del individuo sobre sí mismo. En este sentido, resulta pertinente traer las ideas de Freud sobre el *duelo y la melancolía*, donde diferencia ambos procesos: el duelo como una reacción natural ante la pérdida de un ser querido u objeto preciado, que con el tiempo tiende a resolverse por sí mismo, y la melancolía como una forma patológica en la que el *yo* queda identificado con lo que perdió. Freud aclara que el duelo, *“a pesar de ser un estado que impone considerables desviaciones de la conducta normal, no debe considerarse como patológico ni requerir tratamiento médico”* (Freud, 1917, p. 2)

Desde la perspectiva psicológica, la evolución de un duelo no es un proceso lineal, sino algo que fluctúa entre momentos de aparente estabilidad y picos de intenso dolor emocional. (Larripa, 2023) explica que el duelo puede presentar fases de avance y retroceso, donde el individuo oscila entre la aceptación y la negación de la pérdida. En este proceso, pueden aparecer síntomas como culpa extrema, pensamientos suicidas, desesperanza, ansiedad, depresión

persistente, manifestaciones físicas del dolor, ira o dificultades para mantener la funcionalidad cotidiana.

En el caso de Joaquín, el trauma posee múltiples capas. Él no solo enfrenta la pérdida de su hija en un accidente, sino también el derrumbe de su matrimonio como consecuencia de una mala gestión del duelo. En ese proceso, pierde además a Rosmary, su exesposa, quien, devastada por el dolor, se refugia en las drogas hasta consumirse por completo. Este vacío que atraviesa a ambos personajes se puede analizar, en primera instancia, desde el concepto de duelo.

Así, en el universo de *Las Miserias*, el consumo de alcohol y la autodestrucción de Joaquín no aparecen como simples síntomas, sino como intentos desesperados por amortiguar la fractura que dejó la pérdida de su hija y su esposa. Por esto, su dolor no se transforma solo en duelo, sino en melancolía, un estado donde la pérdida no logra ser elaborada y se vuelve parte del él, consumiéndolo desde adentro. En este sentido, Joaquín no llora lo perdido, sino que se confunde con ello, quedando atrapado en un vacío que lo desconecta del presente. Su melancolía se convierte así en la metáfora central de su mundo interior: un hombre que sobrevive entre desechos, intentando recomponer los fragmentos de algo que alguna vez tuvo valor.

De la misma manera, Rosmary encarna el extremo más destructivo de ese mismo dolor. Mientras Joaquín busca de alguna manera, sostener un vínculo con la vida, Rosmary se sumerge completamente en la negación, utilizando la adicción como una forma de dissociarse de la realidad. La relación entre ambos representa la dualidad entre el deseo de sanar y el impulso de autodestruirse, mostrando cómo el trauma compartido los une, pero también los condena si no logran enfrentarlo desde la conciencia.

A lo largo de este capítulo se ha explorado el *trauma* como punto de partida para el viaje hacia la autoconciencia, comprendido desde una perspectiva psicoanalítica que inicia con Freud. En sus primeros desarrollos, el autor entiende el trauma como una herida psíquica provocada por un acontecimiento externo que desborda la capacidad del sujeto para elaborarlo, generando síntomas que se manifiestan a través del inconsciente.

La teoría Junguiana amplía esta comprensión al proponer una lectura simbólica del inconsciente. Jung introduce conceptos como *la sombra* y *el inconsciente colectivo* para explicar cómo las heridas emocionales se manifiestan de manera singular en cada individuo, a través de símbolos, sueños y procesos profundamente subjetivos. Esta mirada permite entender el trauma no solo como un evento externo, sino como una experiencia interna con un componente espiritual y existencial. El sufrimiento que causa el trauma impulsa, entonces, un viaje doloroso que confronta al sujeto con su propia oscuridad y altera su percepción de la realidad.

En el caso de Joaquín, protagonista de *Las Miserias*, su estado encarna la melancolía descrita por Freud, en la que el vacío existencial se acompaña de una pérdida del amor propio. Es en este punto donde el duelo por la muerte de su hija se desborda y se transforma en una herida psíquica profunda que excede la elaboración normal del duelo. Freud señala que, en la melancolía, el sujeto no solo se lamenta por lo perdido, sino que dirige su crítica hacia sí mismo, su pasado y su propio valor como ser humano. Este pensamiento autodenigrante, característico de la melancolía, marca en Joaquín la frontera entre el dolor por la pérdida de su hija, su antigua vida y la pérdida de sí mismo.

Estas teorías dialogan con los testimonios de personas en situación de adicción, cuyas historias revelan cómo el trauma puede convertirse en el origen de un camino autodestructivo para sobrellevar el sufrimiento. Dichos relatos aportaron a la construcción del guion *Las*

*Misérias*, que propone una narrativa donde el trauma y la autoconciencia se entrelazan en un recorrido subjetivo, doloroso y transformador al mismo tiempo.

Finalmente, la distinción entre duelo y melancolía permite reconocer que algunas pérdidas no solo generan dolor, sino que transforman profundamente la relación del individuo consigo mismo, afectando su identidad, su percepción del mundo y su funcionalidad cotidiana. Esta comprensión abre la puerta al concepto de *miseria existencial*, que será abordado en el siguiente capítulo como una forma de profundizar en los estados psíquicos prolongados de sufrimiento y su representación en el relato cinematográfico.

## Capítulo 2

### La miseria existencial

Este capítulo profundiza en el estado de melancolía y vulnerabilidad en el que se encuentra el sujeto tras atravesar un trauma y se hace necesario otorgarle un nombre a ese estado subjetivo que está marcado por la pérdida de sentido que puede experimentarse como secuela de un acontecimiento traumático. A raíz de este último, el individuo entra en una crisis existencial que afecta dimensiones esenciales de su ser, como la voluntad, la identidad y la percepción de la realidad. Por tal razón, comprender esta crisis existencial y su posibilidad de transformación en una forma de autoconocimiento aplicable a la vida misma constituye el objetivo central de este trabajo, con el fin de analizar los obstáculos que enfrenta Joaquín en *Las Misérias*.

Este estado se denominará *miseria existencial*, concepto que se propone como una metáfora para describir el estado de melancolía descrito por Freud y ampliado en este capítulo a la luz de la teoría existencialista de Jean-Paul Sartre en *El ser y la nada*, para entenderlo como

una condición psíquica y emocional que emerge a raíz de un sufrimiento profundo de tristeza y que afecta la realidad del sujeto.

El análisis busca evidenciar cómo ciertas experiencias traumáticas pueden mantener al sujeto en estados prolongados de sufrimiento que transforman no solo su identidad, sino también su vida material y su modo de habitar el mundo. Esta idea encuentra correspondencia tanto en el recorrido del protagonista como en testimonios reales de personas que han vivido procesos de adicción o pérdida, donde la dificultad de elaboración del trauma genera un estancamiento emocional que obstaculiza la integración del yo en toda su vida material.

Ampliar la comprensión del sufrimiento y concebirlo como un estado emocional derivado de los efectos psíquicos del trauma permite explorar sus implicaciones desde una perspectiva existencial. (Sartre, 1943) propone una manera de ver esta miseria y la explica como *angustia existencial*. Al incorporar las ideas de Sartre, se busca no solo quedarse en el análisis de ese estado de miseria, sino establecer una relación entre la experiencia del sufrimiento y la posibilidad de transformación que puede surgir de allí, abriendo caminos hacia un conocimiento más profundo de sí mismo y una mejor adaptación frente a las circunstancias externas de la vida.

A través de la representación cinematográfica del recorrido del protagonista en *Las Miserias*, se evidencia cómo la *miseria existencial* se manifiesta en elementos materiales y simbólicos que, aunque nacen del sufrimiento, pueden abrir pequeñas luces hacia la autotransformación. Analizar este proceso desde las teorías existencialistas permite reflexionar sobre el estado del personaje y también generar un diálogo con el espectador acerca de las posibilidades reales de cambio interior. Estas posibilidades, aunque limitadas por condiciones inevitables de la existencia como la muerte, invitan a una comprensión más lúcida y consciente de la vida misma.

Recordemos entonces que Freud explica la melancolía como un profundo estado de tristeza que se compara a los síntomas de la depresión, y que puede generar en el sujeto la pérdida del amor propio. Esta pérdida de amor propio se puede entender como un síntoma de la miseria existencial, donde el sujeto no es plenamente consciente, ya que en este caso la herida psíquica es la que lo gobierna, produciendo que el sufrimiento se intensifique. Esta pérdida de amor propio puede explicar también la manera en cómo los efectos del trauma empiezan a consumir a la persona desde adentro, desdibujando cada vez más su esencia.

Para comenzar a entender estos efectos podemos analizar el ejemplo en la anécdota relatada por Victor Frankl en *El hombre en busca de sentido*, donde narra desde su doble rol de prisionero y médico psicoterapeuta, cómo las secuelas psicológicas vividas por los internos del campo de concentración de Auschwitz empiezan a escalar hasta el punto de que el amor propio se convierte en la menor de las prioridades (Frankl, 1946).

Desde una perspectiva existencial y clínica, Frankl analiza cómo el trauma impacta progresivamente la vida psíquica de los prisioneros. Este análisis me permitirá comparar y visualizar cómo se ha ido elaborando el trauma de Joaquín hasta traerlo a este estado de miseria existencial en el que se encuentra.

En una primera fase, ante la llegada al campo, Frank describe un estado de *shock* inicial que puede relacionarse con esa circunstancia que previamente se ha definido como *causante* del trauma, como un quiebre abrupto de la cotidianidad que genera una herida emocional difícil de procesar (Frankl, 1946, p. 25). Posteriormente, narra, que en una segunda fase los prisioneros ya adaptados a las dinámicas diarias de violencia en el entorno comienzan a experimentar una pérdida progresiva del miedo a la muerte (p. 30).

Esta pérdida, aunque en ese contexto era literal, puede comprenderse como la pérdida de amor propio en la que el sufrimiento prolongado conlleva a una *muerte emocional*, pues al ya no haber miedo, el sujeto se queda suspendido en un estado de desconexión total con la vida. Se puede entender entonces que este gran sinsentido que se genera funciona como mecanismo de defensa frente a la imposibilidad de lidiar con la realidad. Este es el caso de Joaquín, quien no puede lidiar con la realidad en la que su hija está muerta y su mujer es una adicta. Su miseria existencial puede vincularse con la segunda fase descrita por Frankl, caracterizada por un sentimiento profundo de desconexión y una pérdida total de sentido que llevan al individuo a limitarse únicamente a sobrevivir. Este estado de desvinculación interna termina extendiéndose hacia el entorno, generando también una ruptura con el mundo social y con los vínculos que antes lo sostenían.

El ejemplo de Frankl se conecta con otro síntoma de Joaquín cuando señala que, la tortura interior se intensificaba con sensaciones más dolorosas que las físicas, las cuales el prisionero intentaba apaciguar. *“La principal era la intensa añoranza del hogar y la familia, tan profunda que el recluso a veces se consumía de nostalgia”* (Frankl, 1946, p. 45). Con esta descripción se puede entender que el dolor emocional llega a ser incluso más insoportable que el dolor físico, y permite reflexionar por qué la psique va construyendo mecanismos de defensa como la desconexión con la realidad para lidiar con ese sufrimiento. Por lo que uno de los símbolos más representativos del trauma es justamente esa añoranza del pasado, una necesidad de retener aquello que se perdió, acompañada de una profunda sensación de injusticia al no poderla cambiar, que perpetúa el sufrimiento. Recordemos que Joaquín, no solo se enfrenta al duelo por la muerte de su hija, sino al dolor de perder también una versión completa de su familia a la que ya no puede recuperar.

Así, a partir de un trauma, el sujeto puede caer en un estado de muerte emocional que lo desconecta progresivamente de sí mismo y del mundo. La *miseria existencial* se manifiesta entonces como una experiencia interna en la que el sentido de la vida y cualquier propósito se desvanecen, haciendo que la posibilidad de recomenzar parezca casi imposible, como sucedía con los prisioneros de Auschwitz.

Ahora bien, la teoría existencialista de Sartre amplía esta comprensión, al indagar en las causas esenciales de la pérdida de sentido en el ser humano, más allá del trauma particular. Por tanto, aunque con una dimensión más amplia, sus reflexiones sobre el vacío existencial resultan fundamentales para comprender lo que aquí denomino *miseria existencial*, caracterizada como un estado, producto de un origen traumático.

Desde la perspectiva existencialista, el vacío y la pérdida total de interés por la vida se entienden como un estar arrojado a la nada. (Sartre, 1943) señala que el ser humano “*está condenado a ser libre*”, es decir, lanzado a la existencia sin una esencia predeterminada, obligado a construir su propio sentido. Esto significa que la existencia en sí misma no tiene un destino marcado, el hombre al nacer no tiene una meta fijada que guíe su vida. Sin embargo, este vacío no es solo ausencia, sino una posibilidad latente que espera ser llenada a través de decisiones conscientes y significativas. Y aquí es donde gana relevancia el énfasis hecho por Sartre en la palabra *condenado a ser libre*, ya que el hombre resiente esta libertad como una pesada carga. La existencia se vive como una condena en la que estamos obligados a tomar decisiones y en la que somos absolutamente responsables del destino que tome nuestra vida. En esta medida, la libertad, lejos de representar plenitud, conlleva un profundo malestar derivado de la responsabilidad de elegir. A dicho malestar, Sartre lo denomina *angustia* (*El ser y la nada*,

1943) un estado que permite comprender la *miseria existencial* como una forma extrema de melancolía.

Al igual que Frankl, Sartre reconoce que la búsqueda de sentido exige un esfuerzo constante. De este modo, la miseria existencial puede entenderse como un estado de carencia donde confluyen la melancolía Freudiana, la muerte emocional descrita por Frankl, la sombra Junguiana y la angustia Sartreana. Es la experiencia de un sujeto que, desconectado de sí mismo y de su sentido, se ve obligado a enfrentarse a la nada y una de las sensaciones más dolorosas es que el sujeto sigue viviendo, es decir, su vida orgánica sigue perpetuando un estado de pena y vacío emocional. Ante esto, urge en el sujeto hacerse cargo de aquello que lo angustia, abriéndose la posibilidad de una reflexión sobre cómo o qué implica esta difícil tarea de recuperar el sentido de la vida.

Y aquí vale la pena preguntarse: ¿Qué ocurre cuando lo que le daba sentido a la existencia se derrumba de repente? Como en el caso de Joaquín, quien, tras la muerte accidental de su hija, queda suspendido en ese vacío sin dirección.

Por tanto, recapitemos lo expuesto para hallar el camino hacia una posible transformación emocional. Experimentar la nada arroja una serie de símbolos que emergen en sueños, conductas o decisiones y que, desde la mirada Junguiana, no son casuales, sino manifestaciones del inconsciente que buscan ser comprendidas (Jung, 1995). Cuando el individuo atraviesa un trauma, su entorno puede convertirse en un espejo de su mundo interior donde el desorden del espacio, el descuido del cuerpo o los hábitos autodestructivos se vuelven imágenes visibles de un conflicto psíquico que aún no logra integrarse en la conciencia.

Desde esta perspectiva, la *miseria existencial* puede leerse como un signo de la *sombra*, aquello que el sujeto teme reconocer, pero que lo habita y determina. Comprender este estado no implica solo una reflexión teórica, sino un proceso de autoconocimiento, una voluntad por traducir en consciencia los fragmentos reprimidos del sí mismo. En este sentido, el trauma deja de ser únicamente una herida y se convierte en un lenguaje del inconsciente, una forma a través de la cual la *psique* busca restablecer su equilibrio.

Este fenómeno se refleja en la manera en que muchas personas en condición de adicción describen su estado como “muertos en vida”. Al inicio, la sustancia funciona como una anestesia del dolor, pero con el tiempo intensifica el vacío que pretendían silenciar ya que a este sufrimiento se suman las cargas por sobrevivir, la dependencia económica, estados de abstinencia, entre otros. La existencia se reduce, entonces, a la búsqueda inmediata de alivio, clausurando toda posibilidad de reconstruir un sentido vital.

En *Las Miserias*, Joaquín encuentra en el alcohol ese falso refugio, su adicción expresa una melancolía que lo paraliza y le pone resistencia inconsciente al cambio. Desde la teoría Junguiana, podría decirse que la sombra, esa parte reprimida de sí mismo, ha tomado el control, empujándolo a repetir el sufrimiento como una forma de identidad. Al dejarse arrastrar por su sombra, tanto Joaquín como Rosmary configuran un universo donde la idea de que “ya todo se acabó” reemplaza la posibilidad de cambio. Desde la mirada existencialista de Sartre, esta renuncia no solo responde al dolor, sino también a la angustia que genera la libertad ya que, elegir transformarse implicaría asumir la responsabilidad de una nueva existencia. Así, la adicción revela tanto el trauma original como el miedo profundo a la libertad de ser otro.

No se trata únicamente del sufrimiento propio del duelo, sino de una herida más profunda que se ha transformado en trauma. Este estado conlleva implicaciones más complejas como la

angustia, la pérdida de sentido, la confrontación con la propia sombra y la terrible responsabilidad de elegir. Todos estos elementos intensifican la experiencia de miseria existencial, convirtiéndola en un lugar del que resulta arduo salir debido al esfuerzo interno y autónomo que demanda este proceso.

### **El llamado existencial**

Como se planteó anteriormente, la película no inicia con el suceso traumático en sí, sino cuando el protagonista ya habita una cotidianidad dominada por la sombra de su inconsciente a causa del dolor. Este estado de miseria es el punto que me interesa analizar y transformar, pues constituye el núcleo del guion y da sentido a su título *Las miserias*. El término hace referencia a una miseria interior: el sufrimiento es tan profundo que transforma por completo la vida del sujeto que, si no es elaborado, puede derivar en una miseria literal.

Desde esta perspectiva, el ser humano es, en cierta medida, libre de decidir cómo reaccionar ante una circunstancia existencial que lo sobrepasa, incluso una circunstancia como la muerte de un ser querido. Sin embargo, ejercer esa libertad no es un proceso sencillo, ya que implica emprender una travesía de autoconocimiento que solo puede darse a partir del reconocimiento de los símbolos que emergen del propio inconsciente. En este proceso, resulta pertinente retomar lo que Jung denominó *pensamiento dirigido*, el cual guarda una estrecha relación con la noción de responsabilidad que expone Sartre, quien sostiene que elegir implica hacerlo con plena conciencia de las consecuencias de dicha elección (*El ser y la nada*, 1943). De manera análoga, en el guion, esta experiencia puede compararse con los obstáculos que un personaje debe superar. Sin embargo, aquí no se trata de barreras físicas, sino de conflictos internos que exigen una voluntad aún mayor para comprender la raíz del propio malestar psíquico y, a partir de ahí, poder avanzar.

Desde el existencialismo, el pensamiento dirigido puede entenderse en relación con la propuesta de Sartre, quien invita a asumir la libertad con mayor conciencia y autenticidad. Se trata de una libertad que parte del reconocimiento de que la vida no posee un sentido dado, sino que es el ser humano quien debe construirlo. En otras palabras, se trata de vivir de manera responsable frente a la propia existencia, en lugar de evadirla mediante mecanismos de inercia o autonegación.

En la base de las reflexiones de Sartre se encuentran las de Martin Heidegger, quien sostiene que “*el hombre puede pensar en tanto tiene la posibilidad de ello. Ahora bien, esta posibilidad aún no nos garantiza que seamos capaces de tal cosa*” (Heidegger, 1994, p. 1). Heidegger introduce el concepto de *Dasein*, traducido como “ser-ahí”, para referirse a la existencia humana no solo como presencia física en el mundo, sino como conciencia de sí y apertura al ser (como se cita en Lozano, 2004). Esta condición implica que el ser humano está constantemente arrojado al mundo y enfrenta la necesidad de elegir entre múltiples caminos posibles. Sin embargo, esta apertura también genera angustia, pues confronta al sujeto con la responsabilidad de asumir su propia existencia.

El concepto de *Dasein* resulta pertinente para este trabajo porque abre la posibilidad de actuar frente a las circunstancias que trascienden el control, avanzando así hacia un proceso de autoconciencia. Según (Heidegger, 1994), el ser humano puede vivir de manera *auténtica* o *inauténtica*, dependiendo de si asume conscientemente su existencia o si la evade mediante formas impuestas o automáticas de vida. De esta manera, la miseria existencial puede entenderse como una “forma de existencia inauténtica”, en la que la persona, ante el trauma o la pérdida de sentido, queda atrapada en un estado de parálisis emocional que le impide actuar y refuerza la negación de su potencial transformador.

Sartre retoma esta idea al proponer una filosofía del compromiso con el ser, en la que el sujeto tiene la responsabilidad de transformar el sentido de su propia vida a través de sus elecciones. Desde esta perspectiva, el paso hacia una existencia “auténtica” se construye mediante las decisiones y acciones que se toman. Este tránsito representa uno de los momentos más oscuros y complejos del viaje hacia el autoconocimiento, ya que implica que el individuo comience a incomodarse dentro de su propia miseria existencial y deba enfrentarse a nuevas formas de salir de ella, las cuales, por lo general, generan aún mayor angustia o incomodidad.

(Sartre, 1943) profundiza esta reflexión al afirmar que el ser humano no nace con una esencia predefinida, sino que primero existe y a través de sus actos, se va definiendo. Esto conlleva a asumir la libertad con vértigo al aceptar que somos responsables de lo que llegamos a ser. En este sentido, distingue entre el “ser-en-sí”, aquello que simplemente es y no puede modificarse, y el “ser-para-sí”, la capacidad de cuestionar, elegir y construir sentido. Joaquín encarna este dilema cuando, tras perder su rol social como académico, debe enfrentarse al vacío que deja la identidad que lo sostenía y buscar una nueva forma de significar su existencia. Así, el individuo es confrontado con la libertad radical de decidir sobre sí mismo, incluso en medio del sufrimiento y la incertidumbre que implica no tener garantías sobre el resultado de sus elecciones.

En términos psicoanalíticos, este proceso corresponde al momento que (Jung, 1970), denomina el enfrentamiento con la sombra. Este acto de mirar de frente los aspectos más oscuros o reprimidos del inconsciente permite, a partir del reconocimiento de símbolos, tomar decisiones más conscientes. Aunque doloroso, este proceso se convierte en un paso esencial hacia el renacimiento interior y la liberación de las versiones antiguas del ser.

La figura de Rosmary, cumple la doble función de símbolo dentro del relato. Por un lado, encarna la materialización del trauma de Joaquín, reactivando las heridas del pasado y profundizando su estado de miseria existencial cada vez que reaparece en su vida. Su presencia actúa como un espejo que confronta a Joaquín con aquello que aún no ha podido integrar de sí mismo, alejándolo inconscientemente de la posibilidad de vivir una existencia más auténtica. Por otro lado, Rosmary, con su adicción y su tendencia autodestructiva, representa la *mala fe* que describe (Sartre, 1943) entendida como el autoengaño mediante el cual el individuo evade la responsabilidad de sus propias decisiones y, con ello, la angustia que conlleva la libertad. En su caso, el consumo de drogas funciona como una vía de escape temporal frente al sufrimiento existencial, un intento efímero de silenciar la angustia que, sin embargo, termina profundizando su desconexión con el ser y perpetuando el ciclo de evasión, como ya lo he venido explicando.

Esta construcción de las reacciones del personaje de Joaquín puede comprenderse también desde la psicología, particularmente a partir del concepto de *dependencia*, entendida como un patrón de apego disfuncional en el que el sujeto se aferra al otro hasta el punto de diluir su propia identidad. En el caso de Joaquín, aunque ya habita en un estado de miseria existencial, la poca voluntad que conserva para reconstruirse se desvanece con la reaparición de Rosmary.

El amor, en su forma más tóxica, puede tiranizar e intoxicar como una droga que crea dependencia y provoca un síndrome de abstinencia con síntomas similares a los de cualquier adicción como angustia, pérdida del control, búsqueda desesperada del objeto amado, insomnio, opresión en el pecho y una profunda melancolía ante la ausencia del otro (Plou, 2006). Esta condición confirma la idea de que la angustia surge como consecuencia directa de la responsabilidad de decidir, tal como lo plantea Sartre, quien entiende esta angustia como el único camino hacia la autoconciencia. Para Joaquín, esta es la fase más difícil del viaje existencial que,

como en el caso de las personas adictas, opta muchas veces por renunciar a su libertad como mecanismo de defensa ante el peso que implica ejercerla dentro de un mundo que se presenta como adverso y condicionado por los social. Afrontar la libertad, en este sentido, lo confronta también con la angustia de lo desconocido y con las consecuencias de su propia elección.

El enfrentamiento con la sombra de Joaquín, en términos de guion, se corresponde con la *anagnórisis*: ese momento de revelación en el que el personaje alcanza un descubrimiento profundo sobre sí mismo. En su caso, esta toma de conciencia ocurre cuando logra reconocer a Rosmary no solo como su exesposa, sino como el símbolo viviente de su pasado, de la pérdida y del dolor que aún lo habita. Comprende entonces que lo que lo mantiene atado a ella no es el amor presente, sino la idealización de lo que alguna vez fueron como familia.

Renunciar a esa añoranza implica aceptar la muerte de su hija como una realidad irreversible, una condición sobre la que no tiene poder de decisión. Al integrar este símbolo en su conciencia, en lugar de negarlo o repetirlo inconscientemente, Joaquín da un paso hacia una comprensión más profunda de sí mismo. Este reconocimiento lo confronta con la posibilidad de elegir de manera consciente, de asumir responsabilidad sobre aquellas decisiones que aún puede tomar, como la de alejarse de los lugares y vínculos que perpetúan su sufrimiento. De esta manera, el personaje comienza a trazar un camino hacia una existencia más auténtica. Su proceso no consiste en borrar el dolor, sino en transformarlo y en ese movimiento se revela el verdadero sentido del viaje de la autoconciencia donde poco a poco empieza a construir una nueva relación consigo mismo y con su realidad.

Sin embargo, este camino hacia una transformación siempre será observado desde perspectiva de la incertidumbre, ya que nada asegura una promesa de éxito. Este es por ejemplo el caso del protagonista de la película *Infierno o paraíso* de (Piffano, 2014). En ella, se retrata

precisamente la historia de un hombre que, tras un arduo proceso de rehabilitación de las calles y las drogas, intenta reconstruir su vida. Cuando está listo para “renacer”, se enfrenta a las dificultades del mundo real como la imposibilidad de conseguir empleo sin experiencia, el agotamiento de las jornadas laborales y el peso de las deudas que conlleva una vida “normalizada”. Finalmente, emigra a Europa junto a la familia que logra formar, pero termina enfrentándose a una paradoja existencial: el mundo que le prometió libertad termina imponiéndole nuevas formas de esclavitud. Basada en la teoría de Sartre, surge entonces la pregunta de si en su anterior vida en la calle, a pesar del sufrimiento, era en cierto modo más libre y, por tanto, más feliz

Un caso similar lo observaba en el testimonio de un joven de Medellín que, tras varios intentos de rehabilitación financiados por su adinerada familia, concluye que se sentía más libre viviendo en la calle que dentro de la estructura social tradicional. Para él, esa aparente estabilidad que implica trabajo, dinero, rutina, se convertían en realidad en una nueva forma de opresión que le arrebatava el sentido de la vida.

Finalmente, desde la mirada existencialista, (Sartre, 1943) aborda esta condición a través del concepto de *mala fe*, entendida como un autoengaño mediante el cual el sujeto evade la responsabilidad de su libertad, negando su capacidad de elegir frente a las posibilidades que lo constituyen.

Durante mis experiencias en las llamadas “ollas”, me sorprendía encontrar personas sumamente talentosas, inteligentes o incluso con ciertas condiciones de privilegio que recurrían a las sustancias como un modo de evadir algún dolor o conflicto no resuelto. Muy pronto, la adicción comenzaba a representar para ellas lo conocido, lo familiar, aquello que terminaba constituyendo su identidad. Aunque esa carga podía sentirse insoportable, parecía el precio que

se paga por renunciar a la libertad que nace de la conciencia. En algunos pocos casos, quienes lograron rehabilitarse atravesaron un proceso que implicó enfrentarse a su propia sombra. La angustia, lejos de ser un obstáculo, se convirtió en una etapa necesaria para asumir la responsabilidad de transformarse y reconstruir una forma más auténtica de existir.

La *miseria existencial* puede entenderse como la experiencia de sentirse atrapado en una prisión emocional marcada por la angustia y el vacío. Este vacío, con frecuencia, busca ser colmado mediante el consumo de sustancias, las adicciones o hábitos compulsivos que, lejos de propiciar una sanación, configuran círculos viciosos que profundizan el sufrimiento. Así, *Las Miserias* no solo representa la crisis personal de un individuo, sino que se erige como un retrato del malestar contemporáneo: una condición que trasciende lo individual para volverse universal.

Es aquí donde el sufrimiento y la angustia pueden convertirse en motores de crecimiento y sentido. Esta reflexión permite dar cierre a este capítulo y la entrada al siguiente, donde se explora el *viaje de la autoconciencia* de Joaquín, en *Las Miserias* donde a diferencia del clásico *viaje del héroe* propuesto por (Campbell, 1949), el recorrido de Joaquín no parte de una acción heroica ni de un llamado a la aventura, sino desde un estado pasivo e inauténtico. Su historia comienza en medio del trauma, no antes de él. De este modo, su tránsito no responde a una linealidad de eventos, sino a un proceso interior donde el vacío y la angustia abren paso a una transformación posible hacia la autoconciencia.

De este modo, se hace evidente que la miseria existencial no es únicamente un estado psicológico, sino también una construcción estética y narrativa que el cine puede traducir en imágenes. En este punto, la reflexión filmica se enlaza con la filosofía a través del interés del cine moderno por representar los estados de conciencia y las fracturas del sentido, lo que ha impulsado formas de cine centradas en la interioridad, las atmósferas y las narrativas no lineales.

Para ello, distintos enfoques teóricos del lenguaje cinematográfico desde los estudios sobre la subjetividad en cámara, el uso expresivo del tiempo y el espacio, hasta propuestas como la imagen-tiempo de Deleuze (1987) ofrecen marcos de lectura que ayudan a comprender cómo el cine puede expresar tanto el mundo externo como la vivencia interna del personaje. Así, estas perspectivas permiten enriquecer la representación estética de las miserias humanas, desde el trauma hasta la autoconciencia, otorgando una dimensión sensorial a la experiencia del sufrimiento.

### Capítulo 3

#### Representación del viaje de la autoconciencia en el cine

Luego del análisis conceptual desde el psicoanálisis y el existencialismo, se alcanza una comprensión más profunda de los procesos de autoconciencia, lo que permite traducir su representación al lenguaje cinematográfico a través de metáforas visuales y atmósferas sensoriales. Este viaje interior no se manifiesta mediante la acción externa, sino a través de la percepción y lo sensible.

En este sentido, la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico permite incorporar distintas herramientas para explorar el tiempo, la percepción y la expresión interior del personaje. Diversos enfoques teóricos sobre la subjetividad en cámara, la construcción de atmósferas y el uso expresivo de la duración aportan claves para pensar un cine donde la conciencia pueda hacerse visible. Dentro de este conjunto, algunas ideas propuestas por Gilles Deleuze en *La imagen-tiempo* resultan especialmente sugerentes para comprender el tiempo como experiencia subjetiva y ciertos gestos como manifestaciones del pensamiento y la emoción. Bajo esta perspectiva ampliada, el guion *Las Miserias* no se concibe como una secuencia de

acciones heroicas, sino como una experiencia interior donde la conciencia se revela en las imágenes, los silencios y el ritmo, permitiendo una aproximación más sensorial al trauma, la miseria existencial y su eventual transformación.

En contraste, (Campbell, 1949) plantea *el viaje del héroe* como una estructura narrativa universal que se encuentra en los mitos e historias de diferentes culturas. Es un recorrido donde un “héroe épico” emprende un camino para resolver grandes hazañas que terminan por brindarle una transformación. Si bien en el viaje del héroe también se aborda una dimensión psicológica y psicoanalítica, se centra más en la acción externa, desde su llamado, los obstáculos que enfrenta y su camino de regreso.

En el caso del guion *Las Miserias*, el viaje de Joaquín comparte con este modelo la búsqueda de una transformación interior, pero se distancia de su estructura lineal y de su enfoque en la acción. En el viaje de la autoconciencia, el trauma no funciona como un obstáculo a superar, sino como una fuerza simbólica que revela la herida psíquica del personaje y lo confronta con su propia miseria existencial. De este modo, la narración se construye a partir de metáforas que permiten al personaje y al espectador, transitar un proceso de autoconciencia más que de heroísmo clásico.

Por lo tanto, su representación debe apelar directamente a lo emocional mediante lo simbólico, donde el protagonista no se enfrenta a fuerzas ajenas, sino a sí mismo, a sus miedos, heridas y contradicciones. El viaje de la autoconciencia propone una reconciliación con la propia existencia a partir de un evento traumático que deja al personaje sumido en *la nada*. Los obstáculos ya no son físicos, sino psíquicos y la verdadera travesía se da en el ámbito de la conciencia propia, implicando un esfuerzo por la autonomía de la decisión y por la construcción de un sentido de libertad más auténtico.

En este mismo camino, diversas aproximaciones al cine moderno ofrecen herramientas para pensar la representación estética de la conciencia. La atención a los estados interiores, la suspensión de la acción y la construcción de atmósferas contemplativas son rasgos presentes tanto en el neorrealismo como en autores posteriores que profundizaron en la experiencia del tiempo y la subjetividad. Algunas reflexiones de Gilles Deleuze sobre la imagen-tiempo, resultan útiles como un apoyo para comprender cómo el cine puede sugerir lo interior a través de la duración, el gesto y la sensibilidad. Estas nociones se articulan con teorías psicoanalíticas y existencialistas sobre el sufrimiento y su transformación, así como con experiencias personales que inspiran la construcción del universo simbólico del guion. Los tres enfoques confluyen en una mirada simbólica que no busca explicar la conciencia, sino evocarla.

Autores neorrealistas y cineastas posteriores como Vittorio De Sica, Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Andrei Tarkovski, Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni, consolidaron un tipo de cine donde la percepción, la angustia y la duración reemplazan la causalidad clásica. Es en este contexto más amplio donde (Deleuze, 1987) analiza el tránsito del cine de acción a un cine del pensamiento, señalando la emergencia de un personaje que ya no actúa para transformar la situación, sino que queda expuesto a ella, obligado a sentir, ver y pensar. Esta figura del “vidente” permite comprender cómo ciertas obras construyen un tiempo interior que se despliega de manera sensible antes que narrativa.

En el guion *Las Miserias*, esta perspectiva se relaciona con la condición de Joaquín, cuya rutina en el alcoholismo no solo implica una limitación física, sino una parálisis interior provocada por el sufrimiento, el pasado y la pérdida de sentido. Su travesía no se estructura desde la acción externa, sino desde el movimiento de su conciencia. Por esto, la historia se apoya en formas de representación que privilegian la atmósfera, la percepción y los silencios,

retomando (entre otras referencias cinematográficas), ciertas nociones de la imagen-tiempo para acentuar gestos, pausas, espacios vacíos y duraciones que permitan construir una experiencia sensorial de su proceso interno.

Desde esta óptica, el cuerpo en escena deja de ser solo un ejecutor de acciones para convertirse en un territorio donde se manifiestan las tensiones entre la sombra y la conciencia. Como señala (Deleuze, 1987) en el *cine del pensamiento*, el cuerpo traduce aquello invisible que habita al personaje: el gesto, la postura o incluso la inmovilidad revelan formas del pensamiento y de la memoria. En *Las Miserias*, esta perspectiva permite representar el conflicto interno de Joaquín no mediante grandes acciones, sino mediante el lenguaje físico sensible que deja ver la fractura emocional y la búsqueda de sentido. Así, el cuerpo se vuelve un puente entre el sufrimiento y la posibilidad de transformación.

Esta reflexión de Deleuze sobre el cuerpo y el pensamiento permite, además, articular la dimensión estética con la dimensión psicoanalítica del personaje. Desde una lectura simbólica, la miseria existencial de Joaquín se expresa a través de su cuerpo: su alcoholismo no solo representa una conducta autodestructiva, sino un intento desesperado de huir del sufrimiento psíquico no elaborado. Sin embargo, esa evasión lo fija en un presente suspendido, donde el tiempo se detiene y el cuerpo queda atrapado en la inercia de la culpa y la pérdida.

En este sentido, en *Las Miserias*, Joaquín presenta un aspecto desaliñado y una gestualidad corporal contenida que funcionan como prolongación de su estado de melancolía. Su manera pausada de caminar entre la gente como si fuera invisible, de escuchar conversaciones ajenas o quedarse inmóvil como un “vidente”, traduce visualmente los estados interiores que lo habitan. Asimismo, la relación cuerpo–pensamiento permite insinuar su pasado ya que su manera

educada y lúcida de hablar contrasta con su aspecto deteriorado y su rutina, creando una contradicción simbólica que encarna su identidad fragmentada.

Con respecto a esto último, (Deleuze, 1987) sostiene que “*la actitud cotidiana es lo que pone el antes y el después en el cuerpo*” (p. 252). Esta afirmación se refleja en la rutina que propone el guion para Joaquín, donde las acciones cotidianas no cumplen una función meramente contextual, sino que amplían la percepción de su tiempo interior. A través de la atmósfera construida por sus gestos, hábitos, deseos, el clima y el ritmo del montaje, se hace visible su proceso interno. Así, el espectador puede percibir la diferencia entre un Joaquín sobrio que intenta planificar pequeñas metas como reparar una pared y uno progresivamente alcoholizado, cuyo cuerpo se vuelve más débil y melancólico. De esta manera, su transformación física se convierte en un signo de la fractura entre su voluntad y su sufrimiento, haciendo visible el peso del trauma y la imposibilidad de escapar de sí mismo.

Del mismo modo, el clima y la atmósfera visual pueden acompañar el recorrido interno del personaje y unificar el tono emocional y filosófico del guion. El calor sofocante aparece cuando Joaquín desea actuar, pero no puede; la intensa luz del sol lo aturde como preludeo de una conciencia que intenta despertarse; la lluvia irrumpe como una tormenta interior cuando se enfrenta a su sombra; y el reciclaje acumulado, que desea rescatar, refleja también su propio deseo de rescatarse a sí mismo. No son simples ambientaciones, sino extensiones sensibles de su estado interior. A través de estos elementos, la atmósfera se convierte en una forma de pensamiento que dialoga con su subjetividad y permite percibir su transformación de manera sensorial.

En este proceso, Rosmary, su exesposa, encarna una presencia que une el pasado y el presente. En términos de (Deleuze, 1987) puede entenderse como una *imagen-cristal*, una figura

donde el tiempo se refleja a sí mismo: el pasado se hace visible en el presente y la memoria deja de ser un simple recuerdo para convertirse en algo que sigue vivo. Rosmary no representa solo el pasado, sino la herida latente del trauma de Joaquín. Cada vez que aparece, reabre su trauma y lo enfrenta con lo que no ha podido transformar. Su presencia desestabiliza las rutinas que intentan darle sentido como el cuidado a Van Gogh o la reparación de la casa, revelando que el pasado no está detrás, sino coexistiendo dentro de él.

Por eso, el guion no busca regresar literalmente al pasado, sino explorar los estados de conciencia que emergen de sus heridas. El *flashforward* que se introduce a lo largo del relato de manera muy sensorial, no pretende anticipar un hecho, sino mostrar un tiempo suspendido, una visión que insinúa el porvenir emocional de Joaquín antes de que él mismo lo comprenda. Es un momento donde el futuro se refleja en el presente como una posibilidad latente, reforzando la dimensión contemplativa y sensible propia de la imagen-tiempo.

En esta expansión del cuerpo y el pensamiento hacia la miseria existencial, el espacio cobra una importancia esencial. Como plantea (Deleuze, 1987) en el cine de la imagen-tiempo los lugares dejan de ser escenarios de acción para volverse espacios de pensamiento. En *Las Miserias*, cada locación: la casa, el restaurante, la calle T o la ciudad, no está al servicio de la narrativa tanto como en la experiencia interior del personaje. El entorno no explica, sino que acompaña y siente; de esta manera, la miseria existencial se materializa en los lugares que habita, y el paisaje se convierte en un espejo del alma que intenta despertar.

### **Casa abandonada de Joaquín**

La casa de Joaquín constituye uno de los elementos más significativos del guion, funcionando como extensión de su mundo interior. Este vive en una casa abandonada en el

centro de la ciudad junto a su perro Van Gogh, este lugar cargado de ruina y precariedad refleja su estado psíquico y emocional. La acumulación de objetos reciclados, el desorden y la descomposición del entorno no son solo detalles escenográficos, sino manifestaciones visibles de su miseria existencial.

En particular, una pared con una mancha de humedad se convierte en el eje simbólico de su viaje de autoconciencia. Este detalle articula el conflicto interno y externo del guion: mientras Joaquín intenta repararla, sus esfuerzos fallidos revelan la imposibilidad de recomponer aquello que está corroído desde el interior, deterioro que se intensifica con la llegada de Rosmary. Más que funcionar literalmente como una imagen-cristal, puede entenderse que la interacción entre la pared, Joaquín y la presencia de Rosmary genera un efecto cristal, donde el presente deja entrever la persistencia del pasado. La aparición de Rosmary activa recuerdos reprimidos y vínculos dolorosos que desestabilizan el intento de orden, revelando la sombra de Joaquín en términos de Jung.

El deterioro progresivo de la casa, que pasa de ser un espacio cotidiano a un elemento casi vivo que refleja la coexistencia de lo físico y lo emocional, haciendo visible la invasión de lo reprimido en el inconsciente. La pared que se pudre cada vez más se convierte en un espejo del derrumbe interior y en un registro visible del trauma que se rehúsa a seguir oculto. El punto de no retorno se da cuando Rosmary roba los ahorros de Joaquín y con esto revuelca la casa revelando la pared llena de hongos. Para Joaquín este acto no solo simboliza la pérdida material, sino la ruptura definitiva del frágil equilibrio que mantenía su realidad. Al abandonar la casa y a Van Gogh, Joaquín deja atrás un lazo vital que aún sostenía su humanidad, sellando su tránsito hacia la desintegración.

Finalmente, la casa deja de ser solo escenario para convertirse en *imagen-tiempo*, condensando en su deterioro la temporalidad subjetiva y la dimensión emocional de Joaquín. Las paredes, los hongos y los objetos reciclados son vehículos de expresión de su alma en crisis, un ejemplo claro de cómo, en el cine de la *imagen-tiempo* (Deleuze, 1987), el espacio se libera de su función narrativa para expresar la experiencia interna de los personajes.

### **El restaurante**

El restaurante que administran Lola y su padre, ubicado cerca de la universidad donde Joaquín trabajaba antes, constituye un espacio simbólico dentro del relato. Joaquín, ya degradado socialmente, visita el lugar o realiza algunos trabajos ocasionales allí. Este restaurante, aunque cotidiano, adquiere una función estética y simbólica donde la comida, el humo, los comensales y el bullicio configuran una atmósfera que contrasta con la miseria melancólica de su casa y funciona como un umbral entre la vida que continúa afuera y su conciencia detenida; un espacio que fluye mientras él permanece estancado.

Más que funcionar literalmente como una imagen-cristal, puede decirse que el restaurante genera un efecto cristal al condensar, en un mismo espacio, la coexistencia del pasado y el presente de Joaquín. En su interacción con Lola, quien representa un vínculo con su antigua vida, aparece un reflejo de quien fue antes del trauma, un yo que ahora observa desde la distancia, despojado del deseo de pertenecer, del estatus social y de las máscaras que lo sostenían. La comida, sus restos, el ruido de los platos y la rutina de los comensales funcionan como un espejo distorsionado de su interioridad que revelan tanto la banalidad de la vida cotidiana como la descomposición simbólica de su presente emocional.

Narrativa y estéticamente, cada visita al restaurante es un tiempo suspendido, un retorno a la vida que continúa sin él y al mismo tiempo, un espacio de contemplación de lo que ha dejado de ser. Este lugar alcanza su dimensión más profunda cuando Joaquín decide dejar allí a Van Gogh, marcando simbólicamente el abandono de una versión de sí mismo que ya no volverá. Así, el restaurante articula no solo el afuera del relato, sino el tránsito entre el duelo y la posibilidad de renacer, un espacio donde la conciencia detenida del protagonista se enfrenta al flujo del tiempo y a la posibilidad de renacer de sus propias cenizas.

### **La Calle T**

La calle T, inspirada en un entorno real del centro de Medellín, se presenta como una calle sin salida donde a un lado está ubicada la chatarrería y al otro la olla. En este lugar la vida se reduce al consumo autodestructivo y la supervivencia; el ruido metálico, los murmullos de los consumidores y los cuerpos confundidos entre basura y humo crean un paisaje donde la identidad de los sujetos adictos se diluye en la multitud.

Joaquín visita la calle T con frecuencia para vender reciclaje en la chatarrería, siempre ebrio y acompañado de otros personajes tan melancólicos como él. Su antigua identidad, como profesional y padre, se disuelve literalmente entre los desechos y los códigos de la calle. En el extremo opuesto de la calle, Rosmary habita un hotel cuyo interior permanece oculto hasta que Joaquín ingresa en él. Este hotel funciona como núcleo de la sombra, el “*inframundo psíquico*” donde emergen impulsos reprimidos y pulsiones autodestructivas (Jung, 1970, p. 26)

En términos de Deleuze, el hotel se constituye como *imagen-tiempo*: un espacio donde las acciones externas se suspenden y lo significativo es la experiencia interna de Joaquín. Cada paso por sus pasillos intensifica su descenso en el inconsciente; las miradas, los silencios, los

planos secuencia y las luces de neón traducen cinematográficamente su tránsito interior hacia la autoconciencia. La calle T, en su totalidad, se contrapone al restaurante ya que mientras éste refleja la vida que fluye afuera, la calle T encarna la inercia del abismo y la confrontación radical con lo reprimido.

El *flashforward* que ocurre en este espacio representa el punto de prueba del protagonista el cual es enfrentarse a Rosmary como símbolo de sus ataduras y reconocer aquello que no reconoce de sí mismo. La paralización, la recaída y el sufrimiento no son retrocesos, sino condiciones necesarias para su confrontación y eventual reconstrucción. Desde una mirada existencialista, Joaquín experimenta acá la angustia de la libertad (Sartre, 1943) donde como única salida tiene que asumir la responsabilidad de elegir. Cinematográficamente, este descenso se traduce en sensaciones físicas: el calor se intensifica, el humo se espesa y los rayos del sol se convierten en metáforas visuales de la autoconciencia que empieza a surgir. La salida del hotel simboliza el tránsito del estado de miseria existencial hacia un despertar de la conciencia como reconocimiento interno de su posibilidad de renacer.

En conjunto, estos tres espacios construyen un recorrido simbólico y sensorial: la casa como interioridad y descomposición; el restaurante como memoria del yo perdido y umbral hacia lo posible; y la calle T como confrontación del inconsciente y tránsito hacia la autoconciencia. La progresión entre ellos refleja el movimiento del relato desde la miseria existencial hasta el autoconocimiento de sí mismo, utilizando el lenguaje cinematográfico para hacer visible la experiencia interna del personaje donde tiempo, conciencia y emoción se condensan en lo visual y sensorial.

## Conclusiones

Este trabajo de grado comenzó con una pregunta esencial sobre el sufrimiento humano y las diferentes maneras de reaccionar frente a él. Comprenderlo con el propósito de aplicarlo a la escritura de un guion cinematográfico implicaba varios riesgos, especialmente en relación con el enfoque teórico desde el cual se abordará. En esa búsqueda por comprender el sufrimiento, se propuso el *trauma* como punto de partida y al mismo tiempo como posibilidad de transformación. Esta elección se originó en experiencias personales y observaciones realizadas en las llamadas “ollas” de la ciudad, donde fue posible identificar que muchas de las personas allí refugiadas en la adicción compartían una misma condición, la de un dolor del alma que buscaban purgar a través del consumo.

De esta manera, comprendí que la pregunta por el sufrimiento humano no solo es antigua y compleja, sino que las múltiples teorías que intentan responder al cómo lidiar con él, también lo son. El cine, por su capacidad para representar la subjetividad, se presenta como un medio idóneo para explorar estas tensiones. En este sentido, la teoría psicoanalítica, estrechamente ligada al cine desde sus orígenes, resultó fundamental tanto para la construcción de personajes más complejos como para la lectura profunda de sus conflictos internos, permitiendo pensar el cine más allá del entretenimiento. Así, la construcción del personaje principal de *Las Miserias* y su conflicto debía estar atravesado por esta teoría, partiendo de la pregunta puntual por el trauma y la forma en que este determina el despertar de la conciencia.

Preguntarse por el sufrimiento, en este contexto, implicaba proponer posibilidades de transformación a partir de este. Por esa razón, la relación entre el cine y la filosofía resultó crucial para plantear este tipo de reflexiones. Dentro del amplio espectro del pensamiento filosófico, el existencialismo ofreció un enfoque directo hacia la condición humana, permitiendo

pensar el sufrimiento no como un destino inevitable, sino como una posibilidad de autoconciencia.

Durante el proceso de investigación fue necesario delimitar los conceptos teóricos que, desde el psicoanálisis, el existencialismo y la teoría cinematográfica, serían empleados como herramientas creativas para la construcción narrativa y estética del viaje de la autoconciencia en *Las Miserias*. Este proceso de delimitación permitió establecer los alcances del trabajo, pues, aunque la adicción aparece como su contexto, el objetivo no fue analizarla desde una perspectiva social o clínica, sino comprender el sufrimiento y el trauma como motores de una experiencia de autoconciencia. De este modo, la investigación permitió establecer un marco teórico que sirvió de base para hacer visible, mediante el lenguaje cinematográfico, la experiencia interna del protagonista, mostrando su viaje hacia la autoconciencia como un proceso de transformación frente a su propio dolor.

Revisar y comprender el concepto de trauma desde la teoría de Freud permitió establecer las primeras definiciones fundamentales. El trauma fue entendido como una herida psíquica alojada en el inconsciente, que se manifiesta a través de síntomas, sueños o repeticiones que son mecanismos de defensa frente a una realidad dolorosa y que puede derivar en patologías como la neurosis o la psicosis (Freud, 1920). Este marco inicial fue indispensable para comprender los mecanismos de represión y proyección que se empiezan a dar desde la mente del sujeto que está atravesando el trauma.

Freud también proporcionó bases teóricas para diferenciar el duelo de la *melancolía*, cuya diferencia resultó clave para explorar el estado emocional de Joaquín. La *melancolía* se entiende como una tristeza profunda difícil de explicar, muchas veces ligada a la pérdida de un objeto amado que no puede ser completamente sustituido (Freud, 1917). En este sentido, la melancolía

puede leerse como un síntoma del trauma, pues implica un estancamiento del proceso de duelo que condena al sujeto a una repetición inconsciente y constante del sufrimiento y que se propone bajo el concepto de *miseria existencial*. Sin embargo, esta lectura de Freud del *trauma* posee ciertas limitaciones, especialmente por su tendencia a asociarlo con dimensiones sexuales, infantiles o bélicas. Por esta razón, se hizo necesario ampliar el concepto a partir de la teoría de Jung, la cual también se ha vinculado ampliamente con el cine, particularmente por su aporte en la construcción simbólica de personajes a través de los arquetipos.

(Jung, 1970), a diferencia de Freud, explica el inconsciente no solo como un depósito de pulsiones reprimidas, sino como una dimensión viva de la psique, capaz de comunicarse mediante imágenes, sueños y símbolos. Desde esta perspectiva, el trauma deja de ser únicamente un suceso reprimido para entenderse como una fuerza configuradora de la *sombra*, ese arquetipo que contiene todo aquello que el sujeto niega, teme o no acepta de sí mismo. La sombra, según (Jung, 1970), no debe eliminarse sino integrarse, ya que solo mediante su reconocimiento el individuo puede avanzar hacia la individuación, es decir, hacia un estado de autoconciencia plena. En *Las Miserias*, este proceso se traduce en la lucha interna de Joaquín por confrontar aquello que ama, pero lo hiere, simbolizado en la figura de Rosmary su exesposa, en la casa que se descompone y en los objetos que evocan su pasado.

La sombra, según (Jung, 1970), permanece oculta en el inconsciente, pero se manifiesta en la realidad a través de símbolos, que emergen en sueños, proyecciones o experiencias significativas que revelan aspectos reprimidos de la psique. Esta lectura de los símbolos es subjetiva, es decir, que su interpretación varía de acuerdo con la historia y las experiencias del sujeto. De esta manera, la lectura de los símbolos se convierte en un espejo interior de cada individuo, que puede revelar los aspectos más oscuros y desconocidos del ser.

La interpretación subjetiva de los símbolos permite al sujeto identificar, en su propio lenguaje interior, las manifestaciones de la sombra y del trauma que lo habitan. En este sentido, el enfrentamiento con la sombra resulta uno de los puntos claves para abrir la posibilidad de transformación interior a partir del trauma, entendiendo que dicha transformación no se produce mediante la negación del dolor, sino a través de su reconocimiento simbólico para de esta manera poderlo gestionar desde un lugar más consciente.

Jung, al proponer este encuentro con la sombra, abre la puerta al reconocimiento de aquello que nos constituye inconscientemente como el punto de partida del camino hacia la autoconciencia. De esta manera, el trauma adquiere una dimensión simbólica e individual, vinculada directamente a la experiencia subjetiva del sujeto y no únicamente a un acontecimiento del pasado. La sombra se convierte también en un concepto esencial para la representación del viaje existencial, tanto en el plano psicológico como en el cinematográfico, al plantear que los conflictos internos pueden expresarse a través de símbolos visibles que revelan el mundo interior más profundo del personaje. Este recorrido implica aceptar que, cuando el individuo se encuentra dominado por el sufrimiento del trauma, queda sumido en un estado de miseria existencial. En dicho estado, la persona no puede actuar plenamente, se ve atrapada en una repetición de dolor que lo limita y progresivamente desdibuja su identidad.

En este punto, se hace necesario incorporar los aportes del existencialismo, que complementan el pensamiento psicoanalítico al proponer una filosofía hacia la transformación del ser. El existencialismo no se limita a explicar las manifestaciones del trauma que están ligadas a la condición humana, sino que plantea la posibilidad de reconstruirse a partir de él. Sartre retoma una idea esencial de (Heidegger, 1994) para comprender este enfrentamiento con la

sombra: la noción del *ser-para-sí*, como la capacidad de reconocerse más allá de la existencia y asumir la existencia desde una postura activa y auténtica.

En *El ser y la nada*, (Sartre, 1943) explica que la existencia humana está marcada por ciertas condiciones innegociables como el hecho de estar arrojados a *la nada*. Con esto se refiere a ser conscientes de que la existencia no posee un sentido por sí mismo, sino que es el propio sujeto quien debe construirlo y dotarlo de significado a partir de sus decisiones. De allí se deriva el concepto de *angustia*, entendida como el sentimiento que emerge ante la infinita posibilidad de elegir sin certezas absolutas sobre las consecuencias de esas elecciones. La angustia, entonces se convierte en un estado existencial que lo que hace es revelar justamente la *libertad* del ser humano. Así que Sartre concibe la libertad más como una condena de tener que elegir constantemente y a la vez una oportunidad de transformación porque esta decisión que va definiendo a sí mismo y su sentido de vida. Esta libertad, ejercida con responsabilidad hacia uno mismo, es lo que permite vivir de una manera auténtica, es decir, en coherencia con la propia conciencia. El sujeto que elige desde esta comprensión deja de ser un ser pasivo frente a su propia existencia y aunque determinado por las circunstancias que implican la condición humana, se convierte en un agente activo de su existencia.

Desde este enfoque, el proceso de autoconciencia implica enfrentar el dolor y a la vez decidir a pesar de él, reconociendo que el trauma puede ser transformado en un detonante de nuevo sentido. La angustia, vista desde ese enfoque, deja de ser un estado negativo pleno o de miseria existencial para convertirse en el impulso hacia de la conciencia de la *libertad*. Enfrentarse al vacío, a la pérdida o al dolor significa enfrentarse también a la posibilidad de renacer.

Con la escritura de *Las Miserias* no busco representar la miseria únicamente como una condición social o física, sino como una metáfora de un estado existencial que está entre el entorno y el mundo interior, donde el sujeto se ve forzado a confrontar el absurdo de *la nada* que le impiden actuar para transformar su propio sufrimiento.

Ahora bien, al reconocer que el trauma afecta principalmente el plano emocional, se comprende que la libertad existencial se ve constantemente obstaculizada por las heridas que impiden al sujeto ejercer plenamente su capacidad de elección. Este conflicto es precisamente al que se enfrentará Joaquín, el protagonista del guion, donde su lucha será consigo mismo, sus obstáculos serán en el plano del inconsciente y en la medida en que logre mirarse desde un lugar más auténtico que le permita decidir con responsabilidad para construir una existencia más consciente.

Tras comprender los conceptos de trauma, inconsciente, sombra, miseria existencial, angustia y libertad, este trabajo establece un marco teórico que permite materializar cinematográficamente la experiencia interna del protagonista, mostrando su viaje hacia la autoconciencia como un proceso de transformación frente al dolor.

En *Las Miserias*, Joaquín encarna la tensión entre trauma, deseo de reconstrucción y una sombra que persiste. La muerte de su hija y la adicción de Rosmary han producido un quiebre profundo que lo mantiene en un estado de miseria existencial, donde el cuidado de su perro Van Gogh representa su último vínculo afectivo con la vida. La figura de Rosmary funciona como un punto donde pasado y presente se condensan, generando un efecto cristal que revela aquello que continúa coexistiendo en su interior. Su reaparición desestabiliza la frágil rutina del protagonista, confrontándolo con su libertad de elección (Sartre, 1943) y abriendo la posibilidad, aunque mínima de transformación.

Los espacios y el clima operan como extensiones sensoriales de su mundo interno: la casa que se derrumba, el calor sofocante, la humedad creciente, la lluvia que irrumpe y los ruidos del restaurante constituyen atmósferas que traducen sus estados emocionales. Así, el guion materializa conceptos psicoanalíticos y existencialistas a través de la imagen, el sonido y el montaje, donde el tiempo, el espacio y la acción se subordinan a la experiencia subjetiva del personaje.

En conjunto, trauma, sombra, angustia, libertad y autoconciencia se articulan en todos los niveles del guion, en la narrativa, los personajes, la puesta en escena y la temporalidad configurando un viaje donde la caída no es únicamente degradación, sino un tránsito hacia la posibilidad de renacer. *Las Miserias* propone una mirada poética y sensorial en la que el dolor deja de ser destino y se convierte en materia de transformación, el trauma entonces no destruye a Joaquín por completo, sino que lo obliga a mirarse y en esa mirada nace la posibilidad de volver a ser.

### **Bibliografía**

- Caballero, E. d. (2020/2021). *Duelo y adicciones: pérdidas que se resuelven con el*. Obtenido de <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/50866/TFG%20-%20GARCIA%20CABALLERO%2c%20ELENA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Campbell, J. (1949). *El héroe de las mil caras* . Obtenido de <https://mantenlosimple.com/wp-content/uploads/2016/04/el-heroe-de-las-mil-caras-joseph-campbell.pdf>
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen - tiempo estudios sobre cine 2* . Obtenido de [https://monoskop.org/images/8/8d/Deleuze\\_Gilles\\_Estudios\\_sobre\\_cine\\_2\\_La\\_imagen-tiempo.pdf](https://monoskop.org/images/8/8d/Deleuze_Gilles_Estudios_sobre_cine_2_La_imagen-tiempo.pdf)

- Descartes, R. (1647/1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas*. Obtenido de <https://lenguajeyconocimiento.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/06/descartes-meditaciones-metafisicas-tr-vidal-pena.pdf>
- Dostoyevski, F. (1866/2004). *Crimen y castigo*. Bogotá: Editorial Unión Ltda.
- Frankl, V. (1946). *El hombre en busca de sentido*. Obtenido de <https://unsecretogigantesco.com/wp-content/uploads/2023/03/Frankl-Viktor-El-hombre-en-busca-de-sentido.pdf>
- Freud, S. (1905). *Tres ensayos de la teoría sexual*. Obtenido de <https://psicologiageneralunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/freud-tres-ensayos-de-teoria-sexual.pdf>
- Freud, S. (1917). *Duelo y melancolía*. Obtenido de <https://psicovalero.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/11/sigmund-freud-duelo-y-melancolc3ada-1915-1917-t14.pdf>
- Freud, S. (1920). *Más allá del principio del placer*. Obtenido de <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/MAS%20ALLA%20DEL%20PRINCIPIO.pdf>
- Hegel, G. W. (1807/1971). *Fenomenología del espíritu*. Obtenido de [https://www.proletarios.org/books/Hegel-Fenomenologia\\_Del\\_Espiritu.pdf](https://www.proletarios.org/books/Hegel-Fenomenologia_Del_Espiritu.pdf)
- Heidegger, M. (1994). *¿Qué quiere decir pensar? Conferencias y artículos (Trad. E. Barjau)*. Obtenido de Revista Colombiana de psicología : <file:///C:/Users/lrued/OneDrive/Documentos/Trabajado%20de%20grado/Investigaci%C3%B3n/Dialnet-QueQuiereDecirPensar-4895312.pdf>
- Jung, C. G. (1912). *Símbolos de transformación*. Obtenido de <https://cdn.bookey.app/files/pdf/book/es/s%C3%ADmbolos-de-transformaci%C3%B3n.pdf>
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Obtenido de [https://posgrados.uav.online/wp-content/uploads/wpcf7\\_files/1bdf263ca5a5931f5790ddd4bd1c6f45Arquetipos%20e%20inconsciente%20colectivo%20PDFDrive.pdf](https://posgrados.uav.online/wp-content/uploads/wpcf7_files/1bdf263ca5a5931f5790ddd4bd1c6f45Arquetipos%20e%20inconsciente%20colectivo%20PDFDrive.pdf)
- Jung, C. G. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Obtenido de <https://materialdeconsultaib.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/art-jung-carl-gustav-el-hombre-y-sus-simbolos.pdf>
- Larripa, J. G. (2023). *Tesis La Necesidad Existencial en el Proceso de Transformación Emocional en la Terapia Focalizada en la Emoción en Duelo Complicado*. Obtenido de Facultad de Ciencias Humanas y Sociales Universidad Pontificia comillas:

<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/80160/TD00622.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Munch, E. (1893). *El grito*.

Orzeszek, A. (2009). *El "hombre superfluo": un paseo crítico por la literatura rusa del siglo XIX*. Obtenido de [https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=A2PMhInT1CgC&oi=fnd&pg=PA5&dq=literatura+rusa+humanismo&ots=y2Nt7Yqx Cz&sig=FX7IaYL79jW\\_N99U6Vt56FgrQmw&redir\\_esc=y#v=onepage&q=literatura%20rusa%20humanismo&f=false](https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=A2PMhInT1CgC&oi=fnd&pg=PA5&dq=literatura+rusa+humanismo&ots=y2Nt7Yqx Cz&sig=FX7IaYL79jW_N99U6Vt56FgrQmw&redir_esc=y#v=onepage&q=literatura%20rusa%20humanismo&f=false)

Oviedo Fera, C. M. (2013). *La filosofía existencial en el cine europeo entre los años 1940-1960 (Bergman Dreyer Antonioni Fellini)*. Obtenido de <https://repositorio.unicartagena.edu.co/entities/publication/29fd03bf-de48-489a-8b7e-58f23a86edba>

Plou, P. M. (2006). *Relaciones de dependencia: ¿cómo llenar un vacío existencial?* Obtenido de *Revista de Psicoterapia*, 17(68): [https://www.academia.edu/32752417/RELACIONES\\_DE\\_DEPENDENCIA\\_C%C3%93MO\\_LLENAR\\_UN\\_VACIO\\_EXISTENCIAL](https://www.academia.edu/32752417/RELACIONES_DE_DEPENDENCIA_C%C3%93MO_LLENAR_UN_VACIO_EXISTENCIAL)

Reyes, E. M. (2001). *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo*.

Sartre, J.-P. (1943). *El ser y la nada*. Obtenido de [https://proletarios.org/books/Sartre-El\\_existencialismo\\_es\\_un\\_humanismo.pdf](https://proletarios.org/books/Sartre-El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf)

Séneca. (traducción 1986). *Épistolas morales a Lucilio*. Obtenido de [https://www.mercaba.es/roma/cartas\\_a\\_lucilio\\_de\\_seneca.pdf](https://www.mercaba.es/roma/cartas_a_lucilio_de_seneca.pdf)

unidas, N. (2024). *Noticias ONU, Mirada global Historias humanas*. Obtenido de <https://news.un.org/es/story/2024/06/1530826#:~:text=En%20conjunto%2C%20e1%20consumo%20de,Opioides%3A%2060%20millones>

### Videografía

Aljure, F. (Dirección). (1991). *La gente de la uiversal* [Película].

Aljure, F. (Dirección). (2006). *El colombian Dream* [Película].

Aronofsky, D. (Dirección). (2000). *Requiem for a Dream* [Película].

Cabrera, S. (Dirección). (1993 ). *La estrategia del caracol* [Película].

- Cohen, H. (Dirección). (1998). *El gran Lebowski* [Película].
- Gaviria, V. (Dirección). (1990). *Rodrigo D No futuro* [Película].
- Gilligan, V. (Dirección). (2009). *Breaking Bad* [Película].
- Iñarritu, A. G. (Dirección). (2000). *Amores perros* [Película].
- Loneragan, K. (Dirección). (2016). *Manchester by the sea* [Película].
- Mendoza, R. (Dirección). (2010). *La sociedad del semáforo* [Película].
- Phillips, T. (Dirección). (2019). *Joker* [Película].
- Piffano, G. (Dirección). (2014). *Infierno o paraíso* [Película].
- Scorsese, M. (Dirección). (1976). *Taxi Driver* [Película].
- Tarkovski, A. (Dirección). (1983). *Nostalgia* [Película].

## **Componente creativo**

### **Guion completo y secuenciado**

En el anexo final se presenta el guion cinematográfico original *Las Miserias*, escrito como parte del eje creativo de este trabajo de grado.

La obra propone una exploración simbólica del trauma, la autoconciencia y la transformación del ser, desde una mirada que entrelaza el psicoanálisis y la filosofía existencialista. Su estructura narrativa y su propuesta atmosférica buscan traducir, tanto en la

forma como en el contenido, los estados emocionales y espirituales que atraviesa el protagonista.

Las Miserias es una historia cargada de metáforas visuales, donde el tiempo, los silencios y los espacios interiores dialogan con la conciencia del personaje. Los diálogos, por su parte, poseen una sutil capa de ironía que revela las contradicciones humanas y la lucha interna entre la decadencia y la posibilidad de renacer.

### **Anexo A. Guion cinematográfico: “Las Miserias”**

#### **Memorias narrativas y dramáticas**

##### **Motivación de escritura**

Hace algunos años ya, trabajé como mesera en un restaurante de Bogotá cerca al centro de la ciudad y a una importante universidad pública. Por allí transitaban todo tipo de personas, desde administrativos de la universidad, profesores, estudiantes, residentes o trabajadores del sector y muchos habitantes de calle.

Algunos de ellos pedían comida afuera del restaurante; si estaba en nuestras posibilidades, les ofrecíamos algo en un cartón, icopor o lo que encontraran. Con el tiempo

aprendí que no todos estaban en las mismas condiciones, algunos se veían completamente perdidos, mientras que otros conservaban cierta lucidez y habilidades sociales.

Carlos era uno de estos últimos. Trabajaba cuidando carros afuera del restaurante y de vez en cuando, también pedía algo de comer o nos ayudaba con tareas pesadas. Yo, que siempre he tenido una inclinación por las conversaciones profundas, hablaba en mis ratos libres con Carlos sobre la vida misma, su rutina, hábitos y demás. Un día, quizás con demasiada imprudencia, le pregunté cómo había llegado a ese estilo de vida. Él me contó que había perdido una hija de 15 años en un terrible accidente de moto en el que murió ella y su novio. Este evento fracturó a Carlos, quien antes tenía un estilo de vida clase media y quien me confesó que ya solía fumar cigarrillos de bazuco y tabaco, pero que a raíz de este evento “*se fumó hasta la casa*”.

Su historia despertó en mí una mirada más sensible y menos prejuiciosa con respecto a las personas que están en esta condición de calle y adicción. Empecé a pensar que detrás de cada historia de consumo o marginalidad había un sufrimiento profundo, una pérdida o un vacío no resuelto.

Empaticé además con la historia de Carlos, porque yo misma tuve un accidente de moto a los 16 años en el que casi pierdo una pierna y hasta la vida. Durante mi larga y difícil recuperación, pensé mucho en la muerte, la vida y en el dolor de mi mamá. Pensé: ¿Y si yo me hubiera muerto, mi mamá, al igual que Carlos, podría haber perdido el rumbo de su vida a causa del dolor de perder a su única hija? Sin embargo, mi mamá mostró un temple y fortaleza que nunca había sacado. Verla resistir me reveló otra cara del sufrimiento: la fortaleza que nace de la adversidad.

Reflexionar sobre todo esto generó en mí diferentes preguntas sobre cómo las personas enfrentamos el dolor y qué determina que unos se hundan y otros renazcan. Esa inquietud me llevó a interesarme por la psicología, especialmente por el psicoanálisis, por su manera de explorar el inconsciente y los mecanismos del sufrimiento humano.

Con el tiempo, este interés se unió a mi amor por el cine. Descubrí que los personajes que más me atraían eran los que cargaban contradicciones, heridas y misterios internos. Comprendí entonces que el cine no solo puede narrar una historia, sino también abrir un espacio de reflexión sobre la existencia humana, el trauma y la búsqueda de sentido.

Años más tarde, viviendo ya en Medellín, tuve un amigo muy querido que cayó en adicción al bazuco, al igual que los demás intentado purgar allí un dolor profundo de infancia: el abuso sexual. Este amigo al que prefiero no nombrar ya tenía una historia marcada por la adicción, iba de manera recurrente a las ollas y se quedaba semanas enteras allí consumiendo, incluso llegó a vivir en un pequeño hotel de consumo cerca de la universidad de Antioquia.

Yo lo visitaba allí de manera frecuente, al punto que me sentía cómoda y segura interactuando en el lugar. Había muchas personas complejas, un contexto que respondía a sus propios códigos y en ese hotel vi todo tipo de dinámicas que se quedan por fuera de los estereotipos. Se vivía una infinita contradicción entre querer cambiar y seguir atado a la droga y el sufrimiento. Pude reconocer mucha humanidad en donde la sociedad solo ve decadencia. Me sorprendía encontrar personas de diferentes estratos, profesiones y situaciones de privilegio que habían terminado por pertenecer allí. Noté como la angustia en algunos días se volvía tan insoportable, que algunos muy pocos tomaron la valiente y difícil decisión de soltar la droga y en verdad cambiar sus vidas, mientras otros, como mi amigo, se quedan condenados allí.

De esa experiencia nace *Las Miserias* como una película que busca mirar de frente el dolor sin juzgarlo, sino explorándolo a través de las grietas de la conciencia y mostrar que incluso en medio de la oscuridad hay gestos de dignidad y decisión en el sentido de que el ser humano siempre tiene la posibilidad de decidir quién es frente al sufrimiento. *Las Miserias* es para mí, una reflexión sobre la fragilidad humana y la posibilidad de transformación.

### **Notas sobre tratamiento**

Los personajes en *Las Miserias* surgen de la observación y la empatía. No son retratos sociales ni meras víctimas, sino seres que existen en el límite, la pérdida y cierta lucidez. Cada uno encarna una metáfora viva del sufrimiento y la transformación, por lo que su apariencia visual adquiere una función simbólica dentro de la narrativa.

En consecuencia, se propone un look construido desde sus estilos particulares, que permita dotar a los personajes de remembranza y personalidad. Sin embargo, este look no se reduce a una cuestión estética: es también una forma de resistencia, una manera de aferrarse a sí mismos y de no morir por completo en medio del deterioro y la angustia que los atraviesa. Su vestuario y presencia se convierten en un acto de memoria, una afirmación silenciosa de identidad frente al olvido.

Lo primero en lo que pensé fue el personaje principal, alguien que se alimentara de un poco de cada uno de los que habían inspirado la historia, incluso de mí y sacarlos de los estereotipos de adicción y marginalidad. Imaginaba a alguien como el *gran Lebowski* (Cohen, 1998), pero muy colombiano. Para la construcción de Joaquín y su contexto, me inspiré en las historias y rasgos de las personas que conocí en las ollas, quienes me hacían pensar en los poemas de Charles Baudelaire en *Flores del mal*, ya que allí la ciudad y los vicios no

representaban simples escenarios, sino metáforas más profundas para hablar del alma que se pudre en un vacío existencial, pero que busca florecer al mismo tiempo.

*-Las miserias-*

*Joaquín es un hombre asincrónico.*

*Parece de una época anterior,*

*la música, los libros y todo el arte que disfruta son de épocas pasadas.*

*No comprende muchas cosas del mundo moderno.*

*Tampoco le interesa.*

*No es nada de lo que parece ser,*

*y es todo lo que no aparenta ser.*

*Sabe mirar, contemplar y pensar.*

*No lo aprendió: él es así.*

*Desde que a Joaquín le pasó lo que le pasó,*

*es que mira así.*

*No es que sea raro, es que está triste.*

*Pero ¿Quién no lo está?*

## Memorias de investigación

El proceso de escritura de *Las Miserias* fue, ante todo, un viaje interior. En un inicio, mi búsqueda se concentró en la representación como un recorrido dividido en cinco capítulos: *el trauma como detonante de la autoconciencia, la miseria existencial, las manifestaciones del trauma, el llamado existencial y finalmente la luz de la conciencia*. Sin embargo, en la medida en que el proyecto avanzaba, comprendí que esta estructura se expandía demasiado y empezaba a diluir el propósito esencial de la investigación: la representación.

Con el acompañamiento de mi asesor y el diálogo constante entre la teoría y la escritura del guion, decidí depurar la propuesta en función de los objetivos específicos: analizar el trauma desde el psicoanálisis, explorar la autoconciencia desde la filosofía existencialista, y aplicar ambos conceptos en la construcción narrativa y estética del guion, tomando como soporte algunas nociones de la *imagen-tiempo* de Gilles Deleuze.

Durante las primeras etapas, fui extrayendo citas textuales de distintos autores que resonaban con la idea de representación. Esas frases quedaban guardadas en libretas que luego revisaba, tachaba o volvía a abrir, en un proceso cíclico de intuición y revisión. Leí varios trabajos de grado para comparar su lenguaje y estructura, además de artículos académicos que me sirvieron de guía sobre el tono y la lógica del ensayo. Sin embargo, esta búsqueda teórica muchas veces entraba en tensión con la escritura creativa del guion; la racionalidad del análisis contrastaba con la intuición poética del cine.

En paralelo, elaboré una lista de películas y series que de algún modo inspiraban la forma y el tono de *Las Miserias*. Esto implicó volver a mirar obras ya conocidas, analizar su estructura narrativa, su estética visual y su modo de representar la conciencia y el trauma. Luego, esa lista

se expandió con nuevas películas que abordaban la transformación interior y el tránsito de la crisis existencial. Cada hallazgo alimentaba las posibilidades de representación, y todo quedaba registrado en mis cuadernos, que con el tiempo se convirtieron en archivos de pensamiento, donde las ideas eran borradas, corregidas o reafirmadas.

Las obras que más me influenciaron, pictóricas, literarias o cinematográficas, compartían una raíz común: el existencialismo como manera de comprender la crisis y la posibilidad de trascenderla. En este punto comencé a profundizar en algunos filósofos de esta corriente, con el propósito de encontrar si sus ideas sobre la transformación del ser podían dialogar con el trauma y la autoconciencia. Dado lo amplio del existencialismo, opté por centrar la búsqueda en los autores que pudieran aportar de forma directa al conflicto narrativo. A través de lecturas, videos, resúmenes y materiales de divulgación, fui depurando los conceptos más útiles para mi marco teórico. Finalmente, las ideas de Jean-Paul Sartre resultaron ser las más afines para pensar la representación de un viaje hacia la autoconciencia bajo un criterio filosófico, en diálogo con la teoría psicoanalítica.

El proceso también se nutrió de entrevistas, podcasts y testimonios de personas que atravesaron procesos de rehabilitación o de superación de traumas. Estas voces reales aportaron matices humanos y emocionales que luego se filtraron en los personajes del guion.

Además, el trabajo implicó una revisión constante de las normas APA, el desarrollo de asesorías con ejercicios de escritura y la práctica de escribir a mano, método que me permitió que las ideas surgieran de manera más orgánica. En total llené tres cuadernos con reflexiones, fragmentos de guion, dibujos y notas teóricas que luego pasaba en limpio al documento digital.

Con el tiempo, la reescritura se convirtió en una forma de pulir el pensamiento. Cada párrafo corregido era también una depuración interior, y el ensayo fue tomando una forma más precisa y coherente con la búsqueda de sentido que atraviesa todo el proyecto. En última instancia, estas memorias no son solo testimonio del proceso académico, sino también del tránsito personal que acompaña toda creación: un diálogo entre el caos, la teoría y la intuición, donde el pensamiento se vuelve imagen y la imagen, conciencia.

Las siguientes imágenes son algunos ejemplos que provienen de los cuadernos de trabajo que acompañaron el desarrollo del proyecto. En ellos se registraron ideas, esquemas, bocetos y mapas mentales que sirvieron como guía para ir dando forma a la estructura general del trabajo. Estos cuadernos fueron un espacio de exploración donde las intuiciones iniciales se mezclaron con lecturas, reflexiones personales y decisiones estéticas. Con el paso del proceso, muchos de estos apuntes se transformaron, se fortalecieron o se desvanecieron, reflejando la evolución natural de la investigación-creación y la manera en que el pensamiento visual y escrito fue encontrando su propio rumbo.

" Construir una pregunta de investigación de creación (proyecto de largo o guión de largo) "

**Mapa mental:**

- Protagonista masculino (Nihilista)
- Referencia Wong (Cinematografía) / Kar-wai
- Estructura aristotélica clásica
- Recipiente del Héroe (ficción)
- Antagonista (Exmujer adicta)
- Cará (metáfora)
- Conflicto: Símbolo para
- Guion de Largo (Joaquín)
- Bardeleire
- Diálogos filosóficos sobre traumas, superación, soledad
- Contrastes Sociales → Comedia (Metáfora)
- Urbano → Wong Kar wai: Luces, calles, ruidos, negocios, mal.
- Adicción → Olla, adictos
- Traumas (Psicoanálisis) conciencia "Cayé largo"
- Lo que llevó al suicidio
- Diagnóstico Cedimed
- Aracidente de su hija =

Un viaje conciente - ¿qué es estar conciente?

**La estructura del texto.**

- Desde lo general "conciencia" hasta lo específico "el trauma" y cómo se evidencia en el guion.
- Introducción: 3 Páginas
  - conciencia
  - Trauma
  - ané.
- Explicar el dejetro
- Presentar brevemente la teoría y análisis creativo.
- Marco teórico. (8-10) pág.
  - La conciencia en la historia
  - filósofos como Descartes, Hegel, Kant, Sartre.
  - La conciencia desde lo espiritualidad (hablar de puntos de teorías orientales)

Diagnóstico Cedimed

El trauma como ruptura de la cotidianidad, neurociencias, teorías de la mente, psicoanálisis.

- Freud (origen del término)
- Revisar otras psicoanálisis
- Trauma como crisis existencial. (oportunidad de transformación - Post-trauma).

**Relación trauma/conciencia.**

Un dolor en el alma.

- Teorías que abocan el trauma con cambios de percepción y valores.

Arte, cine.

- tristeza, soledad, melancolía.
- Comedia negra ¿qué se entiende por comedia negra?
- observación personal. identificados en espacios rotos de la vida.

Diagnóstico Cedimed

Desde dónde? Pensamiento dirigido

La luz de la autoconciencia

- filosofía crítica de los cánones correspondencia con Joaquín
- existencialismo y el hombre actual?

Desarrollar y explicar los temas de Detección y relacionarlos

- Cuerp → gestos → pensamiento
- sueños y recuerdos
- Puntos del presente y capas del pasado.
- El pensamiento y el cine
- Tiempo → imagen crítica → pasado
- ¿Cómo se representa la angustia? - Analizar arte de la angustia?

**Nuevas consideraciones para el guion.**

- Estructura, no lineal, donde se haga transiciones al pasado usando como vehículo el punto de vista de Rosmary.
- Desde el punto de vista de Rosmary en el pasado veremos a una mujer bella, pero deprimida que ya empieza a dudar de los padres, a un esposo distante y una relación no muy cordial con su hija adolescente.
- Desde el punto de vista de Joaquín estaremos más inmersos en sus deseos de arreglar la casa y rehabilitar a Rosmary.
- Solo volveremos al pasado desde el punto de vista de él cuando ya esté listo para recordar quien era.
- Lola es el vehículo para conocer la intelectualidad y alma de Joaquín.
- (La relación de Lola y Joaquín se puede retomar con el rescate de una gata - La ida a la final)

**NO ME FLASH BACKEO** → Puede ser lo que cambia los actos.

Encuentro Internacional de Pedagogía, Investigación y Experiencias Alternativas.

→ Luego profundizar en que no es un alcoholico cualquiera.

→ Trabaja en el restaurante.

→ Habla con Lola.

→ Lo reconocen sus colegas.

→ Se ve que era lúcido, pero algo le pasó y decidió estar así.

→ Que Rosmary reaparece.

→ Que así Joaquín se pone en tensión.

→ Que se maneja el drama.

→ Que Rosmary trabaja.

→ Que Joaquín parece ser un ~~caro~~ caro.

→ Hotel surrealista, películas, flash back.

→ Joaquín se transforma.

→ Joaquín reacciona.

→ Decide buscar a Lola.

→ Surrealista Hotel.

→ Flash backs del accidente?

**Bienestar**

• Deleuze → Manifestaciones del trauma. → Todo lo que es un trauma.

Repetición???

Delimitar

Tomar la teoría psicoanalítica y aplicarla en función de la idea de imagen-tiempo de deleuze.

• Existencialismo → Misera existencia

Hegel

Sartre

\* Camus

\* Nietzsche

- Pérdida de sentido
- la crisis del sufrimiento
- Melancolía.
- espiral descendente -depresión

• viaje del héroe. → Se puede ir en la intro.

• viaje del escritor. → Pensarlo junto con otras teorías de guion (manifestaciones)

• Literatura rusa → Antecedentes de la misera existencial.

↓

Podría estar en Misera existencial.

Para el guion... un proceso más espantoso (Pensarlo más angoso ya hay algunos rasgos).

Séñala → un proceso más espantoso (Pensarlo más angoso ya hay algunos rasgos).

**LA LEY DE LA AUTOCONCIENCIA**

±

Ya ves la realidad con otros ojos, empiezas a curarte. Comprendes de donde vienes, lo que atravesaste y el por qué, la herida empieza a cicatrizar.

→ Encuentro de Santiago. otras Pract. Neurociencia.

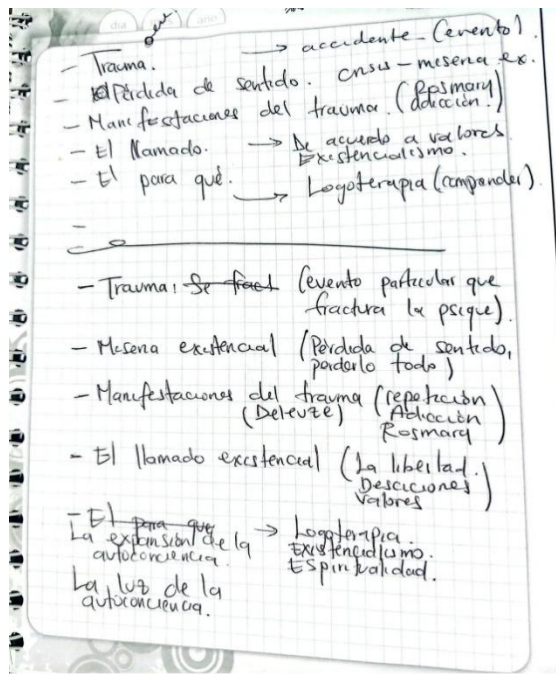
→ Logo terapia. → Existencial + psicoanal.

→ Espiral ascendente. → Neurociencia. Aceptar Sartre + Frankl.

• Joaquín deja a Rosmary, sale de la olla, rescata a la muchacha, Rescata a Van Gogh y se va de allí.

Concluir como esto se puede y se debería aplicar para las situaciones adversas que como seres humanos estamos condenados a sentir.

Uno ya no es el mismo. es autoconciente sobre mí, porque ahora tengo más la función y consciencia.



Así mismo, se realizó un primer acercamiento al tratamiento visual del proyecto, construido a partir de referencias de personajes, atmósferas y diversas fuentes estéticas. No obstante, con el avance de la investigación, dicho tratamiento corresponde a una de las versiones iniciales, que sirvió como punto de partida para la exploración posterior.

Las referencias visuales y de caracterización provienen de *Amores perros* (Iñarritu, 2000), *Breaking bad* (Gilligan, 2009) y *la gente de la universal* (Aljure, 1991) respectivamente, cuyas propuestas narrativas y estéticas aportaron al proceso de construcción de los personajes.

# TRATAMIENTO:

## LAS MISERIAS



PELÍCULA DE FICCIÓN QUE MEZCLA EL DRAMA, LA COMEDIA NEGRA Y EL TERROR EN UNA HISTORIA SOBRE DEPENDENCIAS Y SUPERACIÓN.

### SINOPSIS:

JOAQUÍN ES UN SOLITARIO Y MELANCÓLICO RECICLADOR QUE VIVE EN UN LOTE ABANDONADO CON LA ÚNICA COMPAÑÍA DE SU PERRO VAN GOGH. ESTÁ ATRAPADO EN UNA VIDA SIN SENTIDO QUE TRANSCURRE ENTRE EL RECICLAJE Y EL ALCOHOL. SIN EMBARGO, UN DÍA, DECIDIDO A MEJORAR SU PRECARIA SITUACIÓN, EMPRENDE LA TAREA DE REPARAR SU DETERIORADA CASA LA CUAL ESTÁ AMENAZADA POR LAS HUMEDADES. TRAS VARIOS MÁS DE ESFUERZO, LOGRA REUNIR EL DINERO NECESARIO PARA COMPRAR LOS MATERIALES, PERO SUS PLANES SE DESMORONAN CON LA INESPERADA LLEGADA DE ROSMARY, SU EXESPOSA AMATA. SU LLEGADA REABRE HERIDAS DEL PASADO, TRAYENDO DE VUELTA LOS TRAUMAS LIGADOS A LA TRÁGICA MUERTE DE SU HIJA. ENFRENTADO A ESTA PRUEBA, JOAQUÍN DEBERÁ DECIDIR SI SIGUE ATRAPADO EN UN AMOR QUE LO ENGABENA AL DOLOR Y LO CONSUME, O SI ENCUENTRA LA FUERZA PARA SOLTAR Y CONSTRUIR UNA NUEVA VIDA CON LAS OPORTUNIDADES ÚNICAS QUE EL DESTINO LE OFRECE.

ESTA ES UNA HISTORIA SOBRE APRENDER A SOLTAR Y APRENDER A ACEPTAR LOS EVENTOS DE LA VIDA QUE MARCAN UN ANTES Y UN DESPUÉS EN NUESTRO CRECIMIENTO PERSONAL. EN ESTA HISTORIA DESCUBRIREMOS QUE TODOS ESTAMOS ROTOS Y TRATANDO DE OCULTAR ALGO, SIN EMBARGO, AQUELLO QUE TRATAMOS DE OCULTAR Y PERMANECER EN LO MÁS OCULTO DE NOSOTROS, ES LO QUE NOS CONECTA A LOS DEMÁS Y MUCHAS VECES NOS DA LA RESPUESTA PARA CONTINUAR CON EL SIGUIENTE CAPÍTULO DE NUESTRAS VIDAS.

**EL TÍTULO** ES UNA METÁFORA PARA LAS "MISERIAS HUMANAS", ES DECIR LOS SENTIMIENTOS MÁS SINIESTROS QUE EL SER HUMANO Y LA SOCIEDAD TRATAN DE OCULTAR, PERO QUE SON PROPIOS DE LA CONDICIÓN HUMANA COMO: LA SOLEDAD, LA DEPENDENCIA, LA ADICCIÓN, LOS TRAUMAS, EL DUELO, ETC.

REFERENCIA: Canción la miseria humana de Lisandro Meza <https://www.youtube.com/watch?v=xVTrN955OUo>

### TEMAS A ABORDAR:

- ❖ CINE DE AUTOR → MI FORMA Y REFERENTES
- ❖ CINE COLOMBIANO → LO QUE SE HA HECHO Y PÚBLICO
- ❖ ARTE → EXPRESIONISMO FORMA
- ❖ PSICOANÁLISIS → LO SINIESTRO
- ❖ MODERNIDAD → TEMAS MÁS PROFUNDOS DE LA CONDICIÓN HUMANA

## PERSONAJES:

LOS PERSONAJES REFLEJAN ALGO Y CADA UNO TIENE UN TONO

JOAQUÍN: DRAMA  
\*\*\*\*\*

ROSMARY: LOCURA

LOLA: ESPERANZA

## JOAQUÍN

ES UN SOLITARIO Y MISTERIOSO RECICLADOR DE MEDIANA EDAD QUE VIVE EN UN LOTE ABANDONADO EN COMPAÑÍA DE SU PERRO VAN GOGH. JOAQUÍN ES ALCOHÓLICO, EXTRAÑA A SU MUJER PÉRDIDA EN LAS CALLES Y A SU HIJA ADOLESCENTE QUE MURIÓ A CAUSA DE UN ACCIDENTE DE CARRO HACE ALGUNOS AÑOS.

*(Referencia amores perros)*



ANTES DEL ACCIDENTE JOAQUÍN ERA UN PROFESOR DE PSICOANÁLISIS EN LA UNIVERSIDAD PÚBLICA, LUEGO DE LA MUERTE DE SU HIJA, ÉL Y ROSMARY CAYERON EN LAS DROGAS HASTA PERDER SUS EMPLEOS Y FINALMENTE SU CASA.

DESPUÉS DE DEAMBULAR ALGUNOS MESES EN LA CALLE, JOAQUÍN ENCONTRÓ LA VOLUNTAD PARA DEJAR EL BAZUCO E INICIAR DE NUEVO, SIN EMBARGO, ROSMARY QUEDÓ ATRAPADA EN EL BAZUCO Y LA HEROÍNA.

SOLO, JOAQUÍN DECIDIÓ REFUGIARSE EN UN LOTE ABANDONADO, TRABAJANDO EL DÍA A DÍA COMO RECICLADOR Y ALGUNOS DÍAS CUIDANDO CARROS AL FRENTE DE UN RESTAURANTE PARA SOBREVIVIR JUNTO A SU PERRO, SUMIDO EN UNA GRAN NOSTALGIA Y APATÍA POR LA VIDA.

TONO DRAMÁTICO, NOSTÁLGICO, INTELIGENTE, EDUCADO, REFLEXIVO, SOLO

## ROSMARY

es la exmujer de Joaquín. Se separaron tiempo después de caer a la calle a causa de la adicción a las drogas. La adicción de Rosmary es más fuerte, ella no quiere recordar absolutamente nada de la muerte de su hija ni de su pasado. Mantiene como en un estado de *anestesia* donde a la primera señal de recordar su doloroso trauma ~~haga~~ autodestruirse.



*(Referencia Breaking Bad)*

Antes del accidente Rosmary era enfermera. En la actualidad Rosmary es una conflictiva adicta adaptada a la calle y a las situaciones que tenga que hacer para sobrevivir y conseguir dinero para la droga, Normalmente trabaja haciendo

## LOLA:

**TONO ESPERANZA:** Gótica, le gustan las cosas oscuras pero es tierna, empática y amante por los animales. Seria, pero cuando habla es dulce y sonríe. Es inteligente y amiga de Joaquín. Es el reflejo de su anterior y nueva vida. Anterior porque la identifica con su hija y nueva porque es quien le va a plantar las ideas de trabajar en el estadero. Ella es soñadora y por momentos lo lleva a soñar a él. Le gusta escuchar las conversaciones de los clientes y reírse de ellos.



De esta manera concluye una etapa del proceso de investigación-creación, la cual permitió sentar las bases conceptuales y estéticas del proyecto. Este ejercicio constituyó una fase fundamental que permitió avanzar en la comprensión, estructuración y consolidación del proyecto, el cual continúa en proceso de creación y transformación, en diálogo constante con la experiencia y la evolución de quien lo realiza.

**ANEXO**

Las miserias  
por  
Laura Rueda

3226608472  
lruedaar18@gmail.com

## 1. EXT. CALLE - NOCHE

Los ojos de JOAQUÍN(45), miran fijamente unas luces azul y rojo que parpadean frente a su rostro. Su ojos aun tienen un aire de brillo y esperanza, aunque su rostro ya está curtido y su piel quemada por el sol.

Las luces de sirena iluminan también la descuidada barba de candando de Joaquín.

Él sostiene en su boca un cigarrillo a punto de terminarse.

El humo le sube lentamente por la cara mezclándose con las luces. Joaquín entrecierra los ojos.

Un portazo de carro interrumpe el silencio. De fondo, el ruido de la ciudad comienza a subir: carros, voces, LA SIRENA QUE SE ACERCA.

Una ambulancia pasa por enfrente de Joaquín y VAN GOGH, un perro criollo, que lo espera sentado a su lado.

Joaquín está parado junto a un carrito de reciclaje. Él es un hombre alto, tiene el cabello recogido con un moño despeinado. Viste jeans y una chaqueta muy grande de la que sale una capota.

Dentro de una caneca de basura, sus manos curtidas y con algunos anillos, buscan entre los desechos. Saca un par de botellas plásticas, las revisa y las guarda en un costal que tiene dentro del carrito.

Anochece más, el cielo es azul rey, las luces rojas y amarillas de los carros iluminan la silueta de Joaquín y Van Gogh que caminan al lado de la autopista.

Joaquín va encorvado y sin ninguna expresión, solo empujando su carrito de reciclaje. LAS LLANTAS DEL CARRITO RECHINAN con lo huecos del pavimento.

Las zapatillas de Joaquín están viejas y sucias. Sus pasos parecen ir coordinados con las patas de Van Gogh.

Da un sorbo del licor que tiene en una botella de plástico y arruga la cara luego de beber.

INSERTO Diferentes partes de la ciudad nocturna, bares, personas saliendo de allí; Alguien vomita en una esquina. Un anciano camina solo por la acera vacía; Un grupo de personas comen en un humeante puesto de comida callejera.

## 2. EXT. CALLE T - AMANECER

El cielo es más claro, pero nuboso. Joaquín y Van Gogh entran caminando con el carrito de reciclaje más lleno a la calle T.

Esta calle cerrada al lado de la utopista tiene dos salidas. Por un lado, una chatarrería oxidada y grasienta; por el otro, una olla de droga donde solo se respira humo.

El lugar es ambientado por música popular de fondo.

La calle luce muy sucia con basura, ropa y objetos por doquier.

En la calle un grupo de habitantes de calle encienden sus velas y consumen de sus pipas que botan humo.

Otros duermen en la calle tapados con una cobija.

Abajo de unas escaleras de metal en forma de caracol de un hotel barato, un par de jibaros intercambian dinero por papeletas de droga.

Al par de hombres juegan concentrados maquinitas tragamonedas en la tienda de donde viene la música.

Joaquín y Van Gogh pasan indiferentes entre todos ellos como si fueran invisibles.

Joaquín no levanta la cara. Sus ojos no tienen expresión alguna.

## 3. EXT. CALLE - NOCHE

UNAS BOTAS DE CHAROL BLANCO caminan por en medio de la caótica calle. Siguiendo sus piernas llegamos a un apretado y pequeño vestido de animal print que usa una corpulenta prostituta mayor.

Se detiene en una chaza y enciende un cigarrillo. Su cabello es rubio y lo lleva recogido algo desordenado. Bota el humo y se va caminando por en medio de las luces de moteles y discotecas con música a alto volumen.

La prostituta pasa por una esquina donde espera ROSMARY (42) delgada, con residuo de tintes monos en el cabello el cual está sucio y recogido, usa delineador azul y sombras brillantes, tiene unas gafas "neas" sobre la cabeza. Su mirada parece asustada y sostiene una sonrisa falsa.

Afuera de una discoteca un par de JÍBAROS venden droga en papeletas con polvos blancos y cigarrillos entre aluminios.

Carros y personas que se acercan allí y van comprando. Al otro lado de la calle "UN CENTINELA" (20) con tatuajes en el cuello silba con fuerza un pito.

Al escuchar el pito las prostitutas, los jíbaros y consumidores empiezan a dispersarse rápidamente del lugar.

Las motos de policías van llegando y se comienzan a bajar de las motos hacia los negocios.

Rosmary recibe señas de dos jíbaros, bota el cigarrillo que fumaba y cruza la calle hasta donde están ellos.

Rápidamente le pasan una bolsa más grande.

Rosmary se guarda con rapidez la bolsa en su camisa.

Con la misma rapidez cruza la autopista por entre los carros alejándose del lugar.

Llega hasta un árbol cerca de la autopista. Al fondo están los policías requisando y dispersando a la gente.

Rosmary tiene varios anillos en sus dedos y sus uñas están demasiado cortas maltratadas. Corre unos tronquitos pequeños y maleza, destapa una mini caleta con un par de bolsas más similar a la que tiene.

Saca la bolsa de su camisa y antes de guardarla en la caleta la sostiene con sus manos sucias, duda un momento, mira de reojo hacia los bares, la policía sigue llegando.

Rosmary se arrepiente, se guarda la bolsa de nuevo y sale corriendo de allí.

TÍTULO: LAS MISERIAS

#### 4. INT. CHATARRERÍA - AMANECER

En la chatarrería, LUIS (40) un hombre corpulento de aspecto rústico y overol sucio, toma ron con en compañía de YHONY (25) un joven moreno que también usa un overol sucio; RAMÓN (70) un anciano vestido con un clásico traje café de antaño, un elegante sombrero gastado y un bastón; Y RAMIRO (35) un

hombre con aspecto de vagabundo que tiene el pelo largo, crespito y grasiento, usa una camisa negra de una banda de metal con pequeños rotos, lleva cruzada una guitarra acústica.

Están relajados cada uno sobre unos grandes costales de reciclaje que están por todo el lugar.

El metalero descansa los pies en cajas de cerveza vacías.

Lucen un poco ebrios. Escuchan boleros en una radio mediana de antena.

Al fondo Joaquín y Luis pesan el reciclaje en una balanza.

RAMIRO

Pongan todo lo que quieran menos  
restregón

YHONY

(Acento costeño)  
¿Y vallenato? Porque a los metaleros  
como tú no les gusta el vallenato

RAMÓN

El vallenato es poesía Yhony.

RAMIRO

Antes el vallenato si me parecía una  
mierda (pausa para beber), pero cuando  
viví en Santa Marta me levanté una  
nenita y yo salía con mi nena a  
escuchar vallenato y tomar ronsito.

(hacia Ramón)

Uno por una nenita puede cambiar esas  
cosas, ¿si sabe?

RAMÓN

Por amor nos enfrentaríamos a las más  
feroces batallas.

Incluso con nosotros mismos.

El joven se ríe con gracia de estos comentarios y acaricia a Van Gogh que duerme cómodamente sobre un cartón.

Luis le entrega un dinero a Joaquín por el reciclaje y le extiende una copa de licor.

Joaquín recibe el dinero y el trago.

Lo bebe como agua.

JOAQUÍN

Pero deme algo que sienta

Se unen al grupo.

LUIS

Que le den algo a Joaquín que se  
sienta que porque eso está muy suave.

YHONY

Uy no! Si no siente es porque está  
muerto por dentro.

Joaquín sonríe con algo de tristeza. El metalero le extiende una botella transparente.

RAMIRO

Joaquín es de los míos. Solo elixires  
quema heridas.

Joaquín bebe de la botella y exhala.

JOAQUÍN

¡Ahora sí!

Exhala aliviado.

5. EXT. CALLE - DÍA

Rosmary camina con el cuerpo tenso cargando un bolso grande.

Se detiene en una esquina. Observa con cuidado. Pasa la calle.

Camina rápido y asustada.

Mira hacia ambos lados.

Continua caminando y voltea la esquina. Uno de los jibaros le sale de frente

Rosmary intenta correr para el otro lado, pero aparece SONY (33) un hombre corpulento, que viste chaqueta cerrada y gorra.

Rosmary queda en medio de los hombres.

ROSMARY  
 (agitada)  
 Sony me cogieron los tombos y me  
 quitaron todo.

Rosmary mira ambos hombres con miedo.

Sony la mira un rato largo sin expresión, Rosmary intenta sonreír y luego Sony esboza una sonrisa amenazadora.

#### 6. INT. CASA ABANDONADA - MAÑANA

Joaquín se despierta con dificultad a causa de un pequeño pero poderoso rayo de sol que se filtra por las viejas tejas y que da directo a su cara.

A su lado en la misma cama duerme tranquilamente Van Gogh.

La cama es de metal y es demasiado baja y pequeña para el tamaño de Joaquín. Se sienta en el borde y la cama chirrea cuando él se mueve.

Se quita despacio la pesada chaqueta, el buzo y los tenis.

La habitación es pequeña y hay varias cajas acumuladas en torres. Unas cobijas viejas amarillentas funcionan como cortinas.

Al lado de la cama, un cenicero hecho con una lata de cerveza, está lleno de colillas.

Botellas de cerveza vacías y acumuladas por doquier.

Se queda sentando un momento más y se toca el estómago con un gesto de querer vomitar.

Afuera se activa una insoportable alarma de carro que fastidia a Joaquín.

Se levanta de la cama.

Atraviesa la sala con varias sillas de diferente estilo tapadas con sábanas viejas.

Atrás una cuerda amarrada desde la ventana hasta la puerta del baño, tiene ropa colgada.

Llega hasta una pequeña cocineta abre la llave del lavaplatos oxidado, bebe agua, se lava la cara y se moja el cuello.

Se despierta, exhala y está más espabilado.

Tiene un pequeño tatuaje mal hecho en su pecho que dice: Luciana.

Se recoge el cabello.

En la pequeña cocineta, sobre una estufa de dos puestos, pone a calentar un poco de agua en una vieja olleta.

Le sirve croquetas a Van Gogh en un plato hecho de botella plástica. En otra similar, justo al lado le sirve bastante agua.

Van Gogh come.

En un pocillo con la oreja rota sirve un poco de café en polvo. Sirve el agua caliente encima y remata con un chorro de licor que tiene en una botella transparente.

Se toma un sorbo del café.

Se sienta sobre un viejo sofá.

Prende una radio vieja y distorsionada.

Prende un cigarrillo que ya está a la mitad.

Se sienta a reposar y a fumar.

La ceniza se consume mientras su mirada se postra fija sobre una macha amarilla en una de sus paredes.

Sigue fumando con la mirada perdida.

## 7. INT. PANADERÍA - AMANECER

El panadero saca una bandeja de panes del horno que salen botando humo.

Mete los diferentes panes en una vitrina de vidrio y empaca algunos en una bolsa de papel.

Se los entrega a una mujer que espera del otro lado de la vitrina.

La mujer deja la bolsa de panes en el mostrador mientras cuenta el dinero para pagar.

#### 8. EXT. CALLES DEL CENTRO. AMANECER

Rosmary luce amanecida, con el delineador corrido y un golpe en la boca.

Va caminando y cargando el bolso.

Pasa por al frente de la panadería y analizando rápido la situación roba con agilidad la bolsa de panes.

Camina rápido pasando la calle entre los carros mientras se come un trozo grande de pan, come hambrienta sin siquiera masticar, como quien no come hace días.

#### 9. EXT. PARTE TRASERA RESTAURANTE - DÍA

LOLA (20) cabello corto, ropa negra debajo del delantal y accesorios góticos, exhala el humo y termina de fumar con rapidez su cigarrillo.

Esta parada al lado de la puerta trasera del restaurante.

Al lado, hay unas grandes canecas de basura, algunas cajas y botellas.

Lola bota la colilla y la pisa con la punta de la bota.

Se sube el delantal que tiene doblado por la cintura y se lo pone completo.

Saca un chicle del bolsillo y se lo come.

Entra apurada por la puerta trasera del restaurante.

#### 10. INT. COCINA RESTAURANTE - DÍA

Lola entra a la cocina donde varios cocineros con delantales y gorro trabajan concentrados.

Las grandes ollas botan vapor. Las carnes se asan en las parrillas.

Lola se lava rápidamente las manos en uno de los lavaplatos y se seca las manos con el delantal.

Atraviesa con una expresión seria la cocina y se cruza con un par de cocineros.

El humo de las ollas se atraviesa al pasar.

Lola toma una bandeja con un par de platos servidos de provocativa comida. Lee la orden y sale por la puerta hacia el restaurante.

#### 11. INT. COMEDOR RESTAURANTE - DÍA

El restaurante está lleno de comensales y se escuchan los murmullos de las conversaciones. Lola lee la orden.

Deja los platos en una mesa con dos elegantes mujeres allí.

Lola les sonríe forzadamente.

Ellas igual.

LOLA  
¡Buen provecho!

Se aleja de la mesa y borra rápidamente la falsa sonrisa. Exhala como si estuviera teniendo un mal día.

#### 12. INT. CASA ABANDONADA - DÍA

De nuevo en la casa, Joaquín sostiene el cigarrillo con la boca y mira de frente, como quien mira por entre un hueco.

Acerca su nariz y huele preocupado.

Se aleja y duda un momento.

En realidad está mirando la mancha amarilla de humedad que baja por una esquina de su pared.

Mira hacia la ventana de atrás que tiene una cobija de cortina.

Mira de nuevo hacia la mancha y decide correr unas cajas que están tapándola.

Duda otro momento.

Camina hacia la ventana y corre la cobija para que la luz entre sobre la mancha de humedad.

Se pone las manos en la cintura y observa como quien espera un resultado.

Mira a Van Gogh, sonrío suavemente y continúa fumando su cigarrillo.

### 13. EXT. CALLES DEL CENTRO - DÍA

Es una tarde muy soleada en la autopista. Los rayos del sol brillan sobre los vidrios de los carros.

Rosmary está sentada bajo un árbol. Recostada sobre su maleta, con una pierna cruzada sobre la otra.

Usa una gorra, aun tiene el golpe en el labio y su cara luce algo insolada.

Toma jugo de naranja en bolsa.

El ruido de los carros es caótico.

Los ojos de Rosmary tienen una expresión seria y el seño fruncido.

Mira a las personas que esperan para cruzar el semáforo, mira en especial sus celulares y sus maletas.

El semáforo cambia a rojo.

Los carros se detienen y las personas cruzan.

Un joven habitante de calle entra en medio de la utopista, sostiene una bolsa de dulces y ofrece por las ventanas de los carros.

Rosmary observa como él recibe las pocas monedas que le dan de los carros.

De nuevo el semáforo en verde. El joven sale de la autopista.

Los carros arrancan.

Rosmary termina de exprimir la bolsa de jugo y bota la bolsa a la calle, se levanta, se limpia el pasto del pantalón. Se acomoda la gorra, observa a lado y lado.

Y se aleja caminando hacia donde el joven.

#### 14. EXT. RESTAURANTE FACHADA - TARDE

El calor intenso continúa. Joaquín ya está bañado y con una camisa negra.

Empuja su carrito de reciclaje, Van Gogh camina con él.

Llegan a la puerta principal del restaurante y una pareja va saliendo. Joaquín se corre a un lado para darles espacio de salir.

Espera a un lado de la entrada.

Mira para adentro, ve que el lugar ya se está vaciando, quedan unos pocos comensales.

Al fondo, Lola recoge platos sucios de las mesas vacías.

DON FRANCO (58), viste una camisa a cuadros verde pastel que lleva metida en su pantalón.

Limpia de espaldas una mesa que está cerca de la entrada con un trapo.

JOAQUÍN

Don Franco, Buenas tardes

Don Franco se percata de Joaquín.

JOAQUÍN (CONT'D)

¿Cómo está?

DON FRANCO

(hacia Joaquín)

¡Hey, Joaquín!

JOAQUÍN

Por acá vengo a ver si de pronto le  
quedó sopita hoy que me venda un  
poquito

DON FRANCO

Si... ¿Tiene ahí una coquita?

Joaquín busca entre el carro y de una bolsa saca un plato  
hondo de icopor.

Joaquín le entrega el plato y le estira la mano con un  
billete.

Don Franco solo le recibe el plato y no el billete.

DON FRANCO (CONT'D)

Tranquilo, hombre.

Don Franco entra al restaurante con el plato.

Joaquín espera afuera.

No puede evitar escuchar la conversación de dos damas que  
están terminado de comer en una de las mesas afuera.

MUJER 1

(Habla mientras corta la carne y  
mastica)

Lucía insistía en tener el bebé  
natural, pero los doctores la mandaron  
para la casa con dolores y todo.

La mujer hace una pausa para comer.

Joaquín escucha atento a las mujeres mientras las mira por  
entre las rejas.

MUJER 1 (CONT'D)

Claramente no se sintió mejor y cuando  
regresó le programaron el parto, pero  
la niña le nació muerta.

MUJER 2

(Conmovida)

¡Pobre mujer!

¿Qué habrá hecho para recibir  
semejante castigo de la vida?

La mirada de Joaquín se endurece. Baja la cabeza.

Lola se acerca con cuidado cargando el plato de icopor lleno de sopa caliente y llama su atención.

LOLA  
¡Joaquín, recíbame que me quemo!

Joaquín se apresura a recibirle y sorbe un poco.

Le sonrío a Lola.

Lola mira al cielo, se busca entre el bolsillo del delantal. Saca un cigarrillo y lo prende.

LOLA (CONT'D)  
¡Que calor tan jodido!

Joaquín sopla y se toma la sopa a sorbos.

Luego se agacha para acariciar a Van Gogh, él la reconoce y se deja acariciar.

Lola fuma.

Joaquín la observa por encima del plato con algo de gracia.

JOAQUÍN  
(Sorbiendo)  
A mi no me gusta fumar cuando hace calor.

LOLA  
(Sin mirarlo)  
Y a mi no me gusta la sopa hirviendo cuando hace calor.

A Joaquín le causa gracia la respuesta.

JOAQUÍN  
¡Touché!

Joaquín deja un poco de sopa en la taza y se lo pone a Van Gogh para que coma.

Joaquín y Lola observan en silencio a Van Gogh comer.

LOLA  
No debería sacar a Van Gogh con este clima, ¿Sabe? Le puede dar un golpe de calor o algo

JOAQUÍN

Si, pero no le gusta quedarse solo. Lo asustan.

LOLA

(asiente)

Lo entiendo... estar solo asusta.

JOAQUÍN

No sé Lola, yo ya prefiero estar solo.

LOLA

Pero no está solo, está con Van Gogh.

Joaquín no responde pero la observa pensativo.

#### 15. EXT. CALLES DE LA CIUDAD - NOCHE

Joaquín palpa delicadamente una bolsa grande por todas sus partes. Luego de un momento, la descarta.

Intenta con otra y la abre, adentro encuentra solo restos de comida y basura de cocina. Se decepciona y vuelve a hacer el nudo a la bolsa.

Continúa caminando por las calles junto a Vang Gogh, se tambalea un poco ebrio, pero continúa empujando el carrito y revisando bolsas de basura.

Joaquín lleva la mirada perdida, pero ve en una esquina una silla que le llama la atención.

Se acerca, la revisa por encima, pero está muy rota así que la desecha de nuevo.

JOAQUÍN

Naah

(A Van Gogh)

¡Vamos!

Van Gogh detrás, la olfatea, levanta la pata y la orina.

Continúa caminando detrás de Joaquín.

Mientras Joaquín camina bebe de una botella un licor que según su reacción, está fuerte .

En otra esquina palpa una bolsa más limpia y la siente suave.

La abre y encuentra varias prendas limpias allí.

Camisas y pantalones de varios colores y estilos. Las saca y las va revisando de a una.

Encuentra una bata blanca con flores, se detiene y la mira con cuidado.

Se la prueba por encima, le muestra a Van Gogh y le sonríe juguetonamente.

Joaquín da otro sorbo de la botella.

Empieza a doblar torpemente la ropa y la vuelve a guardar en la bolsa.

La tira al carrito de reciclaje.

Continúan caminando por la solitaria noche.

INSERTO

Truenos caen y el viento levanta la basura del suelo.

16. INT. CHATARRERÍA - NOCHE

Luis, Joaquín y Ramón descansan dentro de la chatarrería.

Algunos adictos pasan afuera tratando de cubrirse del frío.

Yhony está del otro lado y toma tinto caliente.

LUIS

¿Quién estará más loco: el clima o nosotros?

Joaquín, de espaldas a la puerta tambalea borracho, su rostro se ve más rojo y el cabello despeinado.

Saca la botella de licor que está más vacía y se la estira al chatarrero.

JOAQUÍN

Vea pa' que se caliente.

LUIS

Uy ¿Qué es ese veneno Juaco?

Luis prueba un poco, arruga la cara y escupe.

A Joaquín, Ramón y Yhony les causa gracia.

JOAQUÍN  
(irónico)  
Gracias, lo preparo yo mismo.

Joaquín toma un gran sorbo, que parece quemarlo y disfrutarlo al mismo tiempo.

Le pasa la botella a Ramón y este también bebe un poco.

Joaquín saca las bolsas que trae en el carrito.

Van Gogh, en la entrada de la chatarrería, toma agua de una taza.

#### 17. EXT. CALLE T - NOCHE

Rosmary viene caminando cerca a la chatarrería junto con la MONA (25) una mujer habitante de calle, delgada y que tiene dos trenzas despeinadas, algunos tatuajes mal hechos en sus brazos, viste un leggins sucios y un crop top que no le cubre casi nada, se abraza a sí misma intentando darse calor.

La mona camina rápido y Rosmary sigue su paso angustiada.

Pasan justo por en frente de la chatarrería y se cruzan con Van Gogh tomando agua. De fondo están Joaquín de espaldas y el chatarrero sacando reciclaje del carrito.

Rosmary y la mona pasan de largo.

ROSMARY  
Venga mona, venga, no me deje morir.

Dígame como hago para alquilar una  
pieza hoy.

LA MONA  
(A Rosmary)  
Pues con plata y si no tiene plata  
entonces con vicio o con el cuerpo.

La mujer se aleja y Rosmary se detiene en medio de la calle. Al lado suyo ve un teléfono público, lo revisa y halla algunas monedas. Las saca con disimulo para pasar desapercibida.

Al frente un hotel de fachada barata. Abajo, una tienda con luces de neón y maquinitas tragamonedas ilumina el angustiado rostro de Rosmary.

En la calle, ve a otros consumidores en grupos drogándose.

Rosmary se pone ansiosa y su expresión se vuelve más desesperada.

Pasa la calle, recoge una colilla de cigarrillo que encuentra en el suelo y la prende.

Entra a la tienda.

Mete todas las monedas en una de las maquinas y apuesta decidida, la maquina comienza a jugar y ella espera con una mirada bastante ansiosa el resultado.

#### 18. INT. CHATARRERÍA - NOCHE

Aun en la chatarrería Joaquín y Luis terminan de pesar el reciclaje.

JOAQUÍN  
(al chatarrero)  
¿Cuánto pesó eso?

LUIS  
(A Joaquín)  
No mucho Juaco.

JOAQUÍN  
Necesito así sea para comprar la cal y empezar a tapar la humedad, con eso me conformo.

El chatarrero aprieta los labios y piensa un momento.

LUIS  
sí... Hagamos algo.

Le voy a dar esto.

Se levanta y le pasa 4 billetes, Joaquín cuenta el dinero desanimado.

LUIS (CONT'D)  
Y le voy a dar unas tejas que tengo  
por acá.

El chatarrero busca detrás de unos costales.

Encuentra un par de tejas de zinc. Y ve el rostro desanimado  
de Joaquín.

LUIS (CONT'D)  
¿Le sirven o no?

Joaquín cambia de reacción y acepta.

JOAQUÍN  
Si, si claro, es que esa es la raíz  
del problema.

LUIS  
Pero es para que las use, no pa que  
las venda.

JOAQUÍN  
Me extraña, ni que fuera un vicioso  
necesitado.

Ramón mira la escena mientras fuma despacio un cigarrillo y  
se ríe.

Joaquín le da la mano al chatarrero y acomoda las tejas en el  
carrito.

Se despide con un gesto militar de sus amigos y le chifla a  
Van Gogh que se levanta.

#### 19. INT/EXT. CALLE T TIENDA - NOCHE

La maquineta suena. Rosmary cobra un premio. El sonido de las  
monedas cayendo llama la atención de algunos que la miran.

Rosmary se agacha para recibir las monedas.

AL FONDO PASA JOAQUÍN Y VAN GOGH con el carrito llevando las  
tejas. Desaparecen detrás del teléfono público.

Rosmary se levanta con sus monedas e inserta algunas de nuevo en la máquina.

Vuelve a apostar.

## 20. FLASHFOWARD INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

Joaquín despierta confundido en una habitación que se tiñe de naranja por la luz que entra.

Le cuesta abrir los ojos.

El lugar está lleno de un montón de humo atrapado.

Está acostado en una cama muy pequeña y desordenada. Está descalzo y con los pies sucios. Sin camisa y únicamente con unos jeans que le quedan grandes.

En la pretina tiene un cuchillo pequeño.

Le suda la cara y el cabello está grasoso. La barba está más larga, luce demacrado y delgado.

Saborea sediento.

Sus ojos están rojos, hinchados y aun le cuesta abrirlos bien.

Mira un intenso rayo de sol que atraviesa un huequito en la pared.

Afuera, oye una mezcla de risas, conversaciones y música que no alcanza a percibir bien.

Intenta levantar la cabeza y no logra definir bien lo que parece una extraña y borrosa sombra humana al otro lado de la habitación.

CORTE A NEGRO

## 21. INT. CASA ABANDONADA - NOCHE

Joaquín arroja un manojo de billetes arrugados a la caja de metal, allí tiene otros billetes desordenados.

Está sin camisa y sostiene con la boca un cigarrillo prendido.

De fondo suena música salsa de un pequeño radio.

Guarda la caja de metal en un viejo escritorio de madera que tiene contra la pared y que está escondido detrás de unos costales y cartones.

Joaquín camina un poco ebrio hacia la sala con una botella de licor y el cigarrillo en la mano.

Deja la botella en el piso y revisa una montaña de ropa, encuentra la bata de flores y se la pone. Se siente a gusto.

Toma una espátula de plástico puesta sobre un tarro de estuco y lo unta sobre la humedad de forma torpe y desorganizada.

Alcanza a dar un par de pasadas.

Joaquín le sube el volumen al radio.

RADIO (V.O)

*Y canto a la vida  
De risas y penas  
De momentos malos  
Y de cosas buenas*

Da otra mano de estuco y toma de la botella un gran sorbo que lo quema por dentro.

Deja de estucar.

Se queda viendo la pared mientras al tiempo su rostro se va acongojando.

Con la mano en el pecho, sigue cantando la canción que suena

JOAQUÍN

*(Repite con voz quebrada)  
...Y nadie pregunta  
Si sufro o si lloro*

*(más bajo)  
Si tengo una pena  
Que hiere muy hondo...*

Joaquín se acaba lo que queda en la botella de un sorbo. La música se distorsiona y se va volviendo lejana.

Su mirada se torna pérdida. Exhala con fuerza.

Bota la botella a un lado. El cristal choca en el piso, pero no se rompe.

El cigarrillo se consume en sus dedos.

Van Gogh entra y se le echa cerca a los pies.

Joaquín casi inmóvil, lo mira y con la misma mirada esboza una tierna sonrisa.

Vistos desde arriba, Joaquín y Van Gogh se empiezan a hacer cada vez más pequeños en medio de la enorme cantidad de reciclaje y el sonido distorsionado de la radio.

## 22. INT/EXT. CALLE T - DÍA

El día está claro y soleado. Personas con apariencia de adictos, quemados por el sol, delgados y algo sucios caminan sin prisa por el lugar.

Ramiro, Luis y Yhony están sentados sobre unas canastas bebiendo cerveza.

Allí también está Rosmary sentada de espaldas jugando en una máquina tragamonedas.

Una de las personas delgadas pasa pateando una botella como si fuese un balón, cruza por toda la calle T hasta el bar.

RAMIRO

(Hablando con sus amigos)

...Eso son frecuencias, son energías que se apoderan de las personas.

LUIS

y hay personas que roban energía.

RAMIRO

Personas que se alimentan de almas, viejo.

En las maquinitas Rosmary desorganizada, pero ya sin el morado del labio se gana una premio, pero no sonríe. La maquina se ilumina y reproduce una música infantil.

Rosmary reclama las pocas monedas que suenan al caer. Sus manos se ven maltratadas y temblorosas.

RAMIRO (CONT'D)

Por ejemplo este lugar encierra mucha mala energía que anda esperando cualquier vacío para ¡PUM! atacar.

Rosmary se levanta y aprieta la mandíbula. Se guarda la cajetilla de cigarrillos en la pretina y sale de la tienda.

Rosmary se acerca a uno de los jíbaros debajo de las escaleras de caracol y compra varias papeletas de colores con las monedas, se saborea como quien ve un postre.

YHONY(O.S.)

(acento costeño)

Ajá entonces ¿Qué haces tú acá si hay tan mala energía?

Rosmary recibe apresurada las papeletas y sube corriendo las escaleras que suenan más duro con cada paso. Entra al hotel barato y desaparece allí.

RAMIRO (O.S.)

(eco)

¿y usted ... qué hace acá también?

### 23. EXT. RESTAURANTE - TARDE

Joaquín agachado enjabona con bastante espuma las llantas de una camioneta parqueada al frente del restaurante.

Usa una gorra para cubrirse la cara del intenso sol. Su camisa está desgastada y un poco mojada.

Van Gogh está echado en una sombra.

Al fondo se escucha un alboroto, pitos de carros y sirenas de policía cortas.

Joaquín mira de reojo, continúa lavando el carro y vuelve a mirar hacia la universidad.

Un habitante de calle sucio pasa y reconoce a Joaquín y se le acerca.

HABITANTE DE CALLE

Profe, ¿bien o no?

A Joaquín le incomoda, pero lo saluda con la mano.

JOAQUÍN  
No me diga profe

HABITANTE DE CALLE  
Ahh es que ante todo el respeto

Joaquín continúa lavando el carro y el habitante detrás se queda mirándolo

HABITANTE DE CALLE (CONT'D)  
¿Me va a botar la liguita?

JOAQUÍN  
Nada, apenas estoy haciendo vida acá para mí.

HABITANTE DE CALLE  
¿Entonces le ayudo?

JOAQUÍN  
Nah, ya acabe. Otro día.

La buena José.

Joaquín levanta un balde, mira a ambos lados de la calle y cruza hacia el restaurante. El habitante se va haciendo gestos.

Lola sale y trae un icopor. Mira a ambos lados de la calle y cruza.

Llega hasta donde Van Gogh y le estira el icopor que trae restos de comida.

Joaquín sale haciendo fuerza para cargar el pesado valde lleno de agua.

Ve a Van Gogh comer y bromea

JOAQUÍN (CONT'D)  
Ese man come mejor que yo.

A Lola le causa gracia.

Joaquín enjuaga de a pocos el jabón con el agua del valde.

JOAQUÍN (CONT'D)  
¿Qué está pasando en la universidad?

Refiriéndose al alboroto.

LOLA  
Va a haber tropel porque entramos a  
paro.

JOAQUÍN  
¿Otra vez?

LOLA (O.S.)  
(Decepcionada)  
Otra vez.

Joaquín mira con nostalgia hacia la universidad.

Lola prende un cigarrillo y exhala el humo con gusto.

Ve a Joaquín lavar el carro y sube la mirada al cielo,  
observa un momento las nubes.

LOLA  
(Se queja)  
Tanto calor no puede ser normal.

JOAQUÍN  
Es el calentamiento global mi querida  
Lola.

Tan real como nosotros.

Joaquín escurre un trapo rojo, mira como cae el agua.

Lola piensa un rato.

LOLA  
Pero ¿Qué es real?

Joaquín la mira y le responde con honestidad.

JOAQUÍN  
Bueno, el mundo en llamas lo es.

DON FRANCO  
¡Joaquín!

Don Franco viene cruzando la calle.

Joaquín mira satisfecho la camioneta.

JOAQUÍN  
Ya terminé.

Don Franco le da el puño amistosamente a Joaquín y saca un fajo del pantalón.

DON FRANCO

Lo voy a necesitar este fin de semana para que me ayude a pintar el comedor y arreglar el patio.

Don Franco cuenta unos billetes, le paga a Joaquín y se vuelve a guardar el fajo.

JOAQUÍN

Hágale Don Franco, el sábado vengo.

DON FRANCO

¿Y hoy no puede venir más tarde y vamos recogiendo el reguero?

JOAQUÍN

No puedo Don Franco, me tengo que encargar de una humedad que tengo en el rancho.

DON FRANCO

¿Humedad? ¿Con semejante verano?

Don Franco lo mira y no sabe si creerle. Mira a Lola y ella asiente.

DON FRANCO (CONT'D)

Bueno, entonces venga mañana.

JOAQUÍN

Mañana sí de una.

Joaquín se dispone a prender un cigarrillo cuando de repente en el fondo suenan un par de fuertes estruendos que los asusta a los tres y exalta a Van Gogh.

Joaquín se queda inmóvil mirando hacia la universidad. Luego de unos segundos reacciona.

JOAQUÍN (CONT'D)

Ya empezaron a tirar gases, mejor me voy porque Van Gogh se me asusta y sale a correr.

LOLA

(A don Franco)

Así fue que se lo encontró. Con miedo

Don Franco asiente sin entender del todo.

DON FRANCO

Sí, sí hágale Juaco, así quedamos.

Se despiden y se van, Lola y Don Franco entran al restaurante, bajan las rejas y lo cierran.

Un humo se extiende lentamente por la calle.

24. INT. CALLE T TIENDA - ATARDECER

Rosmary inmóvil, una luz roja parpadea sobre su rostro.

La maquineta suena apostando.

La luz se apaga y la música se detiene. Rosmary revisa el resultado y se enfurece. Patea suavemente la máquina.

Saca un billete arrugado del pantalón y se lo pasa al tendero.

ROSMARY

Cámbiame dos lukas por moneda.

Prende un cigarrillo bastante ansiosa, mientras espera mira hacia afuera y observa en la calle a los adictos que juegan con una caja.

Luego mira hacia la chatarrería y ve que varios hombres están cargando un camión de reciclaje.

Luis mientras tanto hace cuentas en una calculadora y discute algo con Yhony.

En el camión los hombres sudan, pero aun así trabajan a gran velocidad.

Algo allí llama su atención.

Rosmary estira el cuello y se quita las gafas para ver mejor, ahora uno de sus ojos está golpeado e hinchado.

Se percata de Joaquín subiendo los bultos al camión parqueado y frunce el ceño.

Joaquín está allí con una pañoleta roja en la cabeza que lo cubre del sol. Lleva un gran costal en el hombro, lo descarga en el camión y vuelve a entrar a la chatarrería.

Rosmary se esconde un poco y queda ensimismada por un rato.

El tendero le pasa las vueltas y ella no las recibe.

TENDERO

¡Hey! El cambio.

Rosmary reacciona y recibe las monedas sin agradecer. Se pone de nuevo las gafas, como si fuera una máscara y sale con cautela de la tienda. mira hacia la chatarrería.

Se para detrás de un carro estacionado. Le sonrío a alguien con disimulo.

Se asoma por detrás del carro y puede ver a Joaquín que continúa subiendo los costales al camión de la chatarrería.

Se voltea de nuevo y su respiración se agita, se queda pensativa.

25. EXT. TIENDA - ATARDECER

Joaquín con la misma ropa, pero sin la pañoleta roja, mira su reflejo en una nevera fría llena de diferentes bebidas.

Se acomoda un mechón del cabello.

Abre la nevera y saca 2 latas grandes de cerveza .

Cierra la nevera y se da vuelta hacia una vitrina de vidrio llena de paquetes de papás, galletas y demás dulces.

Una TENDERA (58) malacarosa y con gafas, le extiende una bolsa a Joaquín por encima de la vitrina. Se queda observando a Joaquín.

Joaquín, sin quitarle la mirada saca de la bolsa la caja de cigarrillos y le señala las cervezas.

JOAQUÍN

Esto también.

Las uñas largas y rojas de la tendera oprimen las teclas de la calculadora para sumar.

TENDERA

(murmura)

Una cajetilla de cigarrillos, un kilo de croquetas para perro, un aceite pequeño, dos huevos, las dos cervezas... ¿Qué más le doy?

JOAQUÍN

No más.

La tendera lee de la calculadora.

TENDERA

(seca)

Serían treinta y cinco exactos.

Joaquín se mete las manos al bolsillo y busca.

La tendera lo mira con una mano en la cintura y levantando una ceja.

Joaquín le pasa dos billetes arrugados. La tendera los recibe y los revisa sospechosa de que no estén falsos.

Joaquín prende el cigarrillo con una candela que cuelga de una cadena al lado de la vitrina.

El color naranja del fuego se refleja en su rostro demacrado.

TENDERA (CONT'D)

Le sobran cinco mil.

JOAQUÍN

Deje así reina. Muchas gracias.

Joaquín toma la bolsa y la tendera se queda con el dinero en la mano, confundida.

Joaquín sale de la tienda.

26. EXT. FUERA DE LA TIENDA - ATARDECER

Van Gogh espera a Joaquín echado en la acera. Joaquín le toca la cabeza y se van caminando juntos bajo el sol que ya se esconde.

## 27. INT. CASA ABANDONADA - NOCHE

De fondo suena música en la radio.

Joaquín sale del baño con el cabello mojado y una toalla en la cintura.

Coge de la cuerda una sudadera y se viste.

Cuelga la toalla en la cuerda y la estira hasta asegurarse que quede bien puesta. Espera allí un momento como si ese gesto le recordara algo, suspira y sigue.

En la cocineta da un último bocado de comida que le quedaba en el icopor, come despacio como si nada lo esperara. Mientras mastica su mirada vuelve a perderse un poco.

Van Gogh aparece a su lado y Joaquín le deja lamer el plato.

Saca una botella de vidrio de alcohol y envasa un poco en una botella plástica, luego abre la llave de agua y sirve un poco de agua encima.

Se dirige a la pared de la humedad. La mira.

Toma la espátula del piso, la unta con estuco, antes de pasar el estuco por la pared, prueba el chamber que hizo y arruga la cara de lo fuerte que le quedo.

Suelta la espátula, va de nuevo a la cocina y agrega más agua a la botella. La bate.

La prueba de nuevo mientras cruza la sala. Llegando a la pared de la humedad se tropieza con una estructura de metal y se pega en el pie.

JOAQUÍN

¡aaaah!

¡Gonorrea!

Recoge furioso la pieza de metal pero no ve donde ponerla.

La baja de nuevo al piso. Bota unas cajas al piso y abre espacio encima del escritorio de madera.

Ahora las cajas le bloquean el paso hacia la pieza de metal.

Joaquín se molesta y decidido coge un costal grande y empieza a depositar allí varios pedazos de cartón. Abre más espacio en el escritorio.

Coloca la estructura de metal en el escritorio.

Se toma otro sorbo de chamber. Respira con fuerza.

Joaquín pasa un rato organizando el reciclaje y bebiendo, la botella de chamber se va quedando vacía.

Mientras tanto el estuco se endurece en la espátula.

La humedad lo espera allí.

Joaquín para y se sienta a descansar en un sofá, respira cansado y mira el desorden que ha organizado, Ve la botella de Chamber casi vacía.

Le saca la última gota y la tira hacia un costado.  
Se empieza a ver más ebrio y débil.

28. EXT. CALLE T - NOCHE

Rosmary está inclinada hablando por la ventana de un carro con dos chicos muy jóvenes y bien vestidos que quieren aparentar seguridad y madurez. Rosmary les sigue el juego.

ROSMARY

¿Qué les traigo?

JOVEN

2 blones de los grandes.

ROSMARY

¿Y la plata?

Los jóvenes se miran dudando

JOVEN

No, primero tráiganos y luego le pagamos

ROSMARY

Ja, tan lindos. No papi chao.

JOVEN

Venga, venga... Está bien, vea.

Le pasan un billete de cincuenta mil.

Rosmary lo aprieta en la mano.

ROSMARY

Bueno, parqueen acá al lado y en seguida se los llevo.

JOVEN

No, nosotros la esperamos acá,

ROSMARY

Si se quedan acá los joden por visajosos o los roban por bobos.

Los jóvenes se miran y finalmente arrancan el carro despacio.

Rosmary camina en sentido contrario, y llega hasta los jíbaros que están debajo de la escalera de caracol.

Compra algo con el dinero, recibe la plata que sobra y se sube por las escaleras de caracol corriendo y se desaparece por la misteriosa entrada del hotel.

Los jóvenes en el carro miran por el retrovisor nerviosos y en silencio esperando que Rosmary aparezca.

#### 29. EXT. RESTAURANTE PATIO. DÍA

Joaquín está de espaldas ordenando enérgicamente un arrume de cajas. Está peinado con una cola de caballo desordenada y usa una camisa de fútbol mojada de sudor.

Los brazos también le brillan de a causa del intenso calor que hace. Sostiene un cigarrillo prendido en la boca y otro apagado en su oreja.

Su ceño fruncido muestra lo concentrado que está con las cajas. Le da unas últimas caladas al cigarrillo y lo bota al piso.

Lo pisa con sus botas viejas para apagarlo y lo pateo suavemente con la punta hasta un recogedor lleno de basura.

Se limpia el sudor de la cara con una manga del buso.

Recoge unas cajas en el piso y las apila junto a la pared.

Barre una ultima vez y bota la basura en una caneca grande.

Toma una bolsa, lanza una mirada al patio, asegurándose de que todo quede en orden.

Luego se aleja con paso tranquilo, mientras el sol sigue ardiendo sobre su espalda

### 30. EXT. RESTAURANTE - DÍA

Un grupo de personas muy elegantes y finas se bajan de un carro. SANDRA (40) de aspecto gentil, baja sonriendo del puesto de copiloto, usa un traje fino, su cabello suelto hacia un lado y su maquillaje están elegantemente cuidados.

ROCÍO (42) de expresión más seria se baja de la parte de atrás del carro, su cabello va hasta los hombros y su corte es alternativo, usa gafas de marco grueso y un labial rojo intenso.

GUILLERMO (50) un hombre alto y robusto, también se baja riendo del puesto del piloto. Usa traje de corbata y un peinado fresco con gel que lo hace ver más juvenil. Les hace un gesto a las mujeres para que sigan adelante de él.

Joaquín voltea la esquina con la bolsa, la guarda cuidadosamente en el carrito que lleva con más reciclaje.

Las mujeres y el hombre caminan tranquilos y están por entrar al restaurante. Sandra se queda atrás y mira con curiosidad a Joaquín que está terminando de asegurar la bolsa con una cuerda.

SANDRA

¿Joaquín?

Joaquín voltea inmediatamente.

Sandra se alegra de verlo. Guillermo y Rocío ya entraron al restaurante.

SANDRA (CONT'D)

(Emocionada)

¡Hola Juaco!

¿Cómo estás, me recuerdas?

JOAQUÍN

Sandra... por supuesto, que gusto verte.

Se levanta, se limpia suave la mano con el pantalón y saluda a Sandra. Si parece emocionado de verla pero se retrae un poco.

Rocío sale del restaurante, mira extrañada a Sandra que le está dando su delicada y cuidada mano a la maltratada y curtida mano de Joaquín.

ROCÍO

Amiga, ¿entramos?

SANDRA

Sí, él ...

Guillermo sale y la interrumpe

GUILLERMO

¿Qué pasa?

SANDRA

Guillermo, ¿Te acuerdas de Joaquín?

Guillermo sale y se acerca a Joaquín. Lo mira con duda. Mira a Sandra. Sandra le asiente sonriendo. Guillermo mira el carrito de reciclaje. Reacciona y sonríe disimulando.

GUILLERMO

(Le da la mano a Joaquín)

Claro, Claro, Joaquín.

¡Hombre!

(a Rocío)

Este man fue el que me recibió cuando me entregaron la secretaria de la facultad.

Joaquín parece apenado pero se mantiene firme. Rocío le da la mano y lo saluda un poco esquivamente.

Sandra no deja de mirar a Joaquín y sonreír.

Joaquín carraspea un poco incomodo.

Guillermo rompe el silencio.

GUILLERMO (CONT'D)  
Joaquín, ¿Ya almorzó? Acompáñenos.

Joaquín se incomoda e intenta decir algo.

SANDRA  
(Interrumpe)  
Ay sí Joaquín.

Rocío no entiende bien que pasa.

JOAQUÍN  
No, tranquilos no se molesten.

Se empieza a alejar suavemente.

JOAQUÍN (CONT'D)  
De hecho me tengo que ir.

SANDRA  
Ay Joaquín, por favor. Como en los  
viejos tiempos.

JOAQUÍN  
Es que ...

Se toca la ropa, pero antes de que Joaquín pueda decir que no, mira a Sandra y es incapaz de rechazar.

Guillermo lo entra amistosamente del brazo.

ROCÍO  
(Le susurra a Sandra mientras  
entran)  
¿Este es el Joaquín que se volvió  
loco?

SANDRA  
(La regaña susurrando)  
¡Rocío!, no está loco. Ya te he  
contado lo que le pasó.

ROCÍO  
Pues eso es lo que dicen.

Sandra la mira feo y entra.

Rocío entra detrás, no creer estar diciendo nada malo.

## 31. INT. RESTAURANTE COMEDOR - DÍA

El restaurante está lleno de policías almorzando enérgicamente. Algunos están con el uniforme normal y chaleco y otros visten con uniformes antidisturbios. Juntaron las mesas para reunirse en varios grupos y a los lados recostaron equipos antimotines como escudos, rodilleras, cascos y demás.

En una de las mesas Sandra y Rocío están sentadas en las sillas del fondo; mientras que Guillermo y Joaquín en las de las orillas, quedando de frente.

Están esperando la comida. Nadie habla, solo se oye el bullicio de los policías.

Rocío mira a Joaquín, él le sonríe.

Sandra nota la incomodidad e intenta decir algo para alivianar la tensión

SANDRA

¿Ahora te gusta el fútbol?

Le señala la camisa que trae puesta.

Joaquín se incomoda un poco y trata de responder con amabilidad

JOAQUÍN

No, me la regalaron y pues...

Pero Lola llega y lo interrumpe antes de que pueda inventar algo.

LOLA

Acá está su orden.

Le sirve amablemente unos platos servidos generosamente, con un buen trozo de carne en cada uno y bebidas a todos en la mesa.

LOLA (CONT'D)

Buen provecho.

Se retira y mira amistosamente a Joaquín.

Mientras Lola se retira de la mesa, Un POLICÍA (30) la toca del brazo.

## POLICÍA

Un favor, A mi no me vaya a traer  
sopa. En cambio, me echa dos huevos  
fritos así blanditos.

## OTRO POLICÍA

A mi me da la sopa de él.

Los otros policías ríen. Lola escribe atareada.

Los ventiladores ventean con fuerza a los comensales sudados.

En la mesa de Joaquín, todos empiezan a comer.

Cortan la jugosa carne y la revuelven con la salsa. Los  
cubiertos suenan al contacto con los platos.

Se llevan la comida a la boca y sonrían mientras comen, pero  
no se hablan.

Sandra mira a Joaquín de reojo como queriendo decir algo.

Joaquín saborea con gusto la carne y come en grandes  
cantidades.

Guillermo igual.

Rocío toma un poco de comida con la punta del tenedor y come  
más delicadamente, bebe agua y mira a Joaquín.

Joaquín le sonrío inocentemente mientras mastica. Le quita la  
mirada y ve el lugar plagado de policías.

Los mira como comen y hablan con la boca llena de comida.

Ve a un policía antidisturbios ponerse el uniforme y decide  
preguntar en forma de broma.

## JOAQUÍN

¿Y cómo van las cosas en la  
universidad?

Le causa gracia a él mismo.

Joaquín se mete otro pedazo de jugosa carne a la boca y todos  
hacen un gesto de decepción ante su pregunta.

## SANDRA

Todo está muy caótico como puedes ver.

(MORE)

SANDRA (CONT'D)

Desde que condenaron a Arriaga por el desvío de los recursos ha sido problema tras problema.

JOAQUÍN

(deja de masticar)

¿Condenaron a Arriaga?

Já, siempre supe que había algo raro con ese tipo.

Continúa comiendo y les habla con seguridad a todos.

JOAQUÍN (CONT'D)

Muchas decisiones cuestionables, pero muy convenientes para algunos de arriba.

(se mete otro bocado de comida)

¿Quién está ahora?

SANDRA

Otro de los problemas.

Guillermo apoya las manos en la mesa sosteniendo el cuchillo y el tenedor. Mastica y asiente a todo lo que dice Sandra con un aire de decepción.

SANDRA (CONT'D)

Si este señor López Pinzón gana la alcaldía, pues ya sabemos cuál heredera consentida queda de decana.

JOAQUÍN

(Se ríe con algo de ira)

¡Qué maldito nido de ratas!

GUILLERMO

(Con la boca llena)

Es como dicen: Lo malo de la rosca es no estar en ella.

Guillermo bota una carcajada. Joaquín lo mira.

Rocío esboza una sonrisa.

Al otro lado del restaurante Lola toma la orden de otro POLICIA (45) corpulento.

El policía sostiene un tenedor con un pedazo de carne y rompe la yema de un huevo que explota encima del arroz. Come un gran bocado, la yema se chorrea.

Al fondo otros policías comen vorazmente.

POLICÍA

Tráigame otra porción de carne que la pago por aparte.

Y más ají.

El policía levanta el tarro del ají vacío. Lola los mira sorprendida como comen, pero disimula.

En la mesa, Sandra y Joaquín miran a Guillermo esperando que diga algo más.

Guillermo sigue comiendo feliz y no entiende porque lo miran.

SANDRA

(a Joaquín)

Guillermo piensa que ayudándole a recoger votos a López pinzón desde adentro, nos aseguramos los puestos.

JOAQUÍN

(A Sandra)

Pero tú no eres así

SANDRA

Claro que no, además eso sería irnos en contra de los estudiantes.

GUILLERMO

(Susurra)

Es lo más estratégico en este momento. Como van las cosas, vamos a quedar sin voz ni voto.

(corta la carne)

Nos tenemos que untar de la mermelada y ya luego resolvemos.

Joaquín se desinteresa de la conversación, pero lo escucha mientras se bebe el jugo rápido.

GUILLERMO (CONT'D)

... Lo importante es seguir en el  
concejo académico.

Es más, hasta podríamos conseguirte un  
traje y hacer que te reintegres  
Joaquín.

Joaquín deja de beber y se sienta derecho.

JOAQUÍN

Con el respeto que te mereces  
Guillermo, No te estoy pidiendo ayuda  
para que me reintegres a ningún lado.

Joaquín mira a Rocío.

JOAQUÍN (CONT'D)

No estoy tan loco.

Rocío le responde con una sonrisa hipócrita.

GUILLERMO

Está bien, solo creí que podría ser  
una buena ayuda para salir de la  
situación en la que ... (No se atreve  
a decirlo)  
Ya sabes, un buen empleo, dinero, eso  
siempre ayuda.

Sigue comiendo a gusto.

JOAQUÍN

(responde tranquilo)

No siempre.

Nuevamente Guillermo querido, con el  
respeto que te mereces, estás muy  
equivocado.

Rocío come despacio sin hacer contacto visual. Sandra mira  
preocupada la conversación.

Guillermo ahora sí luce confundido y deja de comer por un  
momento.

GUILLERMO

Entiendo, no era mi intención  
molestarte.

JOAQUÍN

No lo haces, ni más faltaba.

Ya me tengo que ir.

Se levanta.

JOAQUÍN (CONT'D)

Muchas gracias, ha sido un gusto  
verlos y compartir con ustedes otra  
vez.

Permiso.

Se retira.

Mientras sale se despide con la mano de Lola y Don Franco que  
están atareados atendiendo a los policías.

32. EXT. RESTAURANTE - DÍA

Joaquín sale a la calle y prende el cigarrillo que tenía en  
la oreja, exhala el humo con alivio, mira un momento al  
brillante cielo y se dispone a irse con su carrito.

De fondo, en la universidad se escuchan cornetas y alboroto.

Sandra sale del restaurante. Sus tacones suenan.

SANDRA

Joaquín, espera un momento

Joaquín voltea.

Sandra se cubre la cara del sol con una mano en la frente,  
igual el calor la hace arrugar los ojos para ver a Joaquín.

SANDRA (CONT'D)

¿a dónde vas?

Joaquín también tiene que entrecerrar los ojos por el sol.

JOAQUÍN

Es que tengo un perro.

SANDRA

¿Un perro?

JOAQUÍN

Si, se llama Van Gogh. No lo traje porque hacía mucho calor y además se pone nervioso con los disturbios, pero no me gusta dejarlo solo tanto tiempo.

SANDRA

Entiendo, también tengo un perro que se asusta con la pólvora.

Ve con Van Gogh.

Y disculpa a Guillermo, él no quiso ofenderte. Sólo ya sabes como son las cosas.

JOAQUÍN

No te preocupes, No me ofendió. Conozco la burocracia.

SANDRA

En fin, hace tiempo me vengo preguntando que sería de ti y ya que nos encontramos solo quería darte mi número.

Sandra le estira un papelito a Joaquín.

SANDRA (CONT'D)

Valoro mucho tu amistad y todo lo que me ayudaste, así que si alguna vez necesitas algo o alguien, lo que sea y no sabes a quien buscar, pues piensa en mí.

Joaquín acepta el papel y le sonríe a Sandra.

Ella se empina, le da un abrazo a Joaquín y entra de nuevo al restaurante.

Joaquín con el papel en la mano, fuma su cigarrillo debajo del ardiente sol y la mira pensativo por un rato.

Luego se va.

33. INT. CALLE T TIENDA - DÍA

Rosmary, luce organizada y maquillada, una luz verde le

refleja en el rostro. Usa unas gafas de sol "neas" y juega en las máquinas, oprime frenéticamente los botones.

Rosmary pierde, maldice para sí misma.

ROSMARY

¡Mierda!

Bebe cerveza de una lata.

Se recuesta en una de las paredes. Ve a Joaquín salir de la chatarrería y despedirse amistosamente con el puño de un hombre delgado y desaliñado.

Rosmary se esconde un poco detrás del marco de la puerta. Lo sigue con la mirada mientras Joaquín se aleja empujando su carro de reciclaje.

Rosmary cruza la calle, se esconde detrás del teléfono público y comienza a seguirlo.

Joaquín sale de la calle T hacia la autopista. Rosmary se va con cautela y con distancia detrás de él que no sospecha nada.

#### 34. FLASHFOWARD INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

Joaquín continúa acostado en esa cama sudando cada vez más.

Aunque la habitación parece dar vueltas, trata de despertar sin llamar la atención de la figura borrosa.

Hay un sonido en particular que llama su atención y que se separa del resto de ruido que no puede identificar.

Es el sonido de una candela que se enciende constantemente. La otra persona en la habitación inhala profundo y exhala humo.

Suena la candela, inhala profundo y exhala de nuevo, la habitación se llena de más humo.

Joaquín se asquea, no lo puede tolerar.

## 35. EXT. CALLE T - DÍA

Una MUJER (55) robusta de grandes pechos, pelo corto y rojo, está sentada sobre la baranda del segundo piso del hotel, justo donde empiezan las escaleras de caracol.

Habla con un JOVEN (20) delgado, sin camisa y con gorra que luce drogado.

Rosmary está sentada debajo de las escaleras en compañía de varias personas más. Sostiene algo en las manos, las tiene sucias y usa algunos anillos baratos.

Tiene el cabello semirecogido, las gafas sobre la cabeza y usa una chaqueta grande que parece de cuero.

El moretón en su ojo ya comienza a verse verdoso, pero aun hinchado.

Mira a dos hombres, uno con el pelo largo y otro de gorra que venden droga.

Un par de adictos están sentados junto a ella y le hablan medio enredado a una JOVEN (15) rubia y delgada que esta cabizbaja abrazando sus piernas.

Rosmary parece indiferente a lo que pasa a su alrededor.

Al fondo suena música de la tienda que se mezcla con las conversaciones y otros sonidos de la ciudad como carros y demás.

La mujer de pelo rojo habla con el joven, pero mirando feo a Rosmary.

Rosmary en un momento la mira, pero no le da importancia.

Intenta prender un cigarrillo que ya está consumido, sus uñas tienen el esmalte gastado. El cigarrillo no prende y lo bota fastidiada.

La mujer de pelo rojo escupe y la saliva cae justo al lado de Rosmary.

Todos se corren. Rosmary se levanta furiosa. La mujer de pelo rojo bota una sonrisa burlona.

ROSMARY

¿Qué gonorrea?  
¿Cómo es entonces?

JIBARO 1

(a la mujer peliroja, intentando  
mediar)  
Deja la pelada sana que no se ha  
metido con nadie.

MUJER DE PELO ROJO

(manoteando y con voz ronca)  
Esa malparida tan rara, llega acá de  
un momento a otro

Se levanta.

MUJER DE PELO ROJO (CONT'D)

Y además mantiene robando a los  
peladitos que vienen a comprar bareta.

Empieza a bajar dominante las escaleras, usa chanclas.

La Joven rubia se asusta. Uno de los jíbaros la alza y se la  
lleva de allí.

Rosmary sigue a la peliroja con la mirada sin dejarse  
intimidar.  
La escena llama la atención y los demás miran curiosos.

MUJER DE PELO ROJO (CONT'D)

(Advierte señalando a Rosmary)  
Saquen a esta pelada de acá que lo que  
está haciendo es calentando el pedazo.

Se estira y le rapa las gafas a Rosmary. Rosmary reacciona  
rápido para no dejárselas quitar y pronto se convierte en una  
gran pelea bastante pareja.

Los hombres que vendían droga intervienen tratando de separar  
a las mujeres.

Los demás hacen bulla.

36. INT/EXT. CASA ABANDONADA - NOCHE

Joaquín pone una mano sobre la pared y la macha de estuco en

la pared, tiene unas gotas encima como si fuese sudor. Debajo nuevamente apareció una mancha amarilla.

Joaquín toca y siente suavemente la humedad entre sus dedos.

Se extraña.

El techo de zinc empieza a sonar por una leve llovizna. Mira con atención la teja del techo. Se tambalea ebrio.

Joaquín está usando la bata de flores, se levanta y se tambalea medio ebrio.

Corre algunas cajas que están cerca de la pared de la humedad. Se detiene con las cajas en las manos sorprendido de ver un pedazo de pared inflada y amarillenta

Suelta las cajas y toca la nueva humedad. La pared se descascara, los pedazos de pared caen al suelo junto a sus pies.

Joaquín recoge del piso una botella de licor casi vacía. Sorbe lo último que queda y bota la botella.

Escucha la radio.

COMENTARISTA RADIO (V.O)

*Un avión que trasportaba a un grupo de mercenarios colombianos, ha sido derribado en Sudán en horas de la tarde por...*

Van Gogh escucha algo afuera y se pone inquieto. Comienza a ladrar hacia la puerta.

Joaquín ve inquieto a Van Gogh y se alarma, baja el volumen del radio.

Se asoma con cuidado por un lado de la ventana, una sombra cruza la calle. Se esconde rápido detrás de la pared.

Escucha ruidos. Sus ojos bien abiertos.

Golpean a la puerta. Van Gogh ladra más duro.

Joaquín se alarma y no sabe que hacer.

Camina con desconfianza hacia la puerta. Toma un cuchillo, lo esconde en su espalda.

Se acerca a la puerta, toma la manija y abre despacio.

Su gesto cambia de miedo a sorpresa cuando ve quien está en la puerta. Sin embargo rápidamente vuelve a fastidiarse. Rosmary está parada en la puerta debajo de la leve llovizna.

Luce sucia y demacrada, tiene el cabello desorganizado aunque lo trata de disimular y además del ojo que ya tenía golpeado, tiene golpes nuevos frescos en el rostro.

Ya no tiene la chaqueta ni las gafas, ahora tiene una blusa delgada y carga el pesado bolso.

Le sonrío con vergüenza a Joaquín.

Joaquín arruga la cara y se sacude un poco la borrachera.

Van Gogh olfatea a la visitante.

ROSMARY

¿Puedo entrar?

JOAQUÍN

¡No!

¿Qué carajos estás haciendo acá?

¿Y.. y .. qué pasó?

¿Te están siguiendo?

Mira hacia afuera para revisar si viene alguien más.

ROSMARY

No, nadie me está siguiendo

Suena un trueno y empieza a llover más duro.

Rosmary se moja más y se cubre de la lluvia con el bolso.

Intenta explicarle a Joaquín, pero le parece absurdo y mejor entra sin pedir permiso.

Joaquín da un paso hacia atrás, la mira bastante fastidiado, pero arroja el cuchillo a un lado.

JOAQUÍN

(Para él mismo)

Esto no puede ser real.

Rosmary descarga el bolso y observa la casa con curiosidad.

Joaquín apaga la radio y prende un cigarrillo.

Deja la cajetilla en la mesa. Rosmary la toma y saca un cigarrillo para ella. Joaquín la mira serio.

Rosmary se acerca a él para que le de fuego.

Joaquín se lo da de mala gana. Mientras Rosmary prende el cigarrillo, Joaquín le observa los golpes con una expresión de decepción.

Rosmary termina de prender el cigarrillo y él exhala decepcionado.

La lluvia se hace más fuerte y suena sobre el techo de zinc.

Joaquín mira de frente a Rosmary

JOAQUÍN (CONT'D)

No puedes quedarte, sea lo que sea.

Joaquín ignora a Rosmary e intenta volver a trabajar en la humedad, pero ahora luce distraído y enojado volteando a ver de vez en cuando a Rosmary.

ROSMARY

Te vi en la calle T.

El sonido de la lluvia empieza a tapar su voz.

JOAQUÍN

(Gritando)

¿Qué?

Rosmary se acerca para hablarle más fuerte.

ROSMARY

(grita)

Que te vi en la calle T.

Joaquín observa que la gotera se empieza a filtrar por el techo y la pared.

Deja a un lado la espátula y se dirige rápido hacia a la cocina pasando de largo a Rosmary.

JOAQUÍN

(grita)

¿Así es como llegaste acá?

ROSMARY

Claramente.

Joaquín desocupa un par de ollas viejas que tenía con cosas dentro y las lleva a la gotera. Nuevamente pasa de largo a Rosmary.

Rosmary ve la humedad y piensa que esta grave. Se sienta cansada en el sofá

Observa que Van Gogh la mira y lo llama con la mano para acariciarlo. Van Gogh va y se deja consentir.

Se empieza a quedar dormida. En la otra mano el cigarrillo se empieza a consumir en una larga ceniza.

Joaquín al fondo corre cajas y lucha con la gotera sin darse cuenta de Rosmary.

Afuera llueve más fuerte y caen truenos.

37. INT. CASA ABANDONADA - MAÑANA

Ya de día, el sol se filtra por la casa.

Joaquín bañado y limpio, empaca cosas en una maleta, pero su atención está más puesta en Rosmary que aun duerme en el sofá. Tiene una cobija vieja encima.

Joaquín llama a Van Gogh y va a salir, pero se arrepiente y se devuelve.

Se para en frente de Rosmary, le analiza los golpes en el rostro, no se deja conmovir y la mueve un poco en el brazo para despertarla.

JOAQUÍN

Rosmary, Rosmary

Rosmary se despierta un poco.

JOAQUÍN (CONT'D)

Necesito que te vayas, voy a salir.

Rosmary intenta levantarse, pero le duele mucho el abdomen y no es capaz.

Joaquín se siente mal y se retracta.

JOAQUÍN (CONT'D)

Bueno, no. Será mejor que descanses otro poquito. Aun está temprano.

Abre la puerta, se detiene antes de salir y se voltea hacia ella, la mira con lástima.

JOAQUÍN (CONT'D)

(suave)

Ojalá no estés aquí cuando vuelva.

Sale de la casa con Van Gogh.

Rosmary se queda allí de verdad adolorida.

### 38. INT. RESTAURANTE - DÍA

Joaquín está subido sobre una butaca, con una mano sostiene un tarro de pintura, con la otra, una brocha con la que pinta los bordes de una pared. Los trazos son torpes y Joaquín lo intenta varias veces, pero parece distraído.

Un cigarrillo nuevo descansa en su oreja.

Lola mira lo que hace Joaquín con atención. Él no la ha visto.

LOLA

¿No le aburre trabajar sin música?

Joaquín se sobresalta y voltea con el ceño fruncido, como si se hubiese despertado de un sueño. Ve que es Lola y disimula.

JOAQUÍN

Si... que mal servicio

Continúa tratando de pintar.

Lola sonríe y pone un baffle sobre la mesa y conecta su celular. Empieza a sonar una canción de rock suave.

Joaquín se aturde un poco con la música, pero no dice nada.

LOLA

Me hubiera gustado alcanzar a tener clases con usted en la universidad.

JOAQUÍN

(seco)

Bueno... ahora estoy en la universidad  
de la vida

(Pausa)

Las lecciones son más caras.

LOLA

Todos estamos en la universidad de la  
vida, no?

Joaquín la mira entre fastidio y con ternura.

JOAQUÍN

Así es.

Lola da vueltas por la mesa. Joaquín deja de pintar.

Prende el cigarrillo.

LOLA

Tengo una teoría.

Joaquín exhala el humo.

JOAQUÍN

(irónico)

¿Científica?

LOLA

Humanista... como usted

Joaquín la mira con curiosidad.

JOAQUÍN

¡Já! A ver

LOLA

Creo que el alma es como una pared.

Al principio está limpia, recién  
pintada, pero con el tiempo se llena  
de marcas, manchas, grietas...

JOAQUÍN

¿Cómo aparecen las grietas?

LOLA  
 Algunas las hacemos nosotros, otras  
 vienen de los demás.

Joaquín se queda pensativo, pero algo lo enoja.

JOAQUÍN  
 Bueno, es más una analogía que una  
 teoría, pero entiendo el punto

Se le da la espalda y continúa pintando, pero con la mente en otro lado.

39. INT. CASA ABANDONADA - TARDE

Joaquín salpicado de pintura y Van Gogh están a punto de entrar a la casa. Joaquín hace una pausa, no sabe que se encontrará adentro.

Entra y ve el sofá vacío. Mira con resignación.

Mira hacia la habitación y ve que Rosmary está dormida.

Joaquín sonrío muy suavemente, como si eso es lo que en realidad deseara.

Deja los recipientes de icopor sobre la cocina.

Se dirige hasta la mesa de cedro, se agacha y guarda un dinero en la cajita de metal. Van Gogh se echa en un sofá.

Joaquín se quita la chaqueta y se pone a trabajar en la humedad.

El ruido de la espátula despierta a Rosmary. Se queja adolorida y con el rostro inflamado.

Joaquín la ve, le da lastima e interrumpe el trabajo en la humedad para alcanzarle uno de los icopores.

Rosmary se sienta en la cama y toma la sopa, muy adormilada aun.

Joaquín se sienta en el borde la cama, prende un cigarrillo y la mira.

JOAQUÍN  
 ¿Qué te pasó?

ROSMARY  
 (Habla con la boca llena)  
 Una piroba que se enamoró de mí en la  
 T

JOAQUÍN  
 (irónico)  
 ¿Por qué sí?

Rosmary se fastidia con su pregunta

ROSMARY  
 Sí, porque sí.

Se quedan en silencio, solo se oye a Rosmary comer. Joaquín la mira sin creerle del todo.

JOAQUÍN  
 ¿Por qué no sabía que estabas en la T?

Se termina de tomar la sopa. Y le responde sin mirarlo

ROSMARY  
 Llegué hace poco  
 Gracias por la sopa.

JOAQUÍN  
 (áspero)  
 No lo digas como si hiciera algo por  
 ti.

ROSMARY  
 Solo dije gracias.

Rosmary lo mira dolida, pero no dice nada.

Cambia de tema.

ROSMARY (CONT'D)  
 ¿Cómo has estado tú?

Joaquín le responde como si fuera obvio.

JOAQUÍN  
 Pues mal... a veces medio medio y a  
 veces solo mal.

Rosmary parece sin reacción, le pide el cigarrillo a Joaquín y él se lo pasa.

Ella fuma. El humo llena el cuarto.

Joaquín la mira con una mezcla de deseo y rabia.

Rosmary ve a Joaquín a punto de derrumbarse y decide cambiar el tono. Mira las manchas de pintura en sus manos y ropa.

ROSMARY

¿Qué hacías?

¿Un grafiti?

Joaquín sonríe contenido.

JOAQUÍN

Solo matando el tiempo.

ROSMARY

(susurra)

O que el tiempo nos mate primero.

Él la mira incómodo.

Le quita el cigarrillo. Se levanta, da una última calada y vuelve al trabajo.

Rosmary se recuesta, cierra los ojos y vuelve a dormir.

SECUENCIA DE MONTAJE

P.O.V de Rosmary abre un poco los ojos y ve a Joaquín sacando las tejas de zinc de la casa.

Cierra de nuevo los ojos.

P.O.V de Rosmary abre los ojos y Joaquín está sudado con una camisa roja, entrando el carro lleno de reciclaje a la casa.

Rosmary cierra los ojos.

P.O.V. de Rosmary abre nuevamente los ojos y ve a Joaquín sudado encima del techo cambiando las tejas.

cierra de nuevo los ojos.

P.O.V. de Rosmary abre nuevamente los ojos y ve a Joaquín y Van Gogh acostado en la cama al lado suyo durmiendo.

cierra de nuevo los ojos.

40. INT. CASA ABANDONADA - NOCHE

Joaquín sale del baño recién bañado, ve a Rosmary en la cocina al otro lado de la sala llena de reciclaje, prepara algo caliente sobre una paila vieja. Tiene el cabello húmedo, usa la bata de flores.

Joaquín se da vuelta a la cuerda y se viste con una ropa vieja. Voltea a ver a Rosmary y hay cierto brillo en su mirada que se mezcla con desconfianza.

Se acerca a ella, ya los morados han bajado y ella se ve mejor. Ella lo mira avergonzada.

ROSMARY

Perdón, yo me metí acá a ver que podía preparar. Estoy que me como una vaca

Joaquín no le dice nada, le sirve las croquetas a Van Gogh.

ROSMARY (CONT'D)

No pensé que te lo quedarás.

Joaquín acaricia a Van Gogh

JOAQUÍN (O.S.)

Fue él quién se quedo conmigo.

El silencio se interrumpe con Rosmary que le pasa un plato de huevos revueltos, calentado y tinto; Ella come de la paila.

Joaquín come con hambre.

ROSMARY

(seria)

Joaquín, gracias.

Joaquín levanta la mirada.

ROSMARY (CONT'D)

Y perdón por todas las cosas horribles que te dije la última vez... Tú nunca has tenido la culpa de nada

Joaquín le sonrío un poco contenido.

JOAQUÍN

Ya no importa Rosmary.

Terminan de comer. Joaquín se acerca. Duda un momento, luego la abraza.

Se quedan abrazados un rato, parece que el abrazo los consuela, pero también los rompe por dentro.

Rosmary llora y se aferra al pecho de Joaquín.

Joaquín intenta ser más fuerte y recuesta su cabeza en la de ella.

ROSMARY

(sollozando)

Perdón, perdón

Joaquín le limpia las lágrimas y le coge la cara.

JOAQUÍN

No hablemos de eso, solo quédate tranquila ¿si?

Ella asiente, lo besa en la boca. Él apenas sonríe, con una mezcla de miedo y esperanza.

Rosmary lo mira a los ojos como esperando algo más.

ROSMARY

Esta vez si, lo juro, pero te necesito conmigo.

JOAQUÍN

Quédate acá, voy a terminar un trabajo y cuando regrese quiero que hablemos tranquilos.

Rosmary asiente con ansiedad.

Joaquín toma una maleta y Van Gogh lo espera en la puerta.

ROSMARY

¿Te demoras?

JOAQUÍN

No... (señala una bolsa) Acá tengo ropa bonita de mujer, puede haber algo que te guste, revisa mientras vuelvo

Rosmary finge una sonrisa.

ROSMARY

Está bien, te espero.

Se dan un beso y Joaquín se va con un semblante de felicidad y de miedo.

Rosmary se queda aburrida. Suspira y decide revisar la bolsa y una caja. Encuentra un esmalte un poco seco y una plancha de cabello.

Limpia el polvo de la ventana para ver su reflejo y se alisa el pelo.

Se empieza a notar más tranquila.

41. INT. RESTAURANTE PARTE TRASERA. DÍA

Lola usa unos grandes audífonos de diadema y pinta cuidadosa una hermosa flor en uno de los extremos de la pared. El sol entra chocando con el blanco del lugar.

Van Gogh descansa a su lado.

Al otro extremo está Joaquín también pintando y la mira cada tanto de reojo.

Don Franco habla exaltado con unos hombres de casco y botas.

DON FRANCO

No puedo esperar tanto. La universidad  
ya va a levantar el paro y debo tener  
este lugar listo

Los hombres asienten y revisan unos planos.

Joaquín deja la brocha en el piso y se acerca lentamente a Lola, saca un cigarrillo de la cajetilla y se lo extiende.

JOAQUÍN

¿Un descanso?

Lola mira el cigarrillo, y luego a él. Lo acepta y se levanta del piso, se baja la diadema y fuman el cigarrillo.

JOAQUÍN (CONT'D)

(Mirando la flor)

¡Buen toque!

LOLA

Si, lastima que mi papá solo me dio el culo de la pared y nadie más la verá.

A Joaquín le causa gracia.

JOAQUÍN

Lo harán, pero solo aquellos que sepan observar.

Mira a Lola avergonzado.

JOAQUÍN (CONT'D)

Lola mi actitud de ayer no era contra ti. Lo siento.

LOLA

Sé que no. ¿Problemas?

Joaquín asiente y baja la mirada.

JOAQUÍN

Sí, se podría decir.

Don Franco se acerca con TOBÍAS (40) un hombre fuerte con el casco colgando del brazo.

DON FRANCO

Joaquín, le presento a Tobías, es el encargado de las remodelaciones a la fachada en la universidad. Quiere hablar con usted

Joaquín se endereza pronto, cambia de mano el cigarrillo y se da fraternalmente la mano con Tobías.

TOBÍAS

He visto tu trabajo estos días y nos hace falta alguien así en la obra.

¿Sabes manejar compresor y pintura de fachada?

JOAQUÍN

(No muy seguro)

Si

TOBÍAS

Bien, empezas mañana. Buen pago y comida.

Don Franco lo mira animado. Lola con sospecha.

Joaquín duda.

Mira a Lola, luego a Van Gogh durmiendo, luego se queda mirando al vacío un momento.

JOAQUÍN

Ya tengo algo empezado que no puedo abandonar

Don Franco y Tobías se miran.

Joaquín le da la mano a Tobías.

JOAQUÍN (CONT'D)

Gracias igual.

TOBÍAS

Bueno, si cambias de idea, llama a este número o pregúntale a Franco. Estaremos toda la semana.

Joaquín recibe una tarjeta con el número.

Tobías le da una palmada amistosa y se va.

Don Franco lo observa con decepción silenciosa, luego se encoge de hombros.

DON FRANCO

Como quiera Joaquín. Pero no deje que se le vaya el tren.

Lola sigue analizándolo con una leve sonrisa en su rostro.

42. INT. CASA ABANDONADA - TARDE

Rosmary ya con el cabello planchado, las uñas pintadas, y los hombros agachados espera aburrida.

Encuentra un vestido que le llama la atención. Se lo prueba.

Mira por la ventana. Ya empieza a oscurecer.

Rosmary camina de un lado a otro con cierto desespero.

Mira la puerta cerrada.

Se sienta en la cama, cierra los ojos y respira despacio tratando de calmarse.

#### 43. EXT. CALLE - TARDE

Joaquín camina muy deprisa, pero se le ve ilusionado. Suda y respira rápido.

Van Gogh le sigue el paso. Joaquín carga una bolsa la cual zarandea por el afán. Ambos van agitados.

#### 44. INT. CASA ABANDONADA - TARDE

Rosmary continúa sentada en la cama respirando despacio.

De repente una ambulancia empieza a sonar en la calle interrumpiendo el silencio.

Rosmary abre los ojos con angustia. Se tapa un momento los oídos, parece no soportar el ruido.

Se levanta y va hasta su bolso y saca de allí varias papeletas vacías. Las revisa y las bota con desilusión.

Empieza a esculcar toda la casa con bastante desespero, bolsas, cajas, cajones.

Revisa incluso los bolsillos de la ropa de Joaquín.

Solo saca basura que no le sirve.

Su expresión va cambiando cada vez más, ahora aprieta la mandíbula y sigue buscando desenfrenada.

Tira las pertenencias de Joaquín. Levanta el colchón de la cama y lo corre. Tumba al piso las cajas cerca de la pared de la humedad.

La pared queda descubierta con una gran y asquerosa macha negra de hongos que se expande por la pared.

A Rosmary le da asco el olor y observa la pared llena de hongos, aterrada por unos segundos, le dan ganas de vomitar, pero se aguanta y continúa buscando. Encuentra un par de cigarrillos. Se los guarda.

Busca por los lados de la estructura de metal, encuentra una que otra moneda, corre un cartón y ve el cajón del escritorio. Lo abre y encuentra la caja de metal.

La abre y descubre los ahorros de Joaquín. Respira cansada pero sin dudarlo se echa todos los billetes en el bolsillo.

Tira la caja vacía.

Se pone rápidamente unos tenis. La ambulancia continúa sonando de fondo.

Ya no resiste y corre a vomitar al baño. No alcanza a entrar y vomita en la entrada.

Entra al baño, abre la llave del agua. Sale secándose la boca. Limpia con papel higiénico el vómito. Lo deja a medio limpiar y se lava las manos rápido.

Le busca desesperada el derecho a una camisa. Se la pone.

Coge su bolso empaca algunas cosas de afán y sale apresuradamente de la casa como queriendo vomitar más.

La casa queda sola, más desordenada y con la pared llena de hongos negros y casi podrida al descubierto.

El sonido de la ambulancia se va desvaneciendo.

#### 45. INT. CASA ABANDONADA - ATARDECER

Joaquín abre la puerta, entra con Van Gogh y la bolsa en sus manos.

El desorden lo detiene. Inmediatamente sabe que algo no está bien.

Camina despacio sobre la basura del piso y busca a Rosmary con la mirada, pero la casa está evidentemente vacía.

Su mirada se detiene por un momento en la bata de flores tirada en el piso.

Va a revisar el baño y encuentra el vómito con el papel en el piso. Se asquea, se pone una mano en la boca.

Ve la plancha de cabello y el escritorio abierto y camina deprisa hasta allá.

Descubre la caja de metal vacía en el piso. Se queda atónito.

JOAQUÍN  
(entre dientes)  
¡Qué imbécil!

Le pega una patada al escritorio.

Van Gogh se asusta y chilla.

Se queda un rato pensativo, gira la cabeza y ve la pared llena de hongos y podrida. Frunce el seño, se para en frente y mira con desconsuelo.

JOAQUÍN (CONT'D)  
(susurra)  
Todo se pudrió.

Busca en la cocina entre las botellas vacías alguna gota de licor que lo ayude con su angustia.

No encuentra nada. Revienta una de las botellas contra la pared.

Van Gogh ladra y se esconde chillando.

Joaquín se da cuenta que asustó a Van Gogh, se detiene y se tira cansado en el sofá.

Respira agitado mientras mira los vidrios rotos.

Poco a poco, se echa a reír con desesperación como si hubiera perdido la cordura.

46. INT. RESTAURANTE - NOCHE

Las luces son más bajas y cálidas.

En el lugar hay pocos comensales.

Un par de parejas y amigos cenando.

Afuera llueve.

Lola está sentada en una de las mesas vacías observando como caen las gotas por la ventana de cristal.

Detrás está Don Franco en la caja registradora haciendo cuentas.

Alguien le golpea en el vidrio.

Ella se sobresalta.

Se acerca para ver mejor y ve a Joaquín que le hace gestos para que salga por la parte de atrás.

Lola se levanta y entra apresurada a la cocina.

#### 47. EXT. RESTAURANTE PARTE TRASERA - NOCHE

Lola abre la puerta. Encima un bombillo de luz baja sale del techo e ilumina la salida. Las gotas empiezan a caer sobre los charcos.

Lola se hace junto a la pared para no mojarse. Una sombra atraviesa el rostro de Joaquín. Junto a él Van Gogh está mojado.

El ruido de la lluvia es fuerte.

Se miran un instante sin hablar.

LOLA  
¿Qué pasó?

Joaquín no dice nada y le pasa la bolsa de croquetas. Lola se las recibe, pero está confundida.

JOAQUÍN  
¿Podrías cuidar a Van Gogh por mí unos días?

LOLA  
¿Cómo así?

¿Por qué?

Joaquín no la mira, pero Lola hace un intento de ver el rostro agotado de Joaquín, sus ojos se ven rojos y tristes.

JOAQUÍN

La humedad pudrió mi casa, Lola.

LOLA

¿Pudrió?

JOAQUÍN

No importa... debo ir a resolver el desastre.

No es un buen lugar para él en este momento.

(La mira)

Por eso necesito que lo cuides por mí.

LOLA

(Interrumpe)

¿Y Usted dónde se va a quedar?

¿Va a estar bien?

Joaquín intenta sonreír pero no le sale.

JOAQUÍN

Yo voy a estar bien.

Lola no le cree, pero no lo molesta más.

Joaquín se agacha, acaricia tiernamente a Van Gogh y le da un beso en la cabeza.

Van Gogh gime.

Joaquín se pone la capota y se va. Lola lo sigue con la mirada mientras se aleja bajo la lluvia.

LOLA

Tranquilo Van Gogh... Sé que va a volver por ti.

Lola entra con Van Gogh al restaurante. La lluvia se hace más fuerte afuera.

48. EXT. CALLES DE LA CIUDAD - NOCHE

Joaquín camina con una botella de licor en la mano al lado de

la autopista sola, fría, oscura y mojada.

Él ya camina ebrio y cabizbajo. Se sube la cremallera y tiembla de frío.

Esconde su rostro de la lluvia debajo de la capota.

Joaquín da un sorbo de licor más.

Se detiene para prender un cigarrillo pero el viento no lo deja. Se voltea de varias formas para cortar el viento y poder encender la candela.

No puede, sin embargo ve al otro lado una joven tirada cerca a la autopista y que parece estar pidiendo ayuda.

La luz de un bus tapa la vista de Joaquín.

El bus pasa y Joaquín se acerca sin pensarlo, ya no importa el cigarrillo.

Al llegar donde la joven no hay nada. Era un tumulto de bolsas que daban esa forma.

Joaquín queda atónito.

Parado al lado de la autopista, es aturdido por las grandes luces y el claxon de un camión que viene de frente. Joaquín da un salto al costado. La botella cae y se rompe.

El camión pasa.

El silencio vuelve. El viento le mueve la chaqueta y el cabello a Joaquín haciéndolo ver frágil, vulnerable y confundido.

Joaquín mira la botella rota.

#### 49. FLASHFOWARD INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

En la misma habitación P.O.V de Joaquín

LAS IMÁGENES SON BORROSAS, observa a una mujer de espaldas que revuelca desesperadamente las cosas de la pequeña habitación.

Bota por doquier ropa y todo tipo de objetos.

Joaquín empieza a oír con más claridad el bullicio de voces y música que vienen de afuera, además de las cosas cayendo dentro de la habitación.

Quiere moverse pero aun le cuesta.

El intenso sol que hace afuera se sigue filtrando con fuerza hasta dentro, como si fuera fuego que quema a Joaquín.

La mujer por fin encuentra algo, corre una mesa que bloquea la puerta, la mesa chirrea. Abre la puerta y sale rápidamente del cuarto dejando la puerta de par en par.

50. EXT. CALLE T - NOCHE

Ya no llueve.

La joven rubia y delgada, ya tiene un aspecto más demacrado, viste una sudadera gastada y está recostada y encorvada sobre un camión viejo.

Sigue con una mirada inexpresiva a Joaquín que entra emparamado y borracho a la calle T.

La calle T está llena de habitantes de calle y adictos que están en lo suyo.

Afuera de la chatarrería el Ramón y Luis juegan un juego de mesa sobre un canasto.

Joaquín llega tambaleándose y se sienta sobre un costal, observa un charco y las calles húmedas.

Luis y Ramón se miran entre si extrañados y miran a Joaquín.

Joaquín voltea a mirarlos muy ebrio.

JOAQUÍN

(Irónico y borracho)

¿Un chorrito, Luchito?

LUIS

Mejor un tinto. A usted no le cabe una gota más de alcohol.

Joaquín se burla. Luis se levanta a buscarle el tinto.

Joaquín mira hacia las escaleras de caracol y ve entre la niebla y las luces a Rosmary comprando allí.

Tiene el cabello planchado, pero su semblante ya cambió, se ve drogada. Está comprando unas papeletas a los jibaros.

Joaquín se levanta como puede y camina rápido hacia ella. El viejo bohemio lo mira aterrado como si fuera un ventarrón que acaba de pasar. El chatarrero llega con el tinto y ve que Joaquín se ha ido.

LUIS (CONT'D)  
¿Qué le pasa a Joaquín?

Ramón levanta los hombros.

Rosmary también ve a Joaquín y se acerca.

Ambos se detienen de frente.

El ruido de la música, algunos carros y el murmullo de la gente hablando invaden el lugar.

La luz magenta del bar de las máquinas tragamonedas ilumina a Rosmary y Joaquín.

Rosmary parece asustada. No le sostiene la mirada a Joaquín.

Él simplemente la mira. Está roto.

Rosmary encoge los hombros como si no tuviera nada que decir.

Atrás en la tienda un par de hombres delgados que apuestan, empiezan a alegar. UN FUERTE SONIDO DE LA MAQUINITA EN JUEGO. Los hombres esperan atentos el resultado.

Rosmary se devuelve hacia el hotel.

Joaquín la sigue, para él, el tiempo se ralentiza mientras sube por las escaleras de metal en forma de caracol.

Cada paso hace retumbar el metal de las escaleras. Las luces y el ruido se distorsionan.

Rosmary entra. Detrás Joaquín. Su figura se pierde en el viejo y barato hotel.

Abajo los hombres pierden y se lamentan.

## 51. INT. HOTEL DE LA CALLE T / PASILLO - NOCHE

Adentro el pasillo se ve oscuro, largo y vacío, como un túnel. Solo lo ilumina unas pequeñas luces en el techo que parpadean tenuemente.

El ruido de la calle va quedando atrás.

Joaquín sigue lentamente a Rosmary.

Pasan por varias puertas cerradas. Las paredes está sucias y son viejas.

Los ojos de Joaquín lucen perdidos y asustados. Comienza a sudar.

Su respiración está agitada.

Parece que flotará.

Joaquín pasa saliva. UN SONIDO DE TAMBORES EMPIEZA A SONAR DE FONDO.

Finalmente, al fondo del pasillo, Rosmary se detiene y abre una puerta.

Entra a la habitación.

Joaquín se detiene para pensarlo un momento. LOS TAMBORES SE VAN VOLVIENDO MÁS AUDIBLES E INTENSOS. Suda más.

Joaquín entra a la habitación y cierra la puerta de un golpe seco que detiene los tambores.

El entorno se devuelve en reversa y a toda velocidad como si Joaquín hubiese caído por un abismo.

## 52. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - NOCHE

## SECUENCIA DE MONTAJE

De la boca de Rosmary sale una nube de humo que se esparce por la habitación. Su exhalación suena suave.

Las papeletas con pequeños restos de un polvo blanco caen al suelo.

Tiene los ojos grandes y con la pupila dilata.

Joaquín parece desorientado, sus pupilas también se dilatan. Sus manos están tiznadas.

Escurre la última gota de licor de una botella en su boca.

Una candela se prende iluminando el lugar.

Las sombras de Joaquín y Rosmary están una frente a la otra y se proyectan tambaleantes en la pared.

Las sombras fuman de una pipa. Cuando exhalan la habitación se llena de un humo espeso.

El humo se desvanece y lentamente aparece Joaquín inmóvil sentado de espaldas al borde de una cama. Al fondo hay una montaña de ropa de distintos colores.

Joaquín permanece congelado mientras el mundo atrás de él se sigue moviendo. Su rostro se va adelgazando. Su barba va creciendo. Su cabello se va desordenando.

Pasa el día y la noche fugazmente detrás de él.

Ruido y movimiento al rededor mientras él permanece inmóvil.

Un rayo de sol empieza a entrar por el pequeño hueco en la pared iluminando el demacrado rostro de Joaquín.

Joaquín parpadea y sale del trance.

Se empieza a hacer más audible la conversación de un grupo de personas dentro de la habitación.

PERSONA 1 (O.S.)

Yo era profe de inglés, pero siempre  
fui un loco de la vida loca

PERSONA 2 (O.S.)

Yo tengo un hijo de 6 años, pero le  
dice mamá a mi mamá porque ella es la  
que siempre lo ha cuidado

Rosmary está sentada sobre la cama abrazando sus piernas, encima recuesta su cabeza. Al frente Joaquín empieza a voltear la cabeza y sus miradas se cruzan

PERSONA 3 (O.S.)

Mi hija mayor es la única de los 5 que  
viene hasta acá y me saluda sin asco  
ni pena

PERSONA 4 (O.S.)

(Una voz más joven)

A los 11 años mi papá me dijo que lo esperara mientras iba a recoger una plata.

Nunca volvió y un gamín me adoptó para que no me mataran en la calle.

Joaquín y Rosmary se miran con tristeza por un largo rato como suspendidos por el tiempo.

53. INT. HABITACION DE HOTEL - DÍA

Rosmary busca debajo de la cama, recoge una moneda, encuentra un par más regadas por la habitación, las reúne con otras que tiene en la mano, las cuenta y se decepciona.

Busca más frenética en los bolsillos de la ropa desordenándola; Busca en bolsos, no encuentra nada los tira.

Joaquín está sentado, encorvado al borde de la cama mirándola.

ROSMARY

¿Por qué siempre me tienes que ver con esa estúpida cara?

Ahh?...

Joaquín no responde. Rosmary continúa su búsqueda en el piso, no encuentra nada. Vuelve a Joaquín que la sigue mirando.

ROSMARY (CONT'D)

¿Qué? Tú siempre eres mejor que los demás ¿Verdad?

Rosmary encuentra una papeletica prácticamente vacía y trata de pasar el poco polvo que queda a un tarrito pequeño y vacío.

Se frustra y los tira al lado.

Vuelve y cuenta las monedas. Se apresura a ponerse unos tenis.

ROSMARY (CONT'D)

Sé lo que piensas. Lo sé todo el tiempo.

Siempre con esa estúpida cara, culpándome a mí.

JOAQUÍN

Estamos acá otra vez por ti, imaldita sea!

ROSMARY

Eso, dilo, grítalo.

(irónica)

¿Eso te hace sentir mejor, mi amor?

Le toca la cara a Joaquín, él le quita la mano muy enojado y respira con rabia.

Rosmary se burla.

JOAQUÍN

¿Por qué siempre tienes que hacer esto?

ROSMARY

¿Hacer qué?

JOAQUÍN

Hacer esto

ROSMARY

(explota)

Pues porque todos los días tengo esa maldita imagen en mi cabeza.

¡Jueputa!

Rosmary se pega en la cabeza. Joaquín intenta abrazarla.

ROSMARY (CONT'D)

Mi hija, mi bebé, en esas putas latas.

Rosmary intenta zafarse de Joaquín pero este la abraza más fuerte y ella se rinde explotando en llanto.

JOAQUÍN

(quebrado)

También era mi bebé.

(MORE)

JOAQUÍN (CONT'D)

También vivo con esa cruz cada día de mi vida, siento que la veo en todos lados.

(suave)

Pero yo no quiero volver a esto.

Vámonos Rosmi.

Rosmary se separa de Joaquín.

ROSMARY

Joaquín tú no entiendes, yo le di permiso a Luciana de salir ese día. Si tú hubieras estado tal vez habrías dicho que no, pero estaba yo y dije que sí.

(se vuelve a descomponer)

Le di permiso a mi hija de ir a matarse en un carro.

JOAQUÍN

(Conmocionado)

Los accidentes son accidentes

ROSMARY

No, no, no. No hagas esto.

No intentes arreglar lo que ya no sirve.

Rosmary se limpia las lágrimas e intenta salir de la habitación. Joaquín se adelanta y cierra la puerta duro. Se para enfrente bloqueándole el paso.

UN ZUMBIDO se apodera del ambiente y ya no se oyen las voces.

Rosmary empuja a Joaquín.

Ambos se gritan con más ira entre si.

Joaquín intenta explicar algo a Rosmary, ella se voltea. Él le pega una patada a la cama y llora desesperado.

EL ZUMBIDO SE HACE MÁS INSOPORTABLE Ella se voltea gritándolo y tirando todo al piso.

Joaquín camina de un lado a otro como diciendo cosas al cielo.

CORTE A NEGRO:

## 54. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

UN SONIDO DE OBJETOS CAYENDO AL SUELO despiertan a Joaquín.

El intenso sol que hace afuera se sigue filtrando con fuerza hasta dentro, como si fuera fuego que quema a Joaquín.

Ve la figura borrosa de una mujer que busca frenética y tumba las cosas al suelo.

La mujer por fin encuentra algo, corre una mesa que bloquea la puerta, la mesa chirrea. Abre la puerta y sale rápidamente del cuarto dejando la puerta abierta.

Joaquín se levanta de la cama con dificultad y mareado.

Está sin camisa, su cabello alborotado y su barba larga y descuidada. Luce delgado y quemado.

Camina descalzo por medio del desorden hacia la puerta abierta.

Se asoma por la puerta, mira al pasillo y una luz brillante le golpea los ojos.

Se cubre los ojos del intenso brillo. Ve la figura borrosa de Rosmary caminando hacia el resplandor al final del pasillo.

La silueta se va volviendo más difusa a medida que avanza y Joaquín la pierde en medio de ese gran rayo de luz en la entrada.

## 55. INT. HOTEL / PASILLO - DÍA

Joaquín sale de la habitación con la boca seca.

Intenta abrir bien los ojos y camina por el pasillo sosteniéndose con una mano de la pared.

Pasa por varias puertas cerradas.

Solo una está abierta. Adentro de un cuarto desordenado y oscuro, dos esqueletos con vida fuman de una pipa, lo voltean a mirar con recelo mientras él pasa.

Sale humo al pasillo.

Los esqueletos le cierran la puerta en la cara con fuerza.

Joaquín avanza como si arrastrara sus pasos por el brillante pasillo hasta la puerta.

La música popular del exterior suena con más volumen a medida que él se acerca a la luz.

Cuando Joaquín llega a la puerta, la luz lo envuelve por completo hasta desaparecer en ella.

56. EXT. CALLE T - DÍA

Afuera el inclemente calor lo golpea con fuerza.

POV Desde arriba, Joaquín sale y observa el panorama de abajo. Basura en el piso. personas de todas clases y edades consumiendo. Abajo los jibaros intercambian papeletas por dinero.

Bullicio tan insoportable como el calor entre la música popular y las voces.

Gente sentada en los andenes amanecidos.

Rosmary abajo está agachada y se ríe entre un grupo de adictos.

Joaquín la observa por un segundo. Luce pálida, demacrada y descuidada. La luz fuerte del sol la hace irreconocible para él.

Del hotel salen dos personas que lo empujan como si él fuera invisible.

Joaquín baja las escaleras como si le doliera. Mira a Rosmary, ella lo ve por un instante, en ese instante el tiempo se detiene y el sonido se silencia, pero rápidamente lo ignora y el tiempo y el sonido continúan de nuevo. Rosmary sigue fumando de una pipa y hablando con el grupo de personas con ropas sucias.

Joaquín no le quita la mirada, pero está vez como si le tuviera miedo. Se acerca al teléfono público, descuelga la bocina y marca unos números.

Habla por teléfono y continúa sin quitarle la mirada a Rosmary.

Rosmary ve que Joaquín habla por teléfono y desde lejos le hace una mueca burlona como si no le creyera.

Joaquín termina de hablar y cuelga. Se regresa al hotel.

Rosmary se queda abajo prendiendo otro cigarrillo.

57. INT. HOTEL / PASILLO - DÍA

Joaquín entra de nuevo al hotel.

En el pasillo alguien lo toma por el brazo.

Joaquín voltea asustado.

La joven rubia luce bastante angustiada, su pestañina está corrida, su camisa blanca y sucia.

LA JOVEN  
(Susurrando y suplicando)  
Venga, ayúdeme a salir de acá, por favor

Joaquín se sorprende, pero le responde con ternura

JOAQUÍN  
(con lástima)  
Reina... pero ¿Usted para qué se mete a estos sitios?

Joaquín mira hacia atrás y hacia afuera con temor.

JOAQUÍN (CONT'D)  
Yo no la puedo ayudar.

Se suelta el brazo con delicadeza y camina hacia el fondo del pasillo.

La joven se queda allí parada con un aire de desespero mirándolo mientras él se va hasta la habitación.

Joaquín gira la perilla de la puerta y antes de entrar a la habitación la mira de nuevo, ella sigue allí angustiada.

Joaquín baja la cabeza y susurra para él mismo.

JOAQUÍN (CONT'D)  
Ya no más.

Joaquín entra y cierra la puerta.

## 58. INT. CASA ABANDONADA - DÍA

La casa luce más abandonada que nunca, el piso está cubierto por el desorden de la basura y la ropa regada.

La luz entra y se refleja en las paredes sucias.

La cobija en la ventana se cae al soplar el viento en la solitaria habitación.

El plato de comida de Van Gogh está vacío. La bata de flores tirada en el piso.

La gotera continúa cayendo. UN SONIDO DE GOTERA EN ECO Gota a gota.

## 59. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

EL SONIDO DE GOTERA CONTINÚA Joaquín está parado de espaldas a la puerta. Mira toda la habitación con terror. Ve el colchón sucio, la ropa tirada en el piso junto con las colillas, platos con restos de comida tiesa.

Sube la mirada y ve su lado una botella de licor a la mitad.

Sus ojos se abren y miran la botella con el mismo terror.

Pasa saliva. Aprieta los puños.

Mira paralizado la botella, lentamente lleva una mano hacia ella como si algo lo arrastrara. LA GOTERA SUENA MÁS DURO Y RÁPIDO.

Cuando está a punto de tomar la botella se detiene y retira la mano.

Su rostro expresa angustia.

## 60. INT. CASA ABANDONADA - DÍA

LA GOTERA SUENA MÁS RÁPIDO

La pared húmeda luce más agrietada, más amarillenta y cubierta de hongos negros.

Un trozo de pared se desprende como una galleta que se quiebra.

Ladrillos y escombros aplastan cajas viejas y espolvorean el lugar.

Un tubo roto dentro del muro comienza a lanzar chorros de agua.

La casa se empapa por todas partes, quedando expuesta a un gran lote abandonado.

#### 61. INT. HABITACIÓN DE HOTEL - DÍA

TODO OCURRE MÁS LENTO Joaquín pasa la cuchilla de afeitarse por su mejilla varias veces. Golpea la cuchilla en un lavamanos manchado y oxidado.

Los pelos gruesos se mezclan con la espuma del jabón.

Pasa de nuevo la cuchilla por su papada. Golpea la cuchilla en el lavamanos.

Al piso caen sus jeans sucios, el cuchillo y algunos cigarrillos.

#### 62. INT. CASA ABANDONADA - DÍA

El piso de la casa se inunda cada vez más y la basura empieza a flotar.

El plato de van Gogh pasa flotando.

CORTE A NEGRO.

#### 63. INT. HOTEL / PASILLO - DÍA

Joaquín sale de la habitación usando un pantalón viejo pero limpio, carga un bolso a la altura de sus piernas. El bolso está viejo y gastado.

El rostro de Joaquín luce impecable, está afeitado y con el cabello húmedo y recogido hacia atrás. Usa ropa limpia, una chaqueta y debajo una camisa.

Continúa delgado pero su rostro ya no está percutido.

Camina con sigilo hacia el final del pasillo.

El silencio hace eco con sus pisadas.

Mira atento la entrada del hotel mientras se acerca, pasa saliva y continúa caminando precavido hacia allí.

Al llegar el sol vuelve a golpearle con fuerza en la cara.

#### 64. EXT. CALLE T. DÍA.

La calle está llena de gente de todas las edades y vestidos con ropa sucia, caminan de acá para allá. Algunos están en grupos fumando de las pipas.

La joven rubia está sentada al lado de unos jíbaros que intercambian droga por dinero.

El ruido de las conversaciones, carros y el ambiente en general domina el lugar.

En la acera del frente, Ramiro está recostado al lado del teléfono. Viste jeans, una chaqueta negra y el cabello suelto.

Tiene las manos en los bolsillos del pantalón. Luce demacrado pero calmado, mira para lado y lado. Sube la mirada y observa a Joaquín salir del hotel.

Joaquín desde el hotel le hace una señal con la cabeza a Ramiro y este asiente disimuladamente.

Ramiro cruza la calle, con calma y se dirige hacia los jíbaros, les pregunta algo en forma de broma y ellos se distraen con él.

Joaquín aprovecha. Baja las escaleras metálicas, rápido pero disimulado.

Toma a la joven del brazo y se la lleva con fuerza. Atrás los jíbaros siguen riendo con Ramiro.

La joven mira asustada al hombre, trata de soltarse pero Joaquín acelera y la saca de la calle T.

JOVEN  
 (asustada)  
 ¿Qué pasa?

Mientras van caminando de prisa. Joaquín voltea y le pasa un buso grande.

JOAQUÍN  
 Póngase eso rápido.

La joven se queda mirando el rostro de Joaquín, lo reconoce, se alivia y se pone el buso de inmediato.

El buso le queda grande, Joaquín le pone la capota sobre la cabeza.

Pasan por el último grupo de personas que están consumiendo, nadie se percata de ellos y logran llegar al final de la calle T.

Voltean hacia la autopista, caminan un poco entre personas del común. Pasan la autopista corriendo por medio de los carros.

La joven se aferra a Joaquín.

#### 65. EXT. PARADERO DE BUSES - DÍA

Ya en un paradero de buses, la gente sube en fila a un bus. Joaquín y la joven lucen cansados, atrás de ese bus.

El viento les sopla en el cabello y la ropa suavemente.

Joaquín le da un billete a la joven.

La joven lo recibe y mira a Joaquín con un gesto de agradecimiento.

JOAQUÍN  
 Vuelva a su casa y olvídense de ese lugar.

No vuelva nunca más.

La joven asiente y lo abraza. Joaquín se sorprende, recibe el abrazo y le pone una mano con respeto en la espalda.

Se separan.

LA JOVEN  
¿Usted que va a hacer?

Joaquín la mira un momento antes de responder y luego esboza un cálida sonrisa.

JOAQUÍN  
(tono suave)  
Lo mismo.

La joven se sube al bus. El bus arranca. Joaquín sonríe. Mira al cielo, ve las nubes moverse, carga el bolso en la espalda y le pide paso a los carros para pasar de nuevo la calle se va caminando de prisa.

#### 66. EXT/INT CARRETERA - ATARDECER

Desde el frente del bus, se avanza por el pavimento de la carretera en medio de una vasta vegetación.

El intenso sol del atardecer se filtra por el vidrio del bus, encandilando un poco la mirada.

El conductor usa unas gafas de sol y conduce en calma. Le sube un poco la música al radio.

Por el sencillo pasillo del bus, algunos pasajeros desde sus asientos van hablando tranquilamente, los de atrás van escuchando música con unos audífonos compartidos.

Los de atrás le estiran un paquete de papas a los de más atrás que sacan una manotada grande y comen.

Una mujer va sola y lee.

Atrás de ella, la persona en la silla es Joaquín. Mira el paisaje a través de la ventana del bus, se fija en cada montaña y la mira con un aire de lástima, pero de alivio a la vez.

El sol le pega directo y la vegetación hace un juego de sombras en su rostro mientras el bus avanza.

Joaquín mira hacia abajo, Van Gogh lleva apoyada su cabeza sobre sus piernas. Joaquín acaricia el pelaje de Van Gogh.

Joaquín sonríe mientras suspira fuerte y recuesta su cabeza en la silla para continuar observando el paisaje.

FIN.

