



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Trabajo de Graduación de la  
Licenciatura de Artes Audiovisuales con Orientación en Realización**

**Título:**

**Los Sueños de Anahí**

**Tema:**

**El Imaginario y la Representación de lo Onírico en el Cine Poético**

**2021**

Directora de Tesis: Marianela Constantino | DNI 24929540

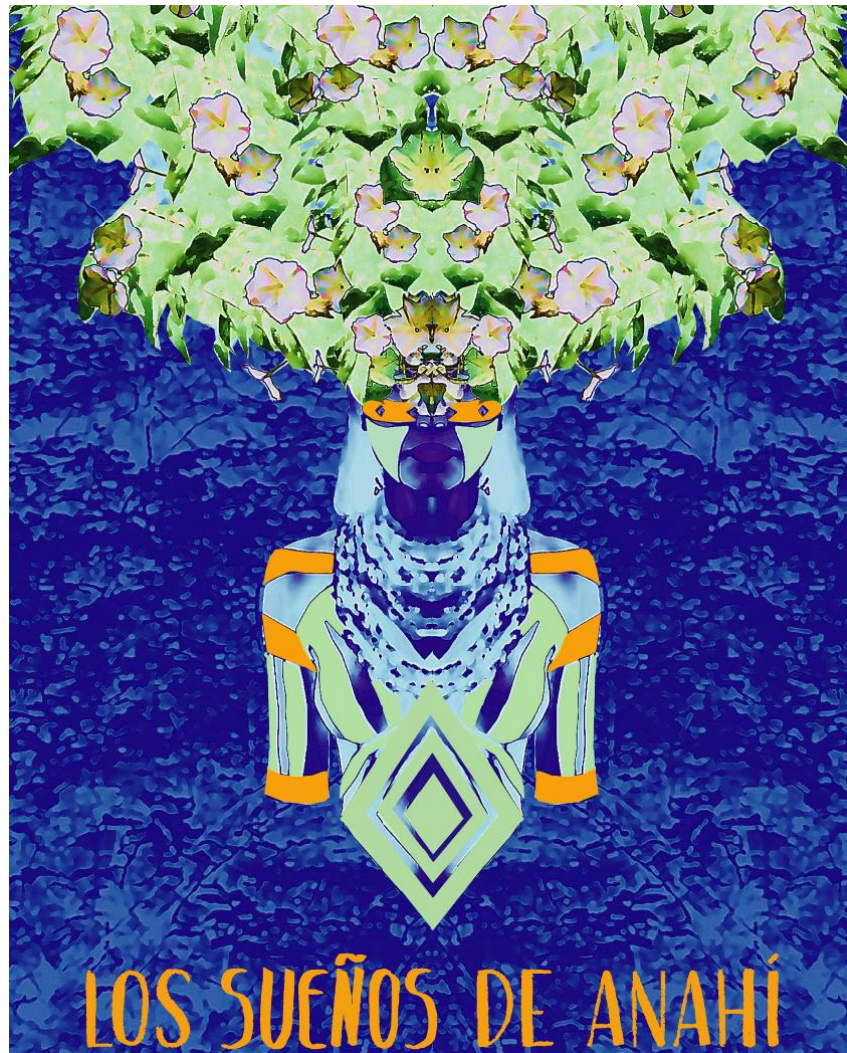
email: [kostia\\_mari@hotmail.com](mailto:kostia_mari@hotmail.com)

Co-director de Tesis: Pablo Rabe | DNI 30139979

email: [pablorabe@gmail.com](mailto:pablorabe@gmail.com)

Estudiante: Zuline Manrique Benavides | DNI 95097625 | Leg 67471/1

email: [zuline.manrique@gmail.com](mailto:zuline.manrique@gmail.com)



Enlace de visualización y descarga de la Obra:

<https://drive.google.com/file/d/13bxcUHOPzUrSb38Q7IL1bYCbyIMsDB2H/view?usp=sharing>

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. FUNDAMENTACIÓN.....	5
2.1. MOTIVACIÓN PERSONAL.....	5
2.3. DESARROLLO DE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	6
2.4. DESARROLLO DE LA OBRA.....	16
3. CONCLUSIÓN.....	21
4. REFERENCIAS.....	22
5. ANEXOS.....	23
4.1. FICHA TÉCNICA.....	23
4.2. GUIÓN LITERARIO.....	25
4.3. STORY BOARD.....	31

## 1. INTRODUCCIÓN

“Los sueños de Anahí” es un cortometraje de ficción que representa metafóricamente los últimos días de vida de Anahí, una aborígen de una tribu guaraní. Dicha narración se divide en secuencias que ponen en escena los sueños que Anahí tiene en estos días, es decir, cada secuencia poetiza los cambios en la vida que le fue impuesta con la llegada de los hombres blancos.

Ésta obra no representa directamente el mito de Anahí, sino su sueño, por ello, mi trabajo busca explorar la poética del lenguaje fílmico, poniendo en marcha la construcción del mundo onírico y la representación del imaginario. Utilizo la metáfora como herramienta para poner en juego distintas piezas que conviertan al cortometraje en un texto de múltiples capas de sentido.

Tomé estos temas en mi trabajo de tesis porque me resulta muy interesante poder representar los sueños en el audiovisual, porque aunque el cine tenga esa objetividad<sup>1</sup> en su imagen, existen herramientas visuales y sonoras que en algunas ocasiones se presentan en nuestro imaginario.

A continuación, tomaré distintos conceptos en los que me baso para la construcción cinematográfica de *Los sueños de Anahí*: El imaginario y la representación de lo onírico como tema. En base a esto he podido resolver mi problemática de la construcción de lo onírico en el cine, ya que muchos de los autores que cito, trabajan en la investigación del psicoanálisis en el dispositivo audiovisual, por ello, me ayudan de gran manera en mi intención central en este trabajo, que es la representación del mundo onírico en el audiovisual y que me acercan a la categoría de cine poético.

**PALABRAS CLAVE:**

Representación de lo onírico, El imaginario, Cine poético, La metáfora como herramienta.

---

<sup>1</sup> Ismail Xavier (2008) encuentra una emergencia de lo poético en el cine por su cualidad de reproducción fotográfica. (p. 82).

## 2. FUNDAMENTACIÓN:

### 2.1. MOTIVACIONES PERSONALES

**ANTECEDENTES:** Desde que era muy pequeña, he experimentado un interés por las leyendas populares de las culturas latinoamericanas; primero me interesó todo lo referido al pasado de mi ciudad Arequipa, a través de su poesía, yaravíes, leyendas y literatura. Se podría decir que empezó como un gusto, que luego se convertiría en un estilo. Desde hace ya varios años empecé a escribir guiones de ficción, para cortometrajes y largometrajes, de adaptaciones de leyendas del Perú y también de canciones que guardaban sus propias historias. El año 2017, en el marco de la materia de Realización IV, desarrollé el cortometraje “Kuntur”, el cual se desarrolló a partir de una canción. A partir de ahí fue que empecé a pensar en expandirme hacia otras historias provenientes de otros lugares que no fueran mi país de origen. Entonces pensé en inspirarme en Argentina, buscando su pasado, sus mitos, sus leyendas y sus pobladores más antiguos.

**ANAHÍ:** Empecé a investigar más, hasta que encontré la leyenda de Anahí, una indiecita del Río Paraná, que encantaba con su hermosa voz y que valientemente luchó por defender a su pueblo, hasta que finalmente la capturaron y la quemaron viva. Entonces fue que me enamoré de esa leyenda, me imaginé el relato de principio a fin, al personaje, los climas, los encuadres. Sin embargo, sentí que había más para contar que una simple narración de acontecimientos ordenados y precisos. Me pareció que quizás podía meterme en los pies del personaje, en su forma de ver las cosas en ese momento: que quizás, ella siendo una mujer muy joven, tendría fantasías; que quizás imaginaba, o que tenía sueños predictivos a sucesos que iban a ocurrir días antes de su muerte; que otros sueños quizás revelaban su propia personalidad, su vida, su futura encarnación, pero sobre todo su sentir en vida y quien sabe, su sentir en muerte. Por ello elegí que la Tesis se llame “Los sueños de Anahí” porque me permite trabajar con acontecimientos de la historia de manera metafórica.

**LOS SUEÑOS:** Una de las razones por las que me incliné por los sueños es que desde que soy muy pequeña, mi madre siempre ha creído en el significado de los sueños. Por ejemplo, cada vez que sueña que se le caen los dientes, ella pierde algo (por lo general dinero) y mientras más extraño es el sueño, el suceso es más importante o alarmante. Toda mi familia empezó a creer entonces en los sueños, y cada conversación de sobremesa se convirtió en un intercambio de experiencias de sueños interesantes para describir y relatar. Por ello, tengo unos cuantos sueños míos y de mis familiares escritos.

Algunos coinciden con etapas naturales de mis hermanos, otros considero que son miedos, y algunos de ellos son ciertamente predicciones de sucesos futuros. Algunas experiencias mías son situaciones extrañas donde mi madre está representada por una gata, otras veces estoy en una guerra y muero hacia otro sueño más absurdo que el anterior, pues en este sé volar y mi misión es enseñarles a los otros humanos a hacerlo. Otros sueños más predictivos sucedieron los días anteriores a crisis familiares, donde los sucesos eran más representativos. Por ejemplo, uno empieza con una situación cotidiana y después uno de mis familiares tiene una anomalía física, todos allí sin embargo continúan estando de forma normal, entonces yo empiezo a sentir una sensación diferente, la cual luego se repite cuando ese familiar enferma en la vida real. Lo que quiero decir, es que muchos de los sueños eran metafóricos, que muchas veces mi madre tomaba el deber de interpretarlos, y así como ella interpretaba los sueños en su relación con la realidad, yo pensé en hacer el trabajo inverso, interpretar la leyenda de Anahí y construir sus sueños. En resumidas palabras, elegí el tema de los sueños como recurso metafórico para construir a Anahí desde su interioridad, para ofrecerle al espectador otro punto de vista desde dónde comprenderla, así como yo comprendí a mi familia, e incluso me comprendí a mí misma en relación a determinado estado y tiempo de la vida.

## **2.2. DESARROLLO DE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA**

*“¿No es también un sueño el cine?”<sup>2</sup>*

*Paul Valery*

### **2.3.1. EL CINE POÉTICO**

Cuando hablamos de poesía, probablemente lo primero que se nos viene a la mente es Literatura y para la RAE es una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa. En el siguiente apartado, mi objetivo es reflexionar sobre la forma difusa con la cual se presenta el cine poético, que considero es también la forma en que ocasionalmente se presentan los sueños.

En contraposición a la poesía literaria, que necesita de la palabra como medio para llevarnos a esa expresión, según Ismail Xavier (2008) el cine tiene una “objetividad” en su imagen, nos muestra la imagen tal cual es, por ello ocurre esta emergencia de lo

---

<sup>2</sup> Citado por Edgar Morín (1956), pág. 15.

poético<sup>3</sup>. Existe una necesidad de un recurso que nos muestre más que sólo una imagen, donde la mimesis de la reproducción fotográfica “*sea capaz de alcanzar la “profundidad” del enfoque poético (expresión del estado del alma)*”. (Xavier, I., 2008, p. 138).

Passolini separa dos tipos de instrumentos para la poética: los len-signos para la literatura y los im-signos para el cine, dice que *cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una serie de im- signos (Passolini y Rohmer, 1970, p.12)*. Esto quiere decir que, así como en literatura existen herramientas lingüísticas para que un poema tome profundidad y llegue a expresar más de lo que literalmente dice, en el cine también existen recursos que hacen difusa esa característica objetiva natural del audiovisual para que la imagen diga más de lo que se muestra y haya poética en la obra.

En el cortometraje me veo en la necesidad de profundizar en los im-signos, y para ello, de romper con los parámetros clásicos. Recursos como el “plano - contraplano” y el “flashback” se presentan de una forma diferente al montaje clásico, en función de representar cómo sería la construcción onírica del imaginario de Anahí.

### 2.3.2. EL IMAGINARIO

*“Entramos en el reino de lo imaginario cuando las aspiraciones, los deseos y sus negativos, los temores y terrores, llevan y modelan la imagen para ordenar según su lógica los sueños, mitos, religiones, creencias, literaturas, concretamente todas las ficciones” (Morín, E., 1956, p. 73).*

El primer reto que me encontré para plantearme en la realización de esta obra, fué el de poder introducirme en el sueño de mi personaje y así poder dar indicios de su historia o de su mito. Por ello a continuación hago una exploración del “imaginario” como la raíz para la creación cinematográfica.

En las investigaciones de Cristian Metz (1977) sobre psicoanálisis y cine, hace saber que tanto el imaginario como lo simbólico son dos cuestiones que no sólo se relacionan, sino que no pueden delimitarse<sup>4</sup>. Nosotros mismos somos significantes, nuestra vida está llena de significantes, nuestro imaginario (nuestros sueños) se expresan en forma de significantes y a la vez, el cine siendo la técnica del imaginario, es decir, el que va a

<sup>3</sup> “... las emergencias de lo poético ocurren en un espacio de claridad, en el propio seno de la “objetividad” de la reproducción fotográfica” (Xavier, I., 2008, p. 136)

<sup>4</sup> “..., el teórico que pretenda delimitar la parte imaginaria y la parte simbólica, siempre correrá el peligro de hundirse en el mismo imaginario que se alimenta del cine” (Metz., 1977, p. 21)

revelar nuestros planos imaginados, será el que use sus significantes para poder expresar ese sueño, ese discurso.

En mi trabajo como creadora de este conjunto de significantes me vi luchando con mis sueños y pesadillas que además revelaban mi cultura, mi época, mi propio imaginario y mi relación con los significantes que hasta ese momento estaban en mi mente. Sin embargo, la investigación del mito y la cultura de Anahí, me ayudó a introducir en mi propio imaginario nuevos elementos que podría trabajar de manera metafórica en la narración.

### 2.3.3. LA METÁFORA

*“He aquí, por consiguiente, un tercer modo de afirmar la prevalente atrocidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica, o sea, su fundamental metafóricidad”*  
(Passolini y Rohmer, 1970, p.18).

Quiero comenzar este apartado recordando a mí misma de niña, conociendo la figura retórica *metáfora* como la sustitución de una palabra en la frase “mi mamá es una rosa”, no me daba cuenta de que la metáfora estaba en nuestro lenguaje, en nuestros pensamientos cotidianos y en nuestros sueños. A continuación, explicaré la metaforización del mito de Anahí, convertido en un espacio onírico cinematográfico. Christian Metz (1977) hace una diferenciación entre metáfora y metonimia, en la cual, la metáfora es causada por la sustitución de un objeto por otro, y estos objetos, o son semejantes o son contrarios. Por otro lado, en la metonimia, la relación del objeto que sustituye al otro, se da por una relación de continuidad. El autor también explica que estos dos conceptos no pueden estar aislados, ya que en un plano o en una secuencia puede haber tanto metáfora como metonimia a la vez. (p. 159)

Como expliqué anteriormente, una de las razones por las que decidí contar los sueños de Anahí y no solamente la leyenda (tal cual), fue porque culturalmente mi vida está emparentada con mis sueños, es decir, hay una metaforización y metonimización de la vida en relación con los sueños. En la estructura del cortometraje, se puede ver que hay una sustitución de los sucesos ocurridos en la leyenda de Anahí por situaciones representativas: empieza con escenas bastante tranquilas y comunes, mostrándonos incluso actividades cotidianas, sin embargo, a medida que avanza el relato, el estado del personaje peligra, vemos a Anahí herida, apresada y al final podemos intuir que está muerta y que pudo despegar su alma al más allá. Podríamos decir que todas estas



secuencias son metáforas por similitud con la leyenda, la cual inicia presentando a Anahí como una aborigen perteneciente a una tribu, más adelante, con la llegada de los españoles, es secuestrada y asesinada junto a toda su comunidad.

A este entretejido de metáforas y metonimias, además, se le suman recursos que le otorga el cine como artilugio y como convención social. Metz (1977) dice: *La retórica del cine ha ido retomando y remodelando paulatinamente desde 1895 figuraciones más antiguas como la metáfora y la metonimia, ellas mismas vinculadas, según las potentes intuiciones de Lacán, a la condensación y al desplazamiento característicos del flujo onírico* (p.15). La metáfora y metonimia no está sólo en los poemas, sino que invade nuestra vida, está en cada película por su propia naturaleza de montaje y encuadre, por tener espacios diegéticos y extra diegéticos que puedan hacer pensar en ese reemplazo de imágenes y significados.

La explicación anterior es sólo la característica global de la estructura del relato, que pone a la metáfora/metonimia como eje central para la realización del sueño. Sin embargo, podemos diferenciar unidades metonímicas dentro del relato. Una de ellas es la escena en la cual Anahí es pisada por un hombre, sólo se le ve la bota (figura 1), pero sabemos que es el calzado de un hombre blanco enemigo de la comunidad aborigen, porque conocemos las características de la bota. Entonces ahí encontramos una unidad metonímica por sinécdoque<sup>5</sup>, porque completamos la parte de un todo, por la relación que existe de nuestro conocimiento. Por otro lado, hay una cosa más global dentro de esa sola imagen, pues nosotros, aunque sin conocer el mito de Anahí, podríamos establecer una relación entre la composición de esa imagen y la derrota de las comunidades aborígenes frente a los conquistadores europeos.



figura 1

---

<sup>5</sup> “... el montaje es metonímico por naturaleza” más adelante el autor añade “Pero toda parte en cine o en donde sea, no ocasiona el proceso sinécdoquico: se requiere además que, hasta cierto punto, valga la totalidad”

El uso de la metáfora ha sido en principio un punto de partida para la creación de los sueños del cortometraje, porque las imágenes se crearon como síntomas de la realidad del mito de Anahí.

A continuación, explicaré los recursos realizativos y poéticos utilizados en esta Tesis.

- LA TRANSFORMACIÓN DEL PLANO-CONTRAPLANO:

La película *Tan lejos, tan cerca* (Win Wenders, 1993), me sirvió de inspiración, pues en una de sus escenas sucede que se escucha la voz de una mujer, es como un rezo o una reflexión sobre la vida y la muerte (es como una poesía), mientras que visualmente vemos calles, recorridos de espacios desordenados, hasta que llegamos a un depósito y recién ahí, vemos a Raphaella, quien no está moviendo los labios, pero sabemos que es ella la de la voz en over, porque entendemos que es un ángel. El recorrido de los espacios bañados con la voz over, es un recurso muy interesante para la construcción del personaje celestial.



figura 2

En la escena del cortometraje, cuando Anahí habla con el espíritu M'bae (Figura 3), el rostro de Mba'e se descubre en partes, en planos detalle de su boca, de sus ojos, pero nunca está completo. Los planos que corresponden a la escucha de Anahí (Figura 4), son planos que vagan por su *imaginario* de forma objetiva, a través de un travelling por la selva. Ésta secuencia funciona como "*el paso a la interioridad*" de la que habla Martin Marcel (2002) en el que el travelling es *una introducción de la representación del sueño* (p.56).

Por otro lado, lo que sucede en la escena es que Anahí está recibiendo una información importante sobre su futuro, pero la forma en que Mba'e dice las cosas (forma de rezo), hace que Anahí se vuelva a sus pensamientos y al final de la escena quede dormida.

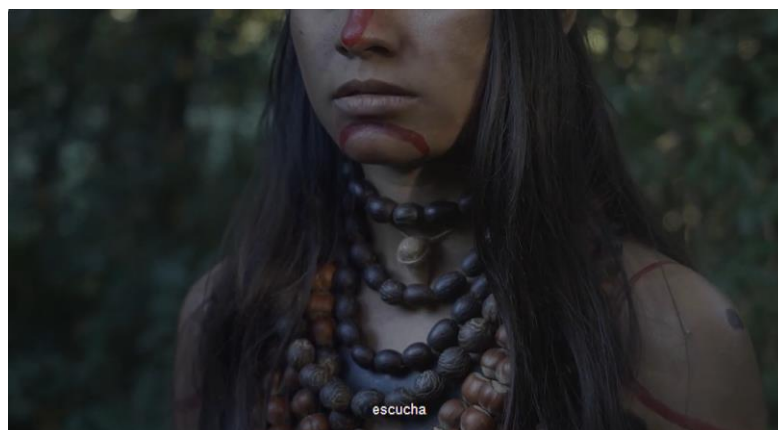


Figura 3

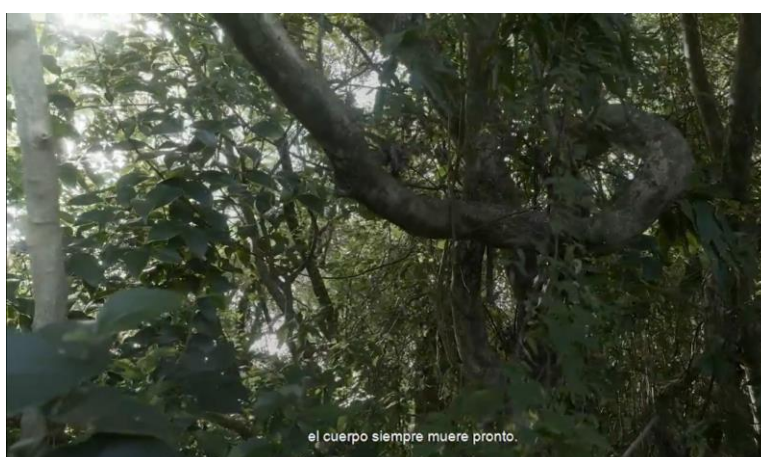


Figura 4

- EL FLASHBACK (o el recuerdo):

*“Sólo podemos obtener conocimiento a partir de lo que somos (lo que somos en tanto que personas, lo que somos en tanto que cultura y sociedad)” (Metz, C., 1977, p. 21).*

Al igual que los significantes del cine que logran darle cuerpo al imaginario, las escenas descritas a continuación buscan construir parte de la persona de Anahí. En la escena (Figura 5) en donde Anahí se ve a ella misma de pequeña junto a su madre, hay un momento de calma, como si todos los extraños acontecimientos que suceden en el sueño cesaran por un momento, y Anahí se encontrase con esta imagen-recuerdo. *Las bifurcaciones del tiempo dan necesidad al flashback y confieren a las imágenes-recuerdo una autenticidad, un peso de pasado sin el cual serían puramente convencionales (Deleuze, G., p. 75).* Éstas bifurcaciones tienen formas particulares en cada relato para que sean imperceptibles. En el

sueño de Anahí es el descubrimiento de ella misma viendo su recuerdo, el espectador quizás al principio se preguntaría: ¿qué está pasando?, luego identificaría la relación de los personajes.



Figura 5

Con estos recursos, lo que intenté es presentar al personaje, tomar un poco su caracterización previa e introducirme en su imaginario. Al final de cuentas, nuestra vida está llena de símbolos o mejor dicho: "(...) es el hombre el que crea el símbolo, también vemos que es el símbolo el que crea al hombre: ésta es una de las grandes lecciones del psicoanálisis, del psicoanálisis y de la lingüística. (Metz, C., 1977, p. 37).

No puedo terminar este apartado sin dejar de referenciar a la película *Madre e hijo* (Aleksandr Sakurov, 1997) en el cual existe una soledad e intimidad en cada uno de los espacios de la película, que incluso se trasvasa a la relación de los dos personajes (figura 6). Era inevitable para mí no inspirarme en esa característica, utilicé la soledad y tranquilidad de la selva para intentar generar un clima en ese mismo sentido, en el recuerdo de una conversación incómoda entre Anahí niña y la madre.



figura 6

- LOS REFLEJOS:

En más de una escena del cortometraje se muestran los reflejos como protagonistas, nunca es sólo agua, tenemos siluetas (Figura 7), colores (Figura 8), diálogo (Figura 9). Hay dos intenciones en estos planos: 1) El rechazo de mostrar las imágenes de forma directa, como si el agua sirviese como capa que hace la imagen un poco difusa y no deja que se vea explícitamente lo que está sucediendo. 2) El movimiento del agua hace que este elemento nos dé la sensación de vida, de un plano detalle en el cual hay un antropomorfismo<sup>6</sup>, donde el personaje narra, lo que está sucediendo es el agua.

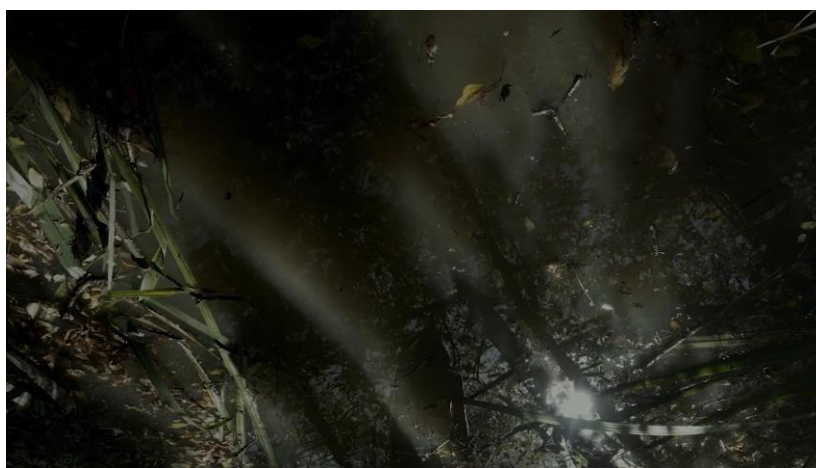


Figura 7



Figura 8

---

<sup>6</sup> Edgar Morín (1956) describe un “antropomorfismo”, en el que asignamos a las cosas materiales y a los seres vivos “rasgos de carácter o tendencias” propiamente humanos (p. 82)



Figura 9

#### - EL MOVIMIENTO DE LA CÁMARA

Este recurso es uno de los más recurrentes durante todo el cortometraje y la razón es muy parecida a la anteriormente expuesta con los reflejos, y es que la cámara al transitar por la naturaleza, le da al paisaje vida, como si apareciese un personaje invisible, como si las plantas, los árboles o el agua cobrasen vida. Este dinamismo de la imagen permite que *“en la pantalla el rostro se convierta en paisaje y el paisaje en rostro, es decir, en alma”* (Morín, E., 1956, p. 69).

Sin embargo, en algunos momentos también se usa el movimiento de cámara como una forma de descubrimiento de lo que está sucediendo. Daré un ejemplo de la película *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015), cuando Manduca, el buen compañero de Theodor, llega a un lugar en medio de árboles, la cámara se desplaza a elementos que indican destrucción, luego por allí pasa un hombre aterrorizado sin una extremidad, luego volvemos a Manduca que está furioso por lo ocurrido. El movimiento de cámara sirve como testigo de descubrimiento de lo que está ocurriendo.

En el cortometraje de tesis, cuando Anahí está gimiendo, al principio no sabemos por qué, podemos imaginar infinidad de cosas en ese momento, pero luego descubrimos que tiene una herida en la pierna. Considero que el uso del movimiento de cámara es una fuerte herramienta de construcción de sensaciones, la cámara poco a poco va mostrándonos indicios sin decirnos nada, ella nos lleva y acompaña a descubrir que Anahí está herida, lo que resignifica nuestras impresiones durante el recorrido.

Tanto los reflejos como el movimiento de cámara, son recursos que fueron pensados para darle capas a la claridad a los planos, buscando sugerir cosas más profundas,

poéticas. Hay una cualidad del cine que es análoga con los reflejos del agua, y esta cualidad es la de poder crear un doble de nosotros mismos, como en los reflejos del agua, es un doble deformado.

- LAS ESCENAS FLÚOR:

Para este recurso, tomé como referente *Ensemble for Somnambulists* (Maya Deren, 1951) cuya traducción en español dice “conjunto para sonámbulos”. Presenta negativos que se ven como siluetas brillantes bailando en un fondo oscuro (figura 10), lo que me llamó mucho la atención, porque probablemente es un significante que se asemeja a los imaginarios oníricos.



figura 10

En *Los sueños de Anahí*, en la escena donde aparecen los cuerpos brillantes, se produce un quiebre en la narración, porque después de ver a Anahí herida y apresada, la vemos más liberada y tranquila, se encuentra con unos personajes pertenecientes a su comunidad y se deja llevar por este espacio místico. La construcción de esta escena, tiene como objetivo la metaforización de la liberación del alma, el paso hacia el “más allá”, como si los cuerpos brillantes, fuesen como espíritus encendidos. (Figura 11)



figura 11

## 2.4. DESARROLLO DE LA OBRA.

### 1. PROCESO DE CONSTRUCCIÓN NARRATIVA

#### A) INVESTIGACIÓN

El trabajo de investigación estuvo más ligado a decidir a qué comunidad guaraní iba a representar la obra audiovisual, ya que no había una referencia que nos indique de qué lugar exacto es la leyenda del ceibo, porque el origen se ha perdido en el tiempo. Sin embargo, había datos que indicaban que era de la cultura guaraní. La tribu elegida fue consecuencia de la cantidad de información encontrada acerca de su modo de vida y cosmovisión. Lo siguiente, fue investigar todo acerca de esa cultura para poder construir el reflejo del cotidiano de Anahí, como si construyéramos su biografía, su modo de pensar, su cosmovisión, etc. Saber que los Mbya-guaraní creían en la interpretación de los sueños como presagio, o que para ellos “ver en sueños” signifique la metáfora visual de comprensión del mundo, fue muy importante porque indica la importancia que los guaraníes le daban a las imágenes significantes del imaginario de su cultura.

#### B) PROCESO GUIONISTICO

En un principio sólo se tenía pocas escenas o imágenes de sueños propios<sup>7</sup> que luego se adaptaron a lo que había investigado de la cultura Guaraní, suponiendo que Anahí es la que sueña. Por otro lado, fui incluyendo otras escenas que le daban vida y pasado al personaje, y que debían estar en un momento en el cual el espectador todavía estaba en descubrimiento del

<sup>7</sup> Ejm; Una mujer andina que de espaldas me da un amuleto y me habla de los miedos, luego se convirtió en Mbae y Anahí.



personaje. A pesar de que las escenas no guardan una relación de causalidad por ser sueños, se intentó darle una progresión donde la tensión generada a través de la poética y de las preguntas del espectador sobre lo que observa, aumenta a medida que avanza el relato. El primer borrador fue una conversación con un espíritu o chamana vestida de rojo, era una conversación bastante simple, pero generaba un clima de misterio, porque las voces resonaban mientras veíamos árboles en neblinas. Las entregas siguientes narran a Anahí perdida en la naturaleza, reflejada en el agua, como en dos mundos paralelos. Ahí empezó a aparecer la música y los sonidos que se debían desarrollar para lo que venía después.

En el tercer borrador nuevamente estaba la conversación con el espíritu, que ya estaba caracterizado, y se definía el modo de actuación.

Al principio del proceso creativo, habían secuencias que no lograban conectarse, no había una acumulación de tensión, porque algunos tenían más relación con sueños personales o ideas lógicas. Después de la investigación y sobre todo la experimentación de los borradores filmados, pude tomar recursos que guardamos para el cortometraje final y que se fueron articulando mejor y tomando las formas definitivas, entre ellos: Anahí se duerme al final de la escena de la conversación con Mbaé (el espíritu), el uso del agua y los reflejos, las actuaciones meditadas (miradas puestas en el horizonte, lentitud al hablar, eso le da una apariencia de meditación), algunos diálogos y el uso de poemas para la introducción.

Toda la escritura del guion fue un proceso en el cual se agregaba o se quitaba un recurso experimentado en las entregas de Taller de tesis.

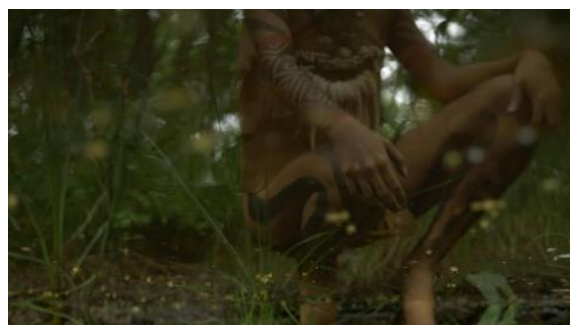
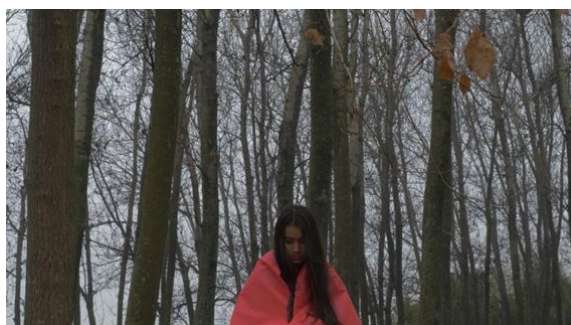




Figura 11. Imágenes de entregas de Taller de Tesis.

### C) PERSONAJE

Para construir el personaje de Anahí, además de la investigación, hacía falta inventar una biografía de su vida, de sucesos que no se ven en el cortometraje, pero que luego dan referencia a su cultura, a su parte sensible como hija, a sus miedos, etc. El objetivo era hacer a Anahí más humana y menos leyenda, que se pueda observar algo de sus rituales, sus recuerdos, su sufrimiento hasta que se convierte en un mito, como una evaporación de su esencia.

La relación que ella guarda con los demás personajes es un poco distanciada, ella es la que siempre observa, la que escucha, la que muestra siempre el rostro, ya que los otros personajes están todo el tiempo en un juego de mostración y ocultamiento de su identidad, a Mbaé sólo le vemos partes del rostro, a la madre la vemos casi de espaldas, el conquistador sólo es una bota, los espíritus del final se ven en planos generales y luego pasan a ser líneas fosforescentes. Es como si todo ese mundo onírico bailase alrededor de Anahí, ocultando fragmentos de visiones, pero también mostrando y completando el imaginario que se construye en el cortometraje.

En *Ritual in Transfigured Time* (Maya Deren, 1946) la relación entre los personajes es distanciada, pero siempre hay una cercanía delicada entre ellos, los movimientos son lentos y da la impresión que en la parte de la fiesta están sonámbulos. Tomé esta característica para pensar la forma en que debían ser los personajes, por ejemplo, la forma en que Mbaé acaricia a Anahí y el acercamiento de Anahí con los espíritus fluor, todos son movimientos delicados, acercándose pero a la vez siendo lejanos.

## 2. PRE- PRODUCCIÓN:

### a) Pruebas:

Ésta etapa fue parte del Taller de Tesis, ya que este espacio de corrección y preparación fue utilizado para hacer pruebas de cámara, de personajes, de vestuario, de maquillaje, etc. Al ser una tesis sobre las formas de la construcción onírica, que tenía que ver con técnicas que iba experimentando en las etapas de prueba, cada una de ellas hacía que descubriera en la cámara y el montaje los recursos claves que constituyeran a ciertos planos de un carácter poético, y que transmitieran el estado de ensoñación buscado.

En estas pruebas, al interpretar yo misma al personaje, me dió la experiencia para poder dirigir más adelante a la actriz, porque pude anticiparme a posibles dificultades que hay en el desenvolvimiento escénico en medio de la naturaleza, a la duración de los movimientos, a las miradas y algunas expresiones.

Otro aspecto de producción muy importante que pude aprovechar de esta etapa fue prever de mucho tiempo para el maquillaje y la cantidad de maquilladores, ya que al ser *bodypaint*, se necesitaban por lo menos cuatro personas y cuatro horas para pintar a tres personajes.

### b) Preparación del rodaje final:

#### - Dirección de Arte:

Éste fue el momento de poner en práctica los datos de la investigación recabados al comienzo del proceso, había que buscar los colores exactos y la materialidad de los objetos que debían utilizarse. Los taparrabos desgastados y de liencillo, los collares de huayruro<sup>8</sup> y otras semillas, colmillos, plumas, pinturas corporales, utensilios de barro y otras herramientas. Todos estos elementos construyen el cotidiano de Anahí, son los que nos dan la bienvenida a ese mundo onírico del personaje.

#### - Ambientación:

Filmamos en la Reserva Natural de Punta Lara por ser selva austral y porque además descubrimos que verdaderamente ahí vivieron los

---

<sup>8</sup> Semillas rojas y negras usadas como joyería y decoración. En la cultura guaraní es útil para la protección espiritual.

guaraníes. Aunque al ser reserva, teníamos limitaciones de tiempo y de espacio, nos daba la posibilidad de crear planos más interesantes de los que veníamos haciendo en el Parque Ecológico para las pruebas.

- Plan de Realización:

Para ser minuciosos con la duración del tiempo que debían tener los planos, y cómo éste afectaba el tiempo final del cortometraje, fue necesario hacer un storyboard con montaje, el cual ayudaba también a anticipar el futuro montaje y a planear encuadres que resultan interesantes en relación con voces y sonidos de referencia.

### 3. PRODUCCIÓN

#### A) MÉTODO DE TRABAJO:

En un principio se siguió el esquema de trabajo planificado y el storyboard que hasta ese entonces tuvo muchos cambios, pero lo que siempre se respetó fue el tiempo de duración de los planos. Muchas de las modificaciones tuvieron que ver con el clima, con las problemáticas naturales del lugar y también por los nuevos aportes que surgían y enriquecieron el trabajo en función de los propósitos narrativos y estéticos que teníamos.

La cantidad de personas en set fue mínima debido a las restricciones que teníamos de la reserva ecológica. Sin embargo, gracias a ello, tuvimos mayor concentración de los personajes y el trabajo resultó a mi criterio muy fructífero.

### 4. POST PRODUCCIÓN

#### A) ESTRATEGIA DE MONTAJE

En cuanto al montaje, al tener un storyboard con montaje, pudimos hacernos una idea desde el principio de cuánto iba a durar cada secuencia y era una guía del orden en que estarían los planos. Sin embargo, cuando vimos el resultado de la planificación inicial, se hicieron cambios que enriquecieron el trabajo, por ejemplo, en la última escena, Anahí sólo tenía que salir de cuadro caminando, en montaje vimos que era mucho más conveniente que se disolviera como una fantasmagoría, ya que el hecho de caminar la quitaba de ese estado de carácter mitológico que demandaba el relato.

## B) ESTRATEGIA DE SONIDO Y MÚSICA:

El sonido fue una parte más libre que se desligaba un poco de la investigación, ya que ofrecí al músico mucha libertad para usar instrumentos y sonidos que no sólo construyan el ambiente, sino que nos lleven un poco al lado cotidiano, “humano” del personaje, acompañando así a los rituales. La búsqueda tornó en relación a lo ancestral y todo aquello que nos da paz y nos lleva a pensar en los orígenes, pero desde lo que somos hoy. Se usaron instrumentos de cuerda para los momentos de calma en la introducción porque acompañan las situaciones más cálidas del personaje y nos hacen conocer un poco lo que es familiar para Anahí. Sin embargo, a medida que avanza el tiempo en pantalla, se empieza a perder cada vez más la presencia de los sonidos de cuerdas, y eso es porque la cotidianidad terrenal se empieza a perder en el relato y el espíritu de Anahí comienza a liberarse.

Por otro lado, para la composición de la canción y de la melodía, escribí tres frases en español, que luego fueron traducidas al guaraní. Al final, entre el músico, la traductora y yo, elegimos la que además de tener más ritmo con la melodía, pudiera darle un aspecto de canción de cuna y que generara ese ambiente místico que buscábamos para construir el aspecto onírico del cortometraje.

En cuanto a los diálogos, realizamos la mayor parte en directo, pero también realizamos doblaje por cuestiones de caracterización, porque sabíamos desde el inicio las voces *místicas* que debíamos agregar y reemplazar. Por ejemplo, cambiamos la voz de la actriz que interpreta a Mbae por la voz de la cantante, porque hace que el personaje parezca más omnipresente.

## 3. CONCLUSIÓN:

Probablemente después de toda esta investigación acerca de los sueños y la construcción onírica en el lenguaje audiovisual, mi modo de soñar haya mutado un poco, e incluso mi forma de ver películas sea un poco más analítica. Sin embargo, la importancia que tienen los sueños en mi vida y mi cultura no ha cambiado, en mi familia las conversaciones cotidianas son relacionadas a las cosas que soñaron la noche anterior, e incluso están siempre alerta a lo que les puede suceder en los próximos días, porque para ellos los sueños representan una dimensión espiritual en la cual las cosas

son más claras y por ello podemos descifrar datos del futuro. Al conversar con otros amigos de mi ciudad, me enteré que ellos y sus familias también creen en el significado de los sueños, que sus madres siempre intentan hacer una reflexión del presente y predecir el futuro. Por ello, creo que esta dimensión espiritual de la cual nos guiamos yo y estas personas para ver las cosas más claras, actúa como en el cine poético, porque la utilización de la metáfora hace que veamos más de lo que visualmente se muestra.

Sigo pensando que Anahí existió, pero la persona o el grupo de personas que fueron narrando el mito de "La Flor de Ceibo" fueron quienes la mantuvieron viva hasta nuestros días como una huella. El personaje Mbaé del cortometraje dice: "... sé que tu voz seguirá viva en el tiempo, como cuando la brisa mueve las hojas de los árboles, así de eterno". Durante este proceso de tesis he podido reflexionar sobre la necesidad de los humanos por darle vida a los acontecimientos y sucesos de nuestra vida, y digo "darle vida" porque cada relato, ya sea leyenda, mito, novela, película, etc., tiene su propia "magia", su propia fantasía, no es una copia de la realidad, aunque nace de ella. Para concluir, puedo hacer una analogía entre el mito y el cine, pues el mito se constituye con imágenes que se comparten en el imaginario de las personas a través de la narración oral, y en cine también las imágenes se comparten, pero a través de la pantalla. Entonces el mito y el cine nos hacen eternos, a nosotros, nuestros personajes, nuestras historias, los seres queridos en los que nos inspiramos, etc.

Finalmente tengo que decir que la tesis ha sido una pieza fundamental para completar mi aprendizaje facultativo, no sólo en lo técnico (de lo que se refiere a "cómo hacer una película"). Sino que me ha dado una idea clara de las reflexiones teóricas del arte, y valoro sobre todo aquellas cuyos contenidos han sido enfocados al arte latinoamericano. Agradezco a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, por la enseñanza de calidad, a mis tutores Marianela Constantino y Pablo Rabe, que me supieron guiar y sin ellos la tesis no tendría la forma que tiene, a mis padres, por el apoyo, a mis compañeros y todas las personas que de buena fe ayudaron en esta tesis.

#### **4. REFERENCIAS**

- Aleksandr Sokúrov (director). 1997. Madre e hijo. Alemania, Rusia.
- Cristina Gallego (productora) y Ciro Guerra (director). 2015. El abrazo de la serpiente. Argentina, Colombia y Venezuela: Ciudad Lunar, Caracol Cine, NorteSur Producciones, Búfalo Films, Dago Producciones.

- CAMPBELL, J. (2001), *El héroe de las mil caras*, México, D.F.: FCE.
- Martín, M. (2002), *El lenguaje del cine*. Barcelona, España. Editorial Gedisa.
- Maya Deren (directora y productora). 1946. *Ritual in Transfigured Time*. Estados Unidos.
- Maya Deren (directora y productora). 1951. *Ensemble for Somnambulists*. Estados Unidos: Sociedad de Cine de Toronto.
- Metz, Christian: (1977) *Psicoanálisis y cine: El significante imaginario*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili. [1a ed. cast.].
- Morín, E. (1972) *El cine y el hombre imaginario*. Barcelona, España: Seix Barral [1° ed. cast]
- Pasolini P. y Rohmer E., (1970) *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Wim Wenders (productor y director). 1993. ¡Tan Lejos, tan cerca! Alemania, Francia, Estados Unidos, Rusia: Road Movies Filmproduktion / Bioskop Film.
- Xavier, Ismail. (2008). *El discurso cinematográfico: La opacidad y la transparencia* [1°ed. cast]. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

## 5. ANEXOS

### FICHA TÉCNICA

**TÍTULO:** “Los sueños de Anahí”

**AÑO:** 2019

**DURACIÓN:** 15 min

**IDIOMA:** guaraní

**PAÍS:** Argentina

**DIRECCIÓN:** Zuline Manrique

**PRODUCCIÓN:** Tomás Maniago, Zuline Manrique.

**GUIÓN:** Zuline Manrique

**DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA:** Gonzalo Lozano

**ASIST. DE FOTOGRAFÍA:** Camila Ciccino

**CÁMARA:** Emmanuel Sánchez Acosta

**DIRECCIÓN DE ARTE:** Tatiana Plester

**MAQUILLAJE:** Claudia Catacora, Soledad Villoldo, Gabriela Roverbeti, Mariana Bulnes.

**FX:** Claudia Catacora

**VESTUARIO:** Gabriela Barraza, Pamela Meza.

**MONTAJE:** Zuline Manrique

**POST PRODUCCIÓN DE IMAGEN:** Claudia Catacora, Horacio Cavalleri.

**SONIDO DIRECTO:** Ciro Rosetti, Martin Sampayo

**DISEÑO SONORO:** Ciro Rosetti, Martin Sampayo

**MÚSICA:** Rodrigo Riera

**PRIMER ASIST. DE DIRECCIÓN:** Emmanuel Sanchez Acosta

**SEGUNDO ASIST. DE DIRECCIÓN:** Sergio Barroso

**ASIST. DE PRODUCCIÓN:** Lorena Balderrama

**ASIST. DE MONTAJE:** Emmanuel Sanchez Acosta

**TRADUCCIÓN:** Verónica Gómez

**REPARTO:** Andrea Chaparro, Stefany Cohene, Aurelia Ozorio, Isabella Valverde,  
Sergio Barroso, Carlos Yoshi, Angel Hurtado Cuba.



## GUIÓN

1 EXT. CAMINO DE SELVA/DÍA

Se ve un recorrido de la selva mientras se escucha un canto.

MUJER

(V.O cantado)

che képe ahecha che ypykuéra akārague  
tanimbu, che ñe'ê iñasãiva yvyra kuérare  
añeteha nga'u kupépe

*HE VISTO EN MI DORMIR LAS CENIZAS DE  
CADA CABELLO DE MIS ANTEPASADOS, MI VOZ  
ESPARCIDA EN LOS ÁRBOLES DETRÁS DE UNA  
VERDAD A MEDIAS*

2 EXT. SELVA / DÍA

En una pequeña laguna, se logra ver una figura deformada por el movimiento del agua, una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI

(V.O)

Ko'águive, opa mba'e ha'etehápe  
*Aquí donde ya todo pareciera*

y kirirĩ,

*ser agua calma,*

¿mba'éicha ñamboherakuaa pe

mba'embyasy?

*¿Cómo se nombra la tristeza?*

Oime kuri ára

*Hubo otro tiempo*

ha'évami

*en que*

ñande guata tekovére,

*el modo de caminar por la vida,*

ñane maña opa mba'ére,

*la manera de mirar las cosas,*

ñane ñe'ë ara ha ara,

*era palabra cotidiana,*

ñambo jo'a jo'áva kane'ömeve

*repetida hasta el cansancio*

ha hetaiteve, rase.

*y más veces aún hasta el llanto.*

El plano se abre y vemos ahora sí el cuerpo de la mujer del reflejo, que descansa boca arriba al borde de la laguna, mirando al cielo. Es ANAHI (25), una mujer de piel trigueña y cabello corto, en su rostro tiene diseños geométricos pintados. Usa un taparrabo color beige, unos collares sobre sus senos. Se observan detalladamente algunas partes de su

cuerpo; sus brazos que descansan inmóviles sobre su pecho, sus piernas también rectas descansando y finalmente sus pies, que es donde nos detenemos. ANAHÍ ha decidido levantarse, camina a paso lento cerca de unos charcos, en los cuales podemos ver su reflejo.

## TRANSICIÓN

3. EXT. SELVA MUY TUPIDA / DIA.

ANAHÍ está sentada sobre la tierra triturando unas hojas sobre un mortero de arcilla. Cuando termina y tiene un tinte cremoso, se lo va pasando por el brazo, acentuando los diseños geométricos de su cuerpo mientras tararea una melodía.

4. EXT. LAGUNA DE SELVA / ATARDECER.

ANAHÍ está al lado de la laguna y mete las manos al agua de modo tal que parece que toca las manos de su propio reflejo.

M´BAE

Y he'i mante ñandéve ñane ánga  
añetegua...

*El agua siempre nos dice la verdad de  
nuestras almas...*

ANAHI

Mba'érepa?  
*¿Por qué?*

M´BAE

(Susurra cosas ininteligibles)

ANAHÍ ahora voltea hacia M´BAE, ahora se encuentran enfrentadas la una a la otra en dos extremos del espacio.

ANAHI

Mba'épa ere?  
*¿qué dices?*

M´BAE tiene en las manos una manta que sostiene, dentro ella hay un bulto, se arrodilla y empieza a extender la manta sobre el suelo.

M´BAE

Shh, ehendúke  
*shh, escucha!*

M´BAE ahora sentada en el suelo empieza a acomodar sus objetos sobre la manta. ANAHI se acerca a ella observándola. M´BAE deja de hacer lo que hacía, pero sin quitar la mirada en la manta.

M´BAE

Mba'épa erera'e chéve  
*¿Qué me decías?*

ANAHI

Che? Mba'eve  
*¿Yo? Nada...*

M´BAE

(Frunciendo el ceño, como lamentándose)

Hëe, reñe'ë kuri ne ánga guive, ne ánga  
 he'i heta mba'e nde rete nde'íriva,  
 ñande rete omano pya'e rehe... tete  
 manterei omano pya'e.

*Si, dijiste algo con tu alma, tu alma  
 dice muchas cosas que tu cuerpo no,  
 porque el cuerpo muere pronto... el  
 cuerpo siempre muere pronto.*

ANAHI

Amano mbotáma  
*¿moriré pronto?*

M`BAE

Ndaha'úi nde rete añónte, umi rehayhúva  
 rete avei, heta ijapytépe kuéra, haimete  
 opavave  
*No solo tu cuerpo, el de los que amas  
 también, muchos de ellos, algunos y casi  
 todos.*

ANAHI

Mba'érepa  
*¿Por qué?*

M`BAE

Ha'ekuéra, pytagua.  
*Ellos, los de afuera.*

M´BAE deja de acomodar las cosas y se quedan un rato en silencio.

M´BAE

Nde ndaje ñoräiröhára

*Dicen que eres una guerrera...*

ANAHÍ

*Kuña ndaha'úi ñorãirõhára  
una mujer no es guerrera*

M'BAE

*Nde ha'e  
tu si*

*(pausa)*

*Nde rapo ha nde pire yvyra piréicha  
reheve  
con tus raíces fuertes y tu piel como  
corteza de árbol.*

*Silencio, las dos miran hacia arriba y a un costado por un momento.*

M'BAE

*Oñeguahë araresápe ánga oñe'ëkuaávo  
mborayhu ñe'ëme. Ndaikuaái okýtapa  
ko'ëro, katu aikuaa ne ñe'ë oñehendutaha  
árape, yvytu omongu'eháicha yvyra  
roguépe, ára opa'y aja.  
Se llega a la Luz cuando el alma ha  
aprendido el habla del amor. No se si  
va a llover mañana, pero si se que tu  
voz seguirá viva en el tiempo, como  
cuando la brisa mueve las hojas de los  
árboles, así de eterno.*

*Mientras la MUJER habla, ANAHÍ se recuesta sobre la manta de la MUJER y cierra los ojos como si estuviera escuchando una dulce canción de cuna.*

5. EXT. SELVA CON ÁRBOLES/ DIA.

*ANAHÍ despierta entre un arbusto, ahora está pintada de guerrera, escucha una melodía de canción de cuna que es tarareada por una mujer. Fuera del arbusto está una MUJER y una NIÑA, la mujer le está pintando el cuerpo a la niña con la pintura que ANAHÍ tenía al principio.*

\*

MUJER

*Ahava'erä ramo... ¿Ikatútapa neaño?  
Si alguna vez me tengo que ir... ¿podrás  
hacerlo sola?*

*NIÑA asiente con la cabeza y con la mirada hacia abajo.*

## MUJER

(tocándole la barbilla)

Aníke rekyhyje mba'évétí, apytáta ápe,  
ndacherecháí ramo jepe, añangarekóta  
nderehe ne mbarete peve.

*No tengas miedo de nada, me quedaré aquí  
un tiempo, aunque no me veas, te  
protegeré hasta que te hagas fuerte.*

La MUJER continúa tarareando la canción de cuna mientras ANAHÍ mira detrás del arbusto con absoluto silencio y un poco de tristeza, la vista se expande hacia otros lugares del bosque, vacíos e inmóviles.

## 6. EXT. BOSQUE LLENO DE ÁRBOLES DELGADOS/ DIA.

Se ve un recorrido del espacio, en el cual hay árboles muy delgados pero juntos y muy numerosos, de modo tal que hacen una sombra y hacen sentir que es una habitación cerrada.

Continúa este recorrido del lugar hasta que vemos el pie de ANAHÍ, que está sangrando con una herida, ahora también podemos verla a ella, *y se escuchan sus lamentos de dolor.*

## 7. EXT. SELVA / DIA OPACO.

ANAHÍ tiene los ojos cerrados fuertemente, los abre lentamente y al abrirse el plano nos damos cuenta que está tirada sobre la tierra. El gesto de su rostro pronto se relaja hasta quedarse inmóvil con los ojos abiertos, con aspecto agonizante. Un hombre a quien solo le vemos los pies le está presionando la cabeza contra el piso.

## 8. EXT. SELVA MÁS DESPEJADA/ DÍA.

ANAHÍ se encuentra de pie, sin ninguna herida. Está de pie, delante de ella hay unos hombres de distintos tamaños. Tienen rostros deformados. Pronto se apaga la luz.

## 9. EXT. INFINITO NEGRO/ NOCHE.

Sólo logramos ver la presencia de ANAHÍ y el espíritu, que están enfrentados, las pinturas en el cuerpo de ANAHÍ brillan. Nuestra vista rodea los dos cuerpos de forma bastante detallada vemos las figuras en el cuerpo de ANAHÍ y luego los ojos del hombre, a medida que nos acercamos, se convierte en un plano de ANAHÍ sola, está frente a una llama de fuego.

10. EXT. INFINITO NEGRO/ NOCHE.

ANAHI está sentada frente a una llama de fuego.

11. EXT. CAMINO DE SELVA / DIA.

Entre la hierba natural se encuentra el cuerpo de ANAHÍ, acostado e inmóvil, a su lado y a espaldas de nuestra vista está M`BAE con los ojos cerrados, la cual tiene sus manos cerca al corazón de ANAHÍ, pero sin tocarla. Nuestra vista ahora se pierde entre la selva, pero vuelve otra vez a ANAHÍ, la cual desaparece.

FIN

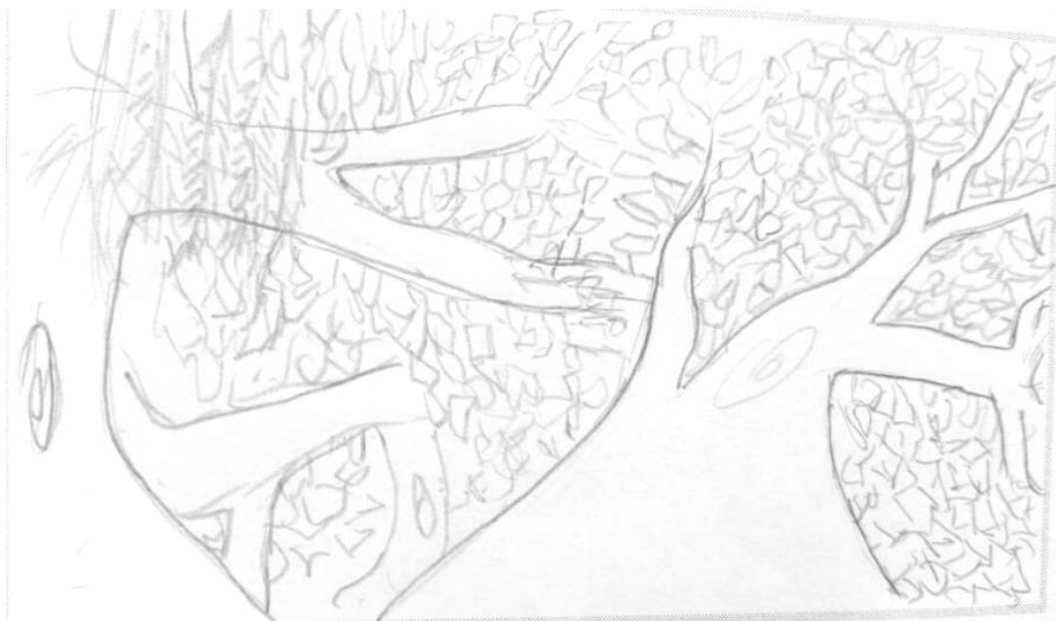
**STORYBOARD**

ESCENA 1 - EXT. CAMINO DE SELVA/DÍA



1. Plano Entero, se ven un camino con árboles y mucha vegetación.  
Movimiento de cámara: traveling de acercamiento.  
Acción: *se escucha un canto.*

ESCENA 2 - EXT. SELVA / DÍA



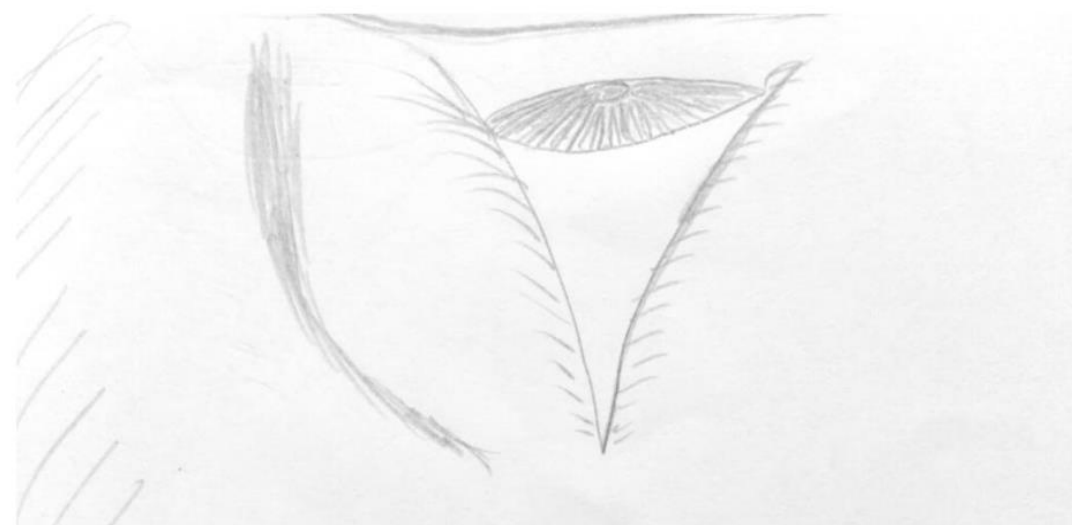
2. Plano General Nadir, se ven árboles y mucha vegetación.

Movimiento de cámara: Fija.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

*Aquí donde ya todo pareciera ser agua calma...*



3. Plano detalle lateral, se ve el ojo de ANAHÍ.

Movimiento de cámara: Fija.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

*¿Cómo se nombra la tristeza?*





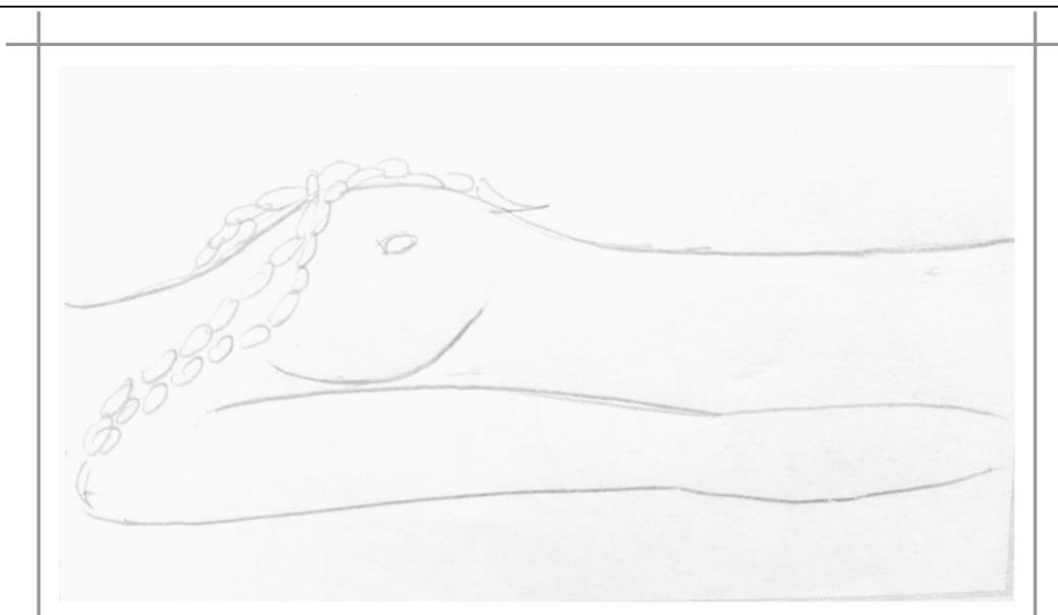
4. Plano Pecho Lateral, se ve el perfil del rostro de ANAHÍ.

Movimiento de cámara: Fija, luego paneo hacia la derecha.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

*Hubo otro tiempo en que el modo de caminar por la vida...*



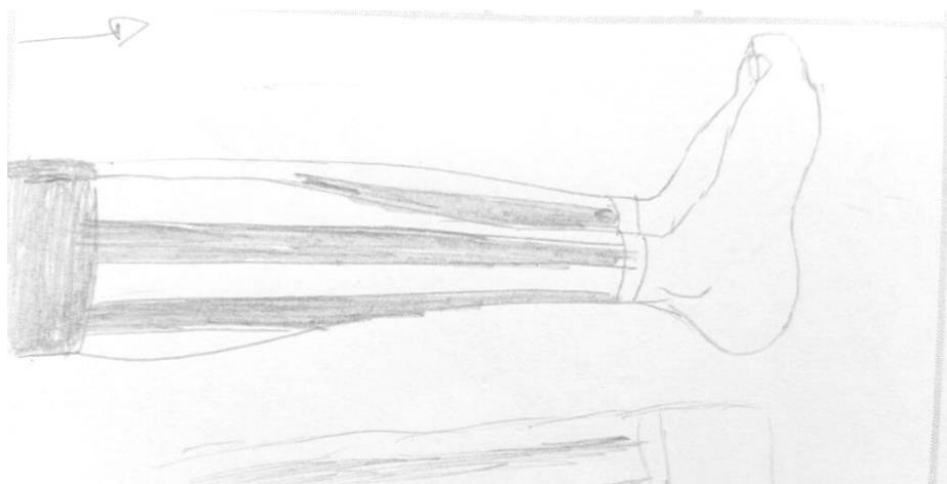
4. Plano detalle lateral, se ve el torso de ANAHÍ

Movimiento de cámara: Paneo hacia la derecha.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

*La manera de mirar las cosas...*



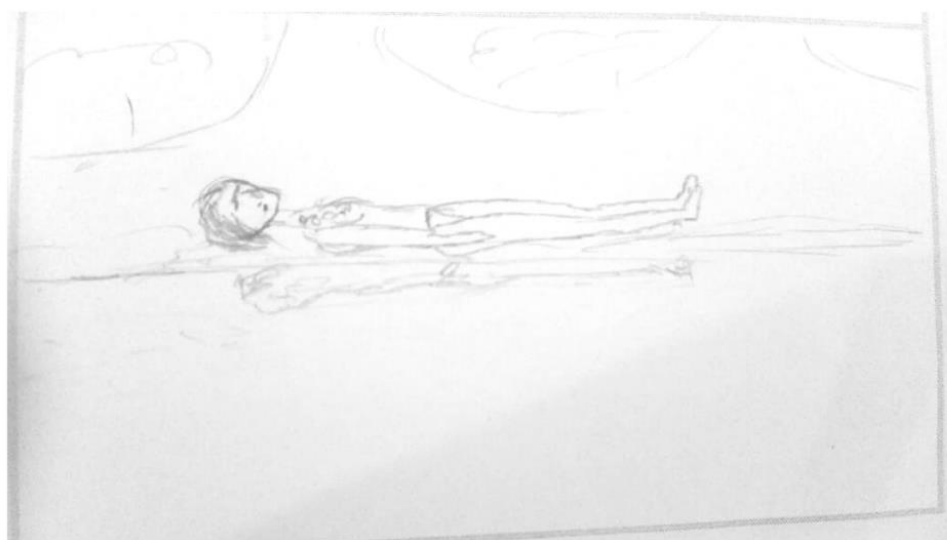
4. Plano Detalle Lateral, se ven los pies de ANAHI

Movimiento de cámara: Paneo hacia la derecha.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

... era palabra cotidiana, repetida hasta el cansancio...



5. Plano General, se ve el cuerpo entero de ANAHI

Movimiento de cámara: fijo.

Acción: una voz femenina dice unas frases como si fueran pensamientos.

ANAHI (V.O)

... y más veces aún hasta el llanto...

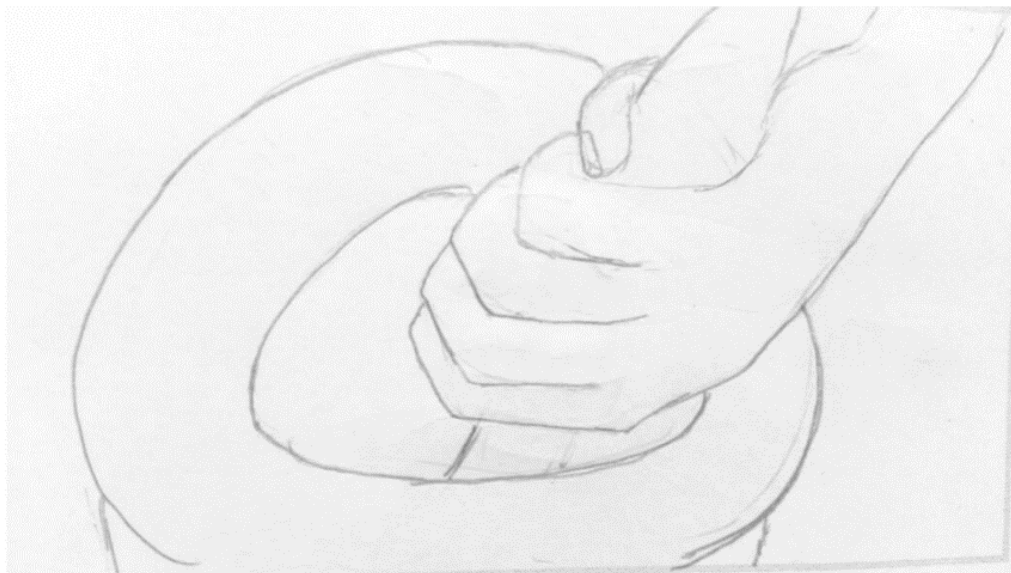


6. Plano Detalle Lateral, se ven los pies de ANAHÌ..  
 Movimiento de cámara: Abre plano.  
 Acción: ANAHÍ se pone de pie.

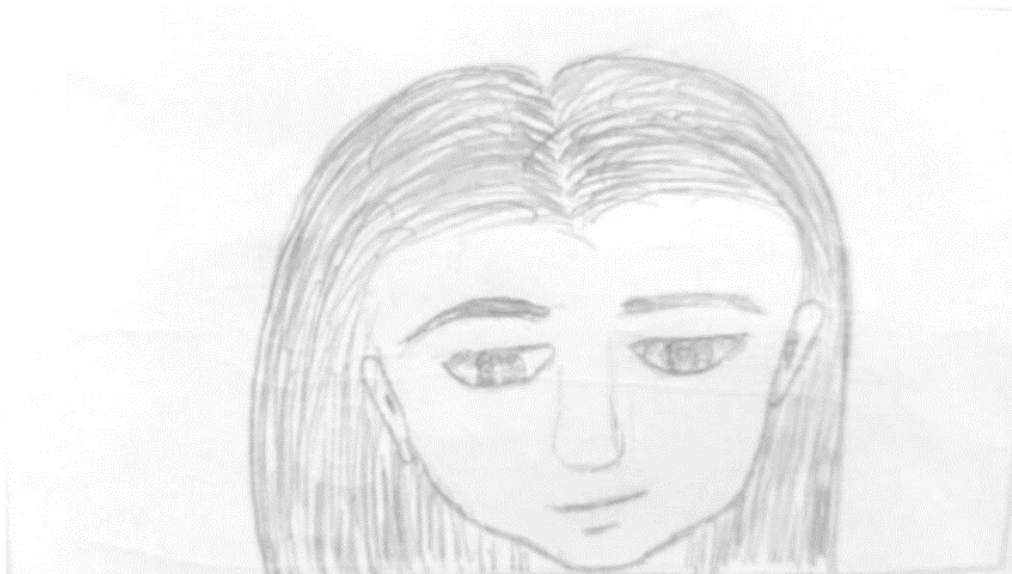


7. Plano entero en DESENCUADRE, se ve el cuerpo de Anahì, menos su cabeza.  
 Movimiento: Fijo.  
 Acción: ANAHÍ

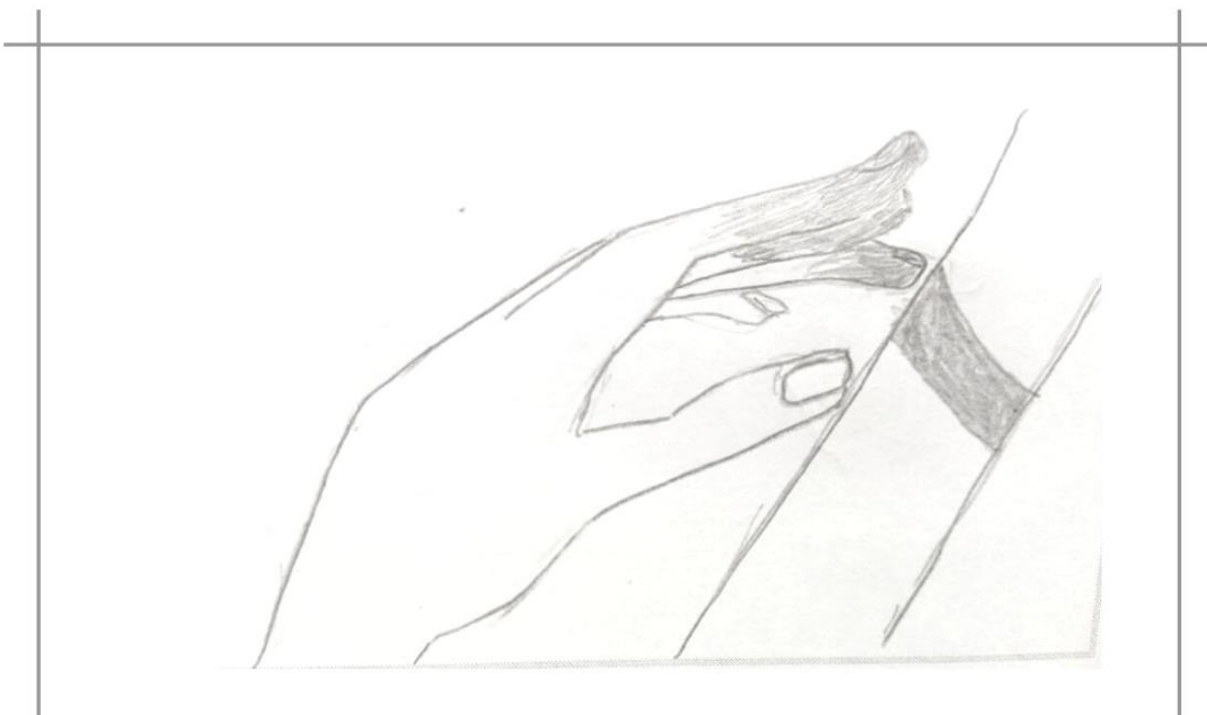
ESCENA 3. EXT. SELVA MUY TUPIDA /



8. Plano Detalle picado, se ve la mano de ANAHÍ y un mortero.  
Movimiento de cámara: Fijo.  
Acción: ANAHÍ mueve una mezcla de color negro en un mortero.



9. Plano primero picado, se ve el rostro de ANAHÍ.  
Movimiento de cámara: Fijo.  
Acción: ANAHÍ mueve una mezcla de color negro en un mortero.



10. Plano Detalle, se ve la mano de ANAHÍ y su brazo..  
 Movimiento de cámara: Fijo.  
 Acción: ANAHÍ se pinta el brazo con la mezcla negra..



11. Plano general contrapicado, se ve a ANAHÍ con sus pocillos y morteros.  
 Movimiento de cámara: Fijo.  
 Acción: ANAHÍ se pinta el brazo.

ESCENA 4. EXT. LAGUNA DE SELVA /



12. Plano Primero Indirecto, en el agua se logra ver el reflejo de un rostro.  
 Movimiento de cámara: Traveling de acercamiento, luego paneo a la izquierda.  
 Acción: MBAE, mira su propio reflejo.



12. Plano Primero Indirecto, en el agua se logra ver el reflejo de ANAHÍ  
 Movimiento de cámara: Suave, permanece en el reflejo de los dos personajes.  
 Acción: ANAHÍ, mira su propio reflejo.

MBAE

El agua siempre nos dice la verdad de nuestras almas...

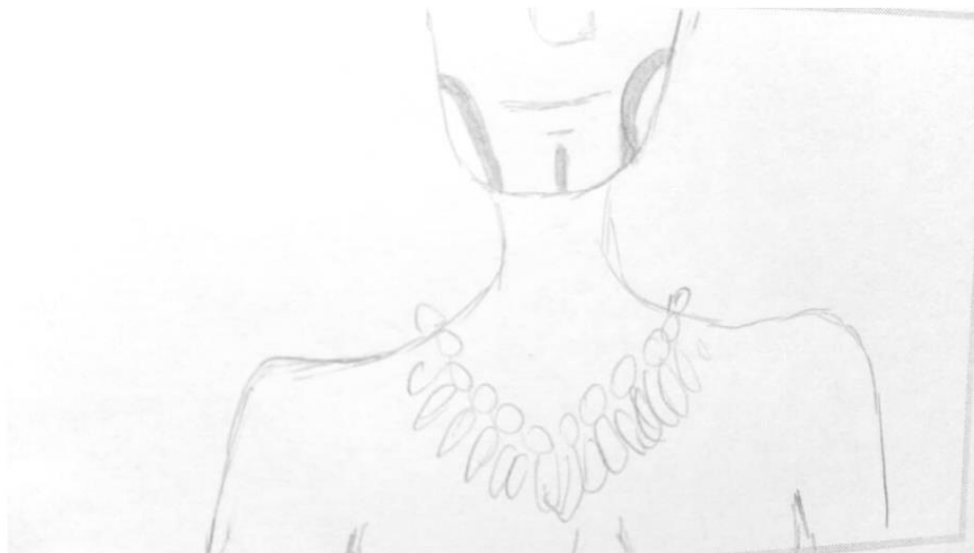


13. Plano Medio Indirecto, en el agua se logra ver el reflejo de MBAÉ,  
 Movimiento de cámara: Suave, permanece en el reflejo de los dos personajes.  
 Acción: MBAE, mira su propio reflejo.



14. Plano Entero Indirecto, en el agua se logra ver el reflejo MBAÉ Y ANAHÍ  
 Movimiento de cámara: Suave, permanece en el reflejo de los dos personajes.  
 Acción:

ANAHÍ  
 ¿Por qué?

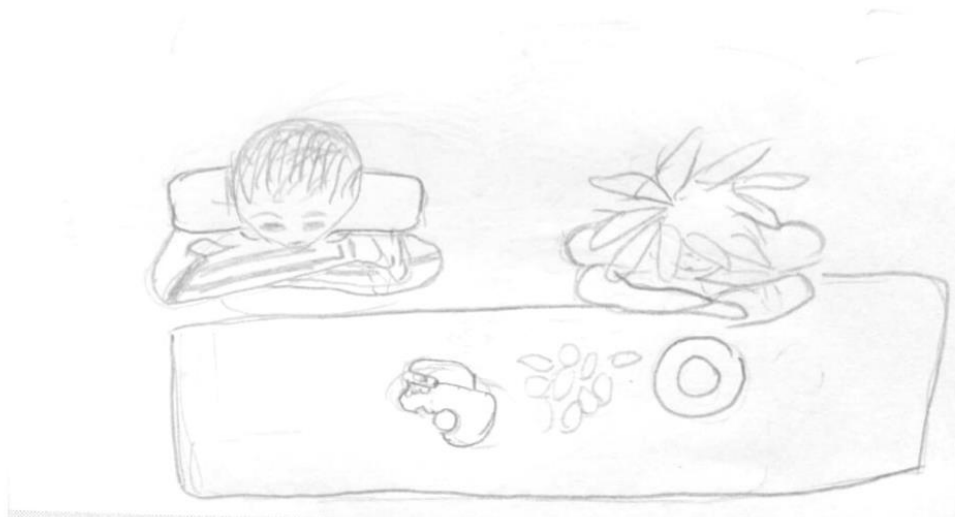


15. Plano detalle, se ve la boca y cuello de Mbaé  
Movimiento de cámara: fijo  
Acción: MBAE susurra cosas ininteligibles.



16. Plano General, se ve una superficie de tierra y un poco de polvo.  
Movimiento de cámara: Fijo.  
Acción: El polvo es movido por el viento.





17. Plano Cenital, se ve a MBAÉ y ANAHÍ, enfrente suyo hay una manta con objetos de ritual.

Movimiento de cámara: Fijo.

Acción: diálogo ANAHÍ

ANAHÍ



18. Plano Primero de rostro de MBAÉ.

Movimiento de cámara: Fijo.

Acción: diálogo Mbaé.

MBAÉ  
Shh, ¡escucha!



19. Plano General de árboles.  
 Movimiento de cámara: Fijo.  
 Acción: diálogo Mbaé.

MBAÉ  
 ¿Qué me decías?



17. Plano Cenital, se ve a MBAÉ y ANAHÍ, enfrente suyo hay una manta con objetos de ritual.  
 Movimiento de cámara: Fijo.  
 Acción: ANAHÍ se queda dormida en la manta de ritual.

ESCENA 5. EXT. SELVA CON ÁRBOLES/ DIA.



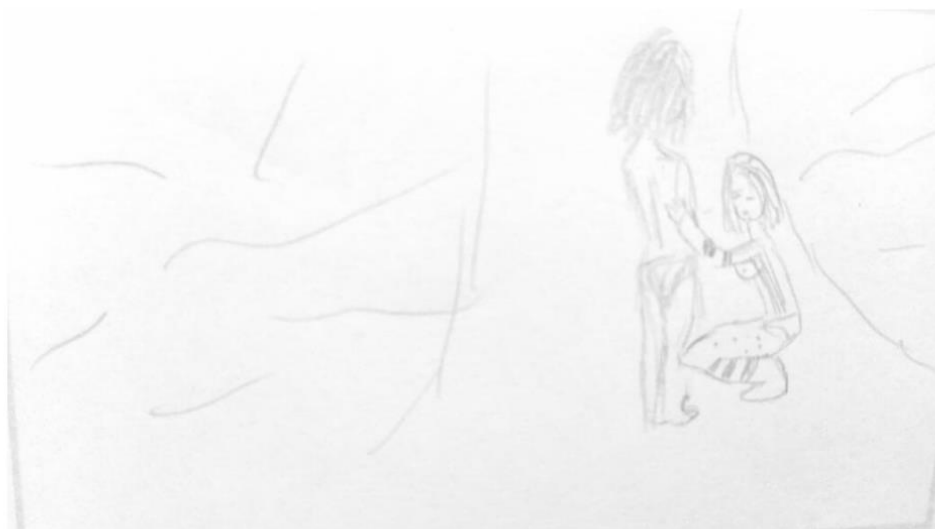
20. Plano Primero, se ve a ANAHÍ.  
 Movimiento de cámara: Paneo  
 Acción: ANAHÍ observa.



20. Plano Primero, se ve la nuca de ANAHÍ, a lo lejos se ve una mujer y una niña  
 Movimiento de cámara: Paneo.  
 Acción: ANAHÍ observa.

MUJER

Si alguna vez me tengo que ir... ¿podrás  
 hacerlo sola?



20.. Plano General, se ve una MUJER y una NIÑA.

Movimiento de cámara: Paneo y acercamiento.

Acción: MUJER le pinta el cuerpo a niña.

MUJER

No tengas miedo de nada, me quedaré  
aquí un tiempo, aunque no me veas,  
te protegeré hasta que te hagas



21. Plano Primero, se ve los rostros enfrentados de MUJER y NIÑA.

Movimiento de cámara: Cámara en mano.

Acción: Personajes se miran.



23. Plano Primero, se ve a ANAHÍ.  
Movimiento de cámara: Cámara en mano.  
Acción: ANAHÍ observa con nostalgia.

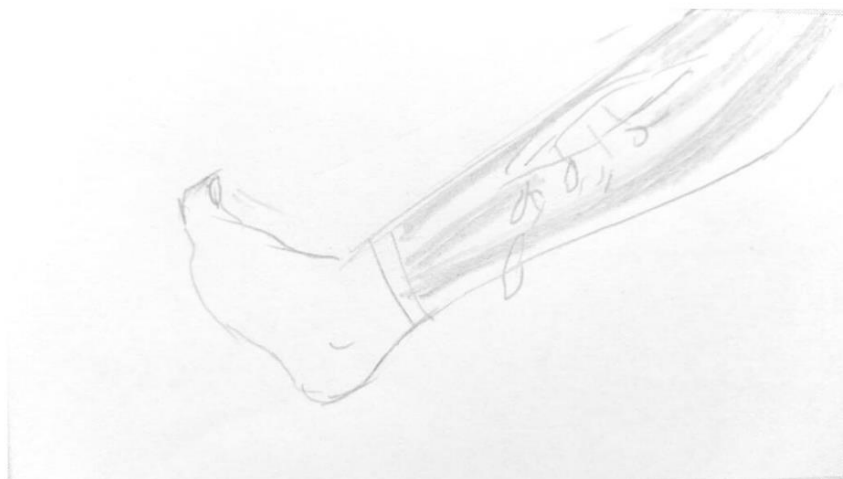
ESCENA 6. EXT. BOSQUE LLENO DE ÁRBOLES



24. Plano Primero lateral, se el rostro de ANAHÍ.  
Movimiento de cámara: Paneo vertical  
Acción: ANAHÍ gime de dolor.



24. Plano Primero lateral, se el pecho de ANAHÍ  
Movimiento de cámara: Paneo vertical  
Acción: ANAHÍ gime de dolor.



24. Plano Primero lateral, se la pierna de ANAHÍ.

Movimiento de cámara: Paneo.

Acción: ANAHÍ tiembla de dolor, tiene una herida en la pierna.

ESCENA 7. EXT. SELVA / DIA OPACO.



25. Plano Medio, se ve a ANAHÍ y un pie sobre su cabeza.  
Movimiento de cámara: Traveling de alejamiento.  
Acción: ANAHÍ está inmóvil.



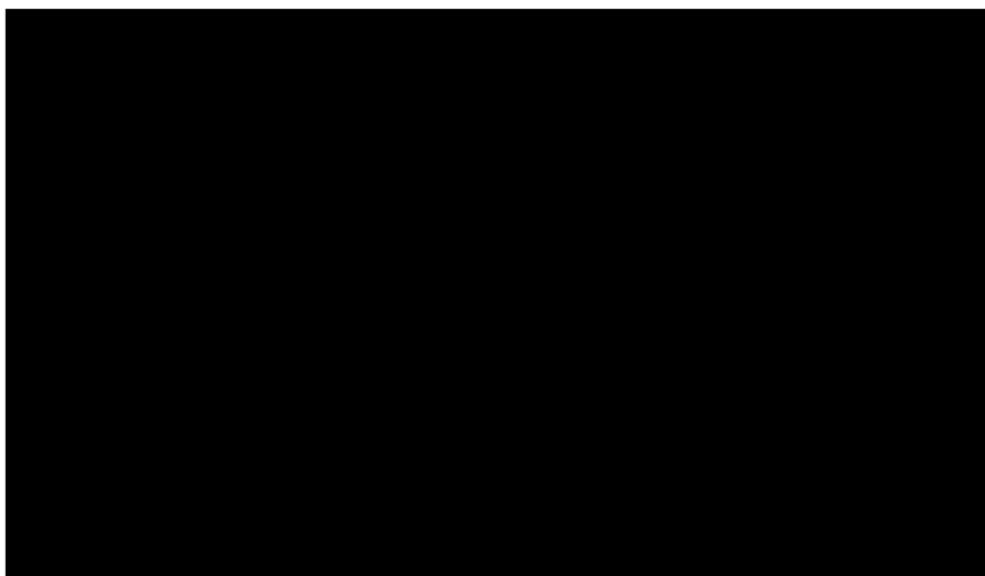
ESCENA 8. EXT. SELVA MÁS



26. Plano Medio, se ve a la nuca de ANAHÍ y los ESPIRITUS en Plano Medio.  
 Movimiento de cámara: Traveling rodea a ANAHÍ y luego se aleja.  
 Acción: ANAHÍ se acerca lentamente a los ESPIRITUS.



26. Plano Entero, se ve a ANAHÍ y los ESPIRITUS parados de perfil.  
 Movimiento de cámara: Traveling rodea a ANAHÍ y luego se aleja.  
 Acción: ANAHÍ queda enfrentada a los ESPIRITUS.



27. Plano en oscuridad completa.

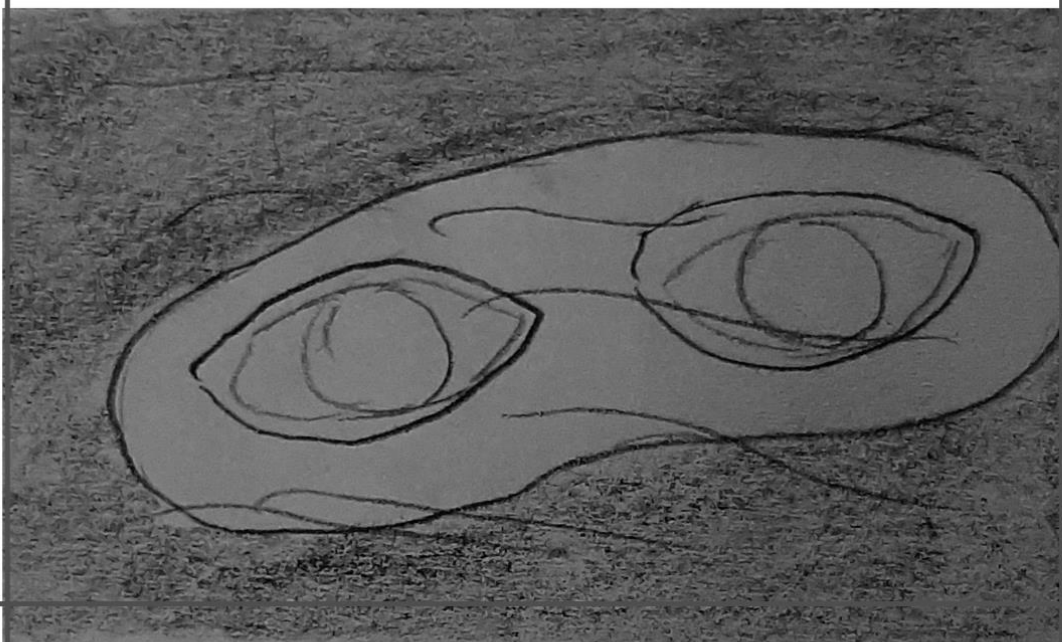
9. EXT. INFINITO NEGRO/ NOCHE.



28. Plano Medio, se ve a ANAHÍ y los ESPIRITUS.

Movimiento de cámara: cámara en mano.

Acción: ANAHÍ y ESPIRITUS están con los ojos cerrados, como en un momento de trance.



29. Plano Detalle, se ve unos ojos que se reflejan sobre el agua..

Movimiento de cámara: Fijo.

Acción: Ojos abiertos.



30. Plano Detalle, se unos pies al lado de un pozo de agua y una calavera.

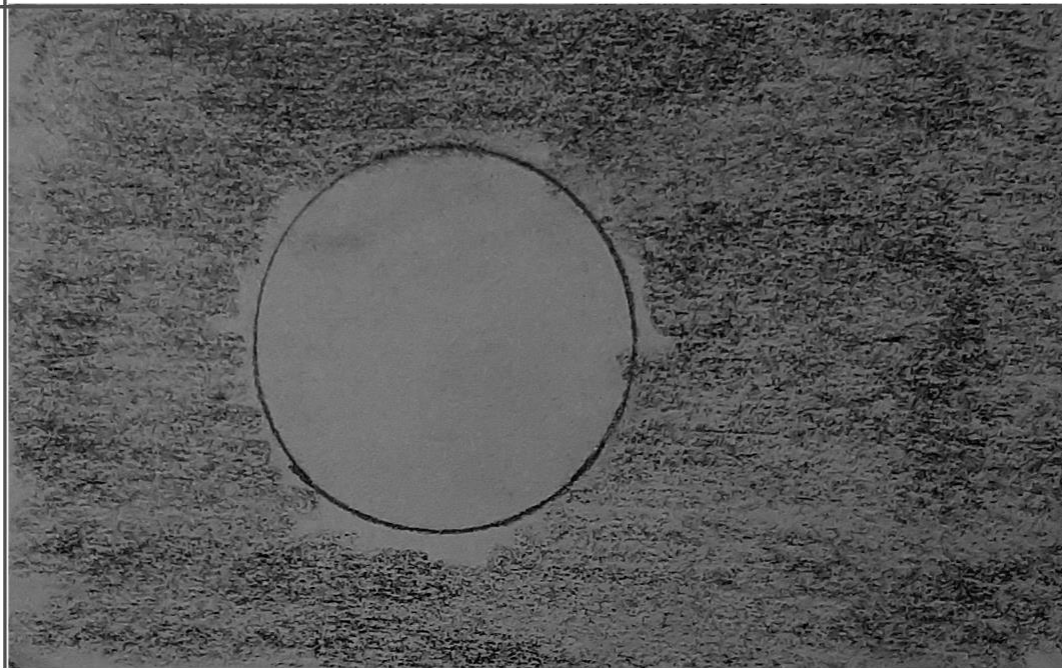
Movimiento de cámara: fijo

Acción: El agua refleja los pies.

ESCENA 10. EXT. INFINITO NEGRO/ NOCHE.

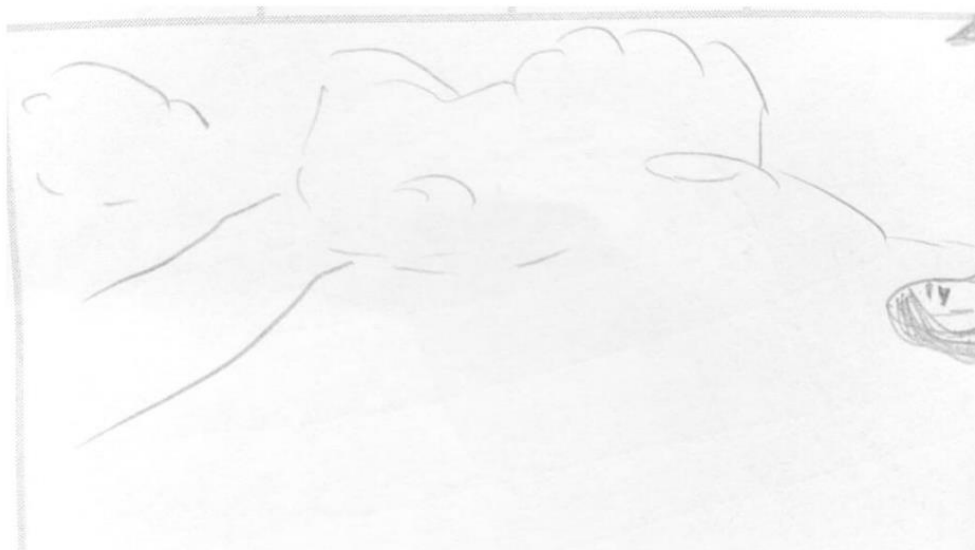


31. Plano Pecho, se ve a ANAHÍ frente al fuego.  
Movimiento de cámara: Fijo.  
Acción: ANAHÍ está observando el fuego.



32. Plano General, se ve la luna.  
Movimiento de cámara: Fijo.  
Acción: -

ESCENA 11. EXT. CAMINO DE SELVA / DIA.



31. Plano General, se ve a ANAHÍ y MBAE.

Movimiento de cámara: Traveling vertical.

Acción: ANAHÍ está acostada en medio de la selva y MBAE está haciendo un canto mágico.



31. Plano General, se ve a ANAHI Y MBAE.

Movimiento de cámara: Traveling vertical.

Acción: ANAHÍ está acostada en medio de la selva y MBAE está haciendo un canto mágico.



30. Plano General, se ve a ANAHÍ en medio de la selva.

Movimiento de cámara: fijo.

Acción: ANAHÍ desaparece..

\*\*El Plano 20 cubre todo el diálogo.

\*La ESCENA 9 es iluminada con Luz UV y pinturas Fluor.