

Departamento  
de Artes Audiovisuales

FACULTAD  
DE ARTES



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

*el último eco*  
Tesis de grado

SOFIA PIERGIÁCOMI  
Tesisista

NATALIA DAGATTI  
Directora de tesis

*el último eco*

Aspirante al título de la *Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Dirección de Fotografía*.

## *el último eco*

*tema:* Composición del plano y clima lumínico en nuevas formas de representación audiovisual.

*tesista* Sofia Piergiácomi

*dni* 39.872.316

*n° de legajo* 72717/8

*teléfono* 221 541 30 46

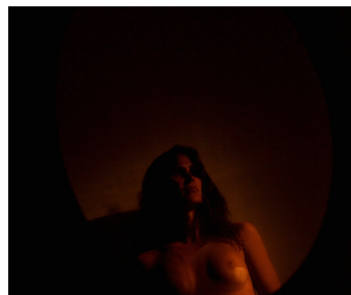
*correo electrónico* sofia piergiacom@gmail.com

*directora de tesis* Natalia Dagatti

*fecha* 16 de marzo de 2022

*link de la obra:*

<https://drive.google.com/file/d/1qyHplob5KbcvxupnNDLII-EEQ8estwF8/view?usp=sharing>

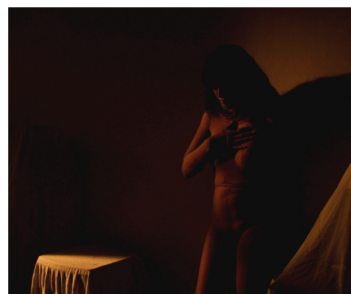


### *resumen*

El retrato de experiencias violentas machistas. La rudeza de los audios extraídos de varias plataformas de video en internet son el disparador de este universo audiovisual: voces masculinas violentas, aglutinadas en distintos formatos, brotando entre las ventanas del navegador.

*el último eco* nace como una excusa para incorporar este recurso documental en la ficción. El abordaje de la temática desde, no solo la dirección de fotografía - orientación en la que se concentra esta obra - sino también desde la dirección. Las decisiones respecto a la composición lumínica y a la construcción del encuadre buscan evocar *amenaza y liberación* a partir de «nuevas formas de representación» (Komiyama, 2018, p. 18) concepto desarrollado a partir de la última ola de feminismo audiovisual, que hace hincapié en que no existen pluralidades feministas sino múltiples discursos influenciados por cuestiones sociales, étnicas, regionales, etc.

El desafío es la búsqueda de una praxis feminista para escapar del cine de mujeres y disidencias que hace foco únicamente a los contenidos, para poder incorporar de igual manera la forma en la que esas narrativas se presentan en pantalla.





## *palabras claves*

*Feminismo, retrato, luz natural, encuadre, representación.*

## *introducción*

- «Tu imaginación apuntará menos a los acontecimientos que a los sentimientos, queriendo siempre que estos sean lo más documentales posibles.»

Robert Bresson (1975)

La teoría fílmica feminista en su historia paso por varios estadios, en uno de ellos hizo foco en el contenido de las producciones. Laura Mulvey (1975) propone la destrucción del placer narrativo y visual como el principal objetivo del cine hecho por mujeres. ¿qué sucede con la forma? La historia del audiovisual nos ha demostrado que «el cine satisface un deseo primordial de obtener un mirar placentero [...] de ahí que la mirada, placentera en su forma, pueda ser amenazante en su contenido» (Mulvey, 1975, p. 369-370). Un ritual humano de sentarse a observar por mero goce y satisfacción en donde la figura femenina aparece como objeto representado y sometido a la mirada masculina. ¿Es posible generar una conformación pragmática del audiovisual feminista?

Los discursos latinoamericanos audiovisuales en la actualidad mutan hacia una praxis feminista, en la que se ponen en jaque todos los mecanismos de fascinación masculina. Para esto es vital entender la praxis en tanto forma y contenido, y trabajarlos conjuntamente para un fin común. La puesta en valor de los contenidos con perspectiva feminista, junto con las decisiones de la forma y los modos de producción en las que llevamos adelante esas narrativas audiovisuales.

- «El mundo visto a contraluz expone a los cuerpos al peligro de la desconfiguración [...] la distopía se torna peligrosa [...] es el sitio de una amenaza.»

Camila Bejarano Petersen (2021)

Annette Kuhn (1991) enuncia que, establecer una relación entre el feminismo y el cine es una forma posible de materializar esta lucha política y cultural. *el último eco* es un cortometraje de ficción en el que se encuentra latente la denuncia por la violencia machista. En él surgen retratos de cuerpos que nos recuerdan la violencia que han sufrido, aparecen habitaciones en las que, audios de hombres violentos *caen* y tiranizan todo el universo que allí se configura. Corporalidades que intentan escapar de la objetivización «basada en criterios de belleza y atractivo visibles y predefinidos socialmente» (Kuhn, 1991, p.20) criterios que se homologan con la tradición del cine clásico<sup>1</sup>, para mutar hacia presentaciones alternativas de personajes que, aunque en este audiovisual se encuentren ocultxs y estancadxs, puedan transformar su estadio alterado<sup>2</sup> en apertura y liberación durante el desarrollo del filme.

Una *luz* natural y mágica ingresa por la ventana, delicados haces de luz se filtran por las aberturas gastadas, pequeñas partículas de polvo se presentan suspendidas en el aire. Una mujer cis<sup>3</sup>, una chique trans y una mujer trans, se hallan cautivxs. Cada unx se encuentra en una habitación que lxs separa de lxs demás, dispuesta una encima de otra. No tienen conciencia de lxs otrxs que también están encerradxs. Aquellos espacios aislados, de resguardo aparente, tienen una ventana la cual tiene una vista muy acotada del “afuera”.

Pero ¿Por qué trabajar una crudeza narrativa, partiendo del recurso documental de audios violentos, con una imagen aparentemente armoniosa a la vista de lxs espectadorxs? ¿La estética no debería ir más en consonancia con lo que esas voces masculinas provocan en lxs intérpretes?

- ¿Resulta contradictorio trabajar simultáneamente crudeza narrativa y sutileza estética?

---

<sup>1</sup> Annette Kuhn se refiere al cine clásico como “*máquina de placer*”. Una tradición fílmica, hollywoodense, en la que las mujeres aparecen como personajes sexualizados u meros objetos de goce para la mirada de un público masculino y machista.

<sup>2</sup> Eugene Vale (1996) se refiere al *estadio inalterado* como la porción del relato cinematográfico en la que los personajes se desarrollan previo al conflicto o punto de giro. En este desarrollo nos referimos a un estadio que ya se encuentra alterado como sinónimo de las categorías del autor *alteración* y *lucha*, aunque las utilizamos de manera fusionada.

<sup>3</sup> Mujer cisgénero: identidad de género que se entiende como lo opuesto a transgénero. Eres una persona cisgénero si te identificas con el género que se te es asignado al nacer.

Los contrastes corrompen la sensibilidad en lxs espectadores, generan espacios de cuestionamiento.

El *realismo* es un género abordado por el *nuevo cine de mujeres* (Kuhn, 1991:150). En la medida en que el realismo impregna la pantalla, la credibilidad de la praxis sería mayor. En relación con este nuevo cine, la autora explica que «su realismo reside en la credibilidad de los textos, lo que provoca identificación del espectador con los personajes y la narración, dentro de un mundo de ficción construido de modo internamente coherente y consistente» (Kuhn, 1991:150). Por su parte, Christian Metz (2002) hace referencia a que el film es capaz de construir un «efecto de realidad», una fotografía de la realidad, mientras que, Pérez Rial y Gasparín agregan: «esta impresión de realidad se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido en la ficción, fuertemente sostenido por el sistema de verosímil» (Pérez Rial y Gasparín, 2011:63). El desafío del cortometraje es construir una manifestación visual de las corporalidades y sus movimientos, haciendo énfasis en el universo fotográfico que las enmarca: la construcción lumínica al servicio de lo sensorial de las corporalidades. El recurso documental de audios violentos reales<sup>4</sup> junto con el uso de una luz naturalista con tintes mágicos, todo ello atravesado por la temática tiene por objetivo representar la mera realidad, a veces armoniosa a la vista, pero con muchas capas de significados que solo un ojo atento puede desentrañar. Y con *representar la realidad* no decimos emularla, sino tomar algunos aspectos de ella, apropiarlos y transformarlos para evocar la temperatura emocional necesaria.

*amenaza*

«[...] Iluminar de una forma no-normativa [...] apropiarse de la luz disponible en cada momento [...] llevar la cámara para arrebatarse a los actores acordes y reacciones no premeditadas, para buscar incesantemente en cada momento ángulos capaces de expresar el sentido de la acción [...].»

Carlos F. Heredero (2008)

La toma de decisiones con respecto al área fotográfica parte de trabajar el *contraluz*. Dentro de aquella casa, la luz se encuentra por detrás de lxs personajes: como un marco en el retrato de esos cuerpos y como una invitación a preguntarse por el universo que existe por fuera de esas habitaciones; una luz que invita a escapar de ese cautiverio. «El contraluz introduce una zona de tensiones que pone en juego la construcción de la ilusión

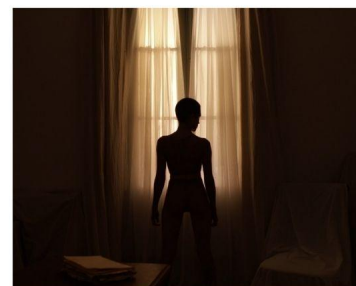
---

<sup>4</sup> Audios extraídos de distintas plataformas de internet. Audios provenientes, a su vez, de causas penales, denuncias televisivas, redes sociales, etc.

de realidad [...]» (Bejarano Petersen, 2021:3). Esa zona de tensión afecta directamente a los cuerpos. El *contraste* entre lo luminoso de una ventana y el cuerpo en silueta pasando por delante de ella intentan evidenciar la presencia de aquella amenaza, materializada por la oscuridad y la luz. El ratio de contraste, por lo tanto, se ve afectado entre las zonas de claroscuro que aquella única luz genera.



A su vez, cada una de las habitaciones muestra una diferencia en la cantidad de *luminancia*. La representación de la profundidad - un cuarto por encima del otro - se evidencia ya que los espacios se debilitan luminosamente de acuerdo con su aparición en pantalla. Es decir, la primera habitación que la cámara habita es la más luminosa, la segunda es proporcionalmente más oscura y la tercera aún más oscura que todas las habitaciones. La luz que proviene del exterior decrece a la vez que, vamos descubriendo los habitáculos de cada personaje. Así se buscó crear la ilusión de profundidad y de capas de encierro, poniendo a la luz en primer término del encuadre y posicionando a los cuerpos en segundo término.



Como en la referencia de la fotografía dirigida por Reed Morano en *El cuento de la criada*, la única fuente de luz que ingresa es proveniente de aquella gran ventana que solo enmarca el cuerpo de la protagonista y dependiendo de la posición en que la cámara se pose, la información visual y sensorial que el público va recibiendo varía. Aquel gran haz de luz «configura relaciones espaciales legibles, que profundizan el efecto de realidad asociado al volumen, la profundidad, las escalas, las texturas de los objetos, el uso del color.» (Bejarano Petersen, 2021:5)

La luz que ingresa del exterior tiene por propósito esconder todo lo que delante de ella se pose. Al igual que en la fotografía a cargo de Rodrigo Pulpeiro en *El niño pez* (Lucia Puenzo, 2009) «se trata de ocultar más que de echar luz sobre las cosas»<sup>5</sup>.

Una luz naturalista que te invita a escapar, a salir de aquel universo carcelario. La distopía que allí se construye tiene que ver con lo que es difícil de comprender a primera vista, con la amenaza velada.

---

<sup>5</sup> Entrevista a Rolo Pulpeiro en el anuario N°3 de la ADF (Noviembre, 2017) p.22-25.





El *ojo de la cámara*, texturado por la bruma que inunda el aire, observa los cuerpos sometidos por aquella violencia. El humo busca reforzar una atmósfera densa y pesada. La cámara en este cortometraje intenta representar «el acto de mirar» (Kuhn, 1991:71) como la forma en la que se interpela directamente al espectador/a/x. En la obra se intenta activar en el público lo que el pedagogo teatral Konstantin Stanislavski llama la «memoria emotiva», un camino posible para que unx actuante pueda llegar a una emoción particular a partir de la evocación de un recuerdo emotivo. Activar la memoria emotiva en lx espectadorx sería, idealmente, la posibilidad de unir lo que viven estxs intérpretes en la ficción con el imaginario del público, incomodar.

Una lente cercana a lxs personajes busca ser íntima para con ellxs, plasmando su dolor y el peligro en sus cuerpos. Busca volver a posicionar a lxs intérpretes en aquellos cuartos, evocando nuevamente la sensación de encierro. La cámara constantemente nos acerca y nos aleja de los cuerpos, utilizando la profundidad de campo de manera plástica y sensorial. La *profundidad de campo* es mayor cuando la cámara está lejos de los cuerpos, buscando hacer foco en el entorno, y por oposición es menor cuando la cámara se aproxima a lxs actuantes para acentuar lo sensorial de aquellas corporalidades.

Durante el proceso creativo aparece la indagación por la composición del encuadre, por lo que se resuelve la utilización del *ratio de aspecto* 4:3 a fin de reforzar la idea de encierro de los cuerpos, la representación de la amenaza y el aislamiento. Lxs personajes se presentan reclusos, prisioneros dentro del ojo de la cámara.



- *liberación*

En el interior se construye una luz natural con tintes mágicos, en la segunda parte del relato aparece la luz natural por excelencia, el sol. Ir a retratar la luz del sol en una región particular, las orillas del Río de la Plata, resulta por un lado como búsqueda de representar la liberación de los cuerpos y por otro funciona para situar el relato en la región de sus realizadoras. Bresson (1975) en *Notas sobre el cinematógrafo* enuncia: «crear no es deformar o inventar personas o cosas. Es establecer relaciones nuevas entre personas y cosas que existen y tal como existen.» (p. 21) Como artistas tomamos nuestra responsabilidad de gestoras culturales (Kusch, 1976, p. 120) y la manera que encontramos de unir la realidad con nuestra producción fue localizar el relato en nuestro territorio, tomando los distintos elementos que la naturaleza a orillas de nuestra tierra nos dispone para registrar.

La luz, otra vez naturalista con tintes mágicos, en un principio se filtra entre los elementos naturales que rodean a lxs intérpretes. El sol, aún tímido, colorea sus cuerpos entre las hojas de los árboles.

La cámara abandona la condición estática y ahora, al igual que lxs personajes, se libera y explora junto con ellxs. Como flotando en el aire, examina la naturaleza con precaución, se deja abrazar por la misma y sigue los caminos que la vegetación dispone hasta la llegada de las aguas.

El atardecer a orillas del río acompaña el momento de purificación de los cuerpos que antes estuvieron ocultos y que ahora son libres. La segunda piel se desprende con desesperación, el brillo del agua resalta lo mágico de la luz que ahora se posa plena sobre la piel de lxs actantes.



### *encuentro - conclusiones*

Por primera vez lxs tres intérpretes coinciden en pantalla, y se liberan en conjunto. El plano final del cortometraje busca representar el encuentro de esos cuerpos dentro de un marco espejado de aguas turbias. Ese residuo de aguas, que alguna vez formaron parte del río, intenta evidenciar huellas de violencia machista, heridas que comienzan a sanar y cicatrizar.

El feminismo en una obra «¿está allí por las características de su autor [...], por ciertas características de la obra en sí[...], o por el modo en el que “se lee”?» (Kuhn, 1991: 22). Annette Kuhn denuncia las ausencias y contradicciones de los discursos cinematográficos que fueron naturalizados y que hoy en día pasan por nuestras pantallas de manera inadvertida, producto de la sociedad sexista y patriarcal en la que estamos sumerigidxs. En dicha teoría explica que deconstruir esos discursos implica, por un lado, realizar un análisis de los textos fílmicos para detectar la censura de las voces femeninas y la construcción de los personajes femeninos como objetos de mirada y deseo masculino (Laura Mulvey, 1975:366), y por el otro, criticar las condiciones de producción excluyente de técnicas mujeres e identidades feminizadas en la industria audiovisual. Con esta reflexión la autora dispara un sinfín de cuestionamientos que yacen dentro de cada intervención artística feminista. Actualmente el audiovisual con perspectiva feminista genera las condiciones para la aparición de nuevas y dinámicas formas de hacer y producir arte. Pero ¿alcanza con cuestionar únicamente el contenido de las mismas? ¿Es posible que la toma de decisiones de la forma afecte y acompañe los discursos narrativos de las obras del nuevo cine de mujeres y disidencias?

El movimiento feminista constantemente se cuestiona por la representación de las feminidades en pantalla. Las nuevas formas de representación son las búsquedas - plural porque no pueden reducirse a una sola - de lxs realizadorxs de construir estrategias narrativas y estéticas que otorguen poder a las feminidades en pantalla. Formas que plasmen tantas miradas como realizadorxs existen, y que cada una de esas miradas tenga algo único para decir.

Majo Staffolani (2019) expresa sobre el cine hecho por mujeres:

*«Creo que estamos atravesadas por un proceso de evolución social muy groso, estamos paradas en un momento bisagra que se traslada a la pantalla de forma indefectible. Nada de lo que aprendimos a contar resulta tibio, no hay lugar para los grises. Ya no. Sentimos, de forma consciente o no, la responsabilidad de hacer cine y lo que eso conlleva. Estoy segura de que ninguna mujer directora, en tiempos como los que corren, tiene como objetivo que su película se convierta en un refugio pochoclero. Estamos incómodas, estamos hartas, por eso denunciarnos, gritamos y , por primera vez, sentimos contención para ser libres a la hora de contar. Afortunadamente es un proceso sin fin, esto recién comienza».*<sup>6</sup> (p. 47)



Los procesos de construcción y deconstrucción son arduos y toman años. Judith Butler (2018) dice que «El género propio no se “hace” en soledad. Siempre se está ‘haciendo’ con o para otro, aunque el otro sea solo imaginario [...] los términos que configuran el propio género se hallan, desde el inicio, fuera de uno mismo, más allá de uno mismo, en una socialidad que no tiene un solo autor [...]» El cine de mujeres y disidencias es un movimiento que aún tiene mucho por contar, por deconstruir, por elaborar y debatir de manera colectiva.

Velando por lo que Jonas Mekas (2013) define como el paraíso: «la transmisión y búsqueda de la imagen interior» (p. 12), en este audiovisual se buscó plasmar las sensaciones y recorridos corporales. Provocando así una experiencia poética y sensorial. De esta manera lxs espectadorxs podrían componer en su cabeza esa imagen interior (referenciada directamente de sus experiencias personales) para darle sentido a lo que la pantalla le muestra. Y acercándonos a Raúl Ruiz<sup>7</sup> y su manera de

cuestionar la «realidad fílmica y profílmica» (Heinemann, p. 70) agrego: procurar proliferar los significados en lugar de delimitarlos, transmitir el mensaje como realizadorxs pero abierto al público, haciendo posible un espacio de incerteza y polisemia de significados. Que cada espectadorx pueda, a partir de la sensibilidad y punto de vista de la obra, darle el sentido que desee y su subjetividad le permita.

<sup>6</sup> Entrevista a Majo Staffolani para el libro “Mujeres Cámara Acción” escrito por Catalina Dlugi y Rolando Gallego.

<sup>7</sup> Extraído del artículo sobre el cine de Raul Ruiz a cargo de David Geinemann. En el marco de la revista Cinema Comparat/ive Cinema. Vol I. Número 3. 2013. Páginas 69-78.

## *bibliografía de referencia*

- Butler, J. (2018) *Deshacer el género*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Bresson, R. (1975) *Notas sobre el cinematógrafo*. París, Francia: Biblioteca Era. Traducción al español: Yurkiévich, Saúl.
- Chaudhuri, S. (2006) *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Capítulo 3: "The Female Voice". Routledge Critical Thinkers Ed. Nueva York, Estados Unidos. Traducción al español: Disalvo, María.
- De Oliveira, M. (2013) *Documento: La palabra es imagen. Cinema Comparat/ive Cinema. Vol 1. Num 3*.
- Dlugi, C. y Gallego, R. (2019) *Mujeres, cámara, acción. Empoderamiento y feminismo en el cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Continente.
- Heinemann, D. (2013) *Artículo: Canto de Sirena: la voz off en dos películas de Raúl Ruiz. Cinema Comparat/ive Cinema. Vol 1. Num 3*.
- Komiyama, G. (2018) *Nuevo Cine Argentino: Mujeres y sexualidades alternativas en y detrás de pantalla*. Tesis de graduación. Universidad de San Andrés. Buenos Aires, Argentina.
- Kuhn, A. (1991) *Cine de Mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, España: Cátedra Signo e Imagen.
- Kusch, R. (1976) *La cultura como entidad. Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.
- Metz, C. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* Volumen I. España: Paidós.
- Mulvey, L. (1975) *Placer visual y cine narrativo*. Oxford, Reino Unido: Revista Screen.
- Pérez Rial, A.; Gasparin, María F. (2011) *Más allá del concepto de representación: Una genealogía de las críticas a esta noción desde los estudios de cine y género*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Memoria Académica, Centro Interdisciplinario de Investigaciones de Género UNLP-FaHCE - Conicet.
- Richard, N. (2008) *Feminismo, género y diferencias*. Santiago de Chile, Chile: Palidonia.

## *audiovisuales de referencia*

- Lowery D. (Director). (2017). *A Ghost Story* [Película]. Ideaman Studios, Sailor Bear, Zero Trans Fat Productions
- Puenzo L. (Directora). (2009). *El Niño Pez* [Película]. Coproducción Argentina-España-Francia; Historias Cinematográficas, Ibermedia, INCAA, ICAA, Wanda Visión, RTVE, MK2 Productions
- Miller B. (Creador), Morano R. (Directora). (2017). *The Handmaid 's Tale*. [Serie televisiva] (capítulos 1, 2 y 3). MGM Television, Hulu

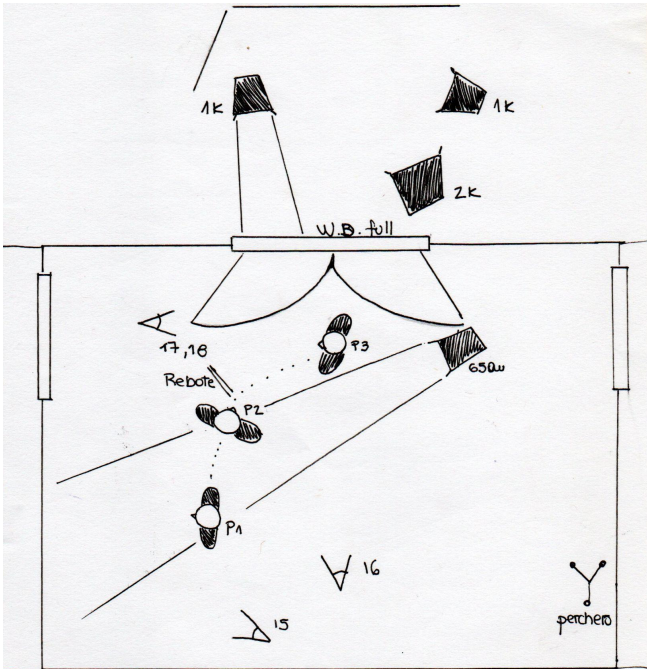
- Poster



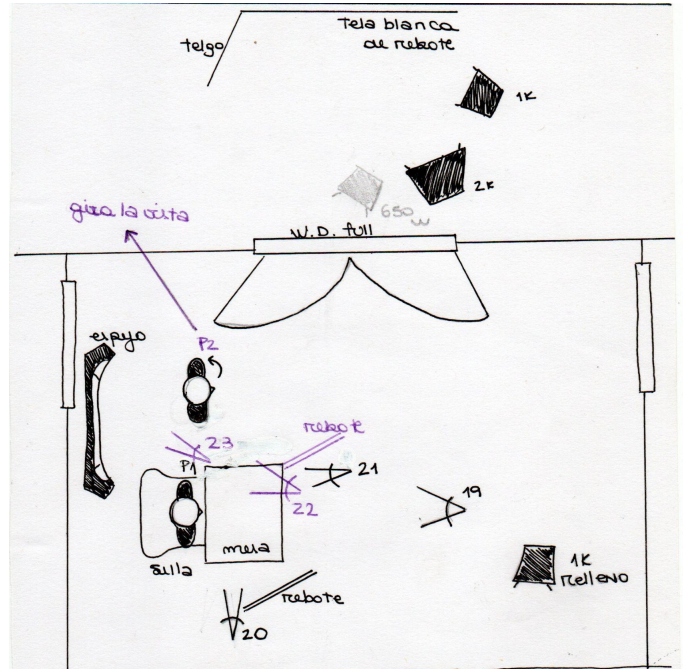
- Muestras del guión técnico

Plano (ESC 1 / HABITACION 1)	OBSERVACIONES	PLANOS	OBSERVACIONES
	<p><b>Plano medio o americano:</b> Amalia está recostada despierta y vemos su reflejo en el espejo que tiene a su lado. Imagen de la interprete invertida verticalmente. Altura normal, picado y fijo.</p> <p>LENTE NORMAL</p> <p>Acción: Se mira en el espejo.</p>		<p>Plano medio o detalle de la mano recorriendo la cintura de Emilia. Pabeo/travelling horizontal. RALENTIZADO. Al comentar el rechinar el RALENTIZADO frena, y la mano también.</p> <p>LENTE NORMAL O TELEOBJETIVO.</p> <p>Luminancia: Parte inferior del cuerpo (cercana al suelo) zona III, superior en IV/V. Suelo y fondo en II.</p>
	<p><b>Plano medio o pecho:</b> Altura baja (al ras del piso) Fijo. Por encima de la cabeza vemos a Amalia. Se gira y queda boca arriba. La cámara observa por detrás de su cabeza.</p> <p>LENTE NORMAL O TELEOBJETIVO.</p> <p>Acción: Gira, se corre las sábanas del cuerpo.</p>		<p>Plano medio de los pies de Emilia, altura baja. Se pone se pie y camina siguiendo (y replicando) el rechinar de la habitación superior. Travelling/paseo horizontal.</p> <p>A contraluz del haz de luz de la ventana.</p> <p>LENTE NORMAL</p>
	<p><b>Plano detalle:</b> Pies de Amalia en puntas de pie sobre las sábanas en el suelo. Altura baja (al ras del piso). Fijo. ZONA IV parte inferior de los pies. ZONA VI/VII la parte superior, el espejo.</p> <p>LENTE TELEOBJETIVO O NORMAL</p> <p>Acción: vuelve a girar hacia el espejo hacia el final de la toma</p>		<p><b>Plano medio</b> de los pies de Nahin. Altura baja, travelling/paseo horizontal. Emparejamiento grafico. Camina hasta la ventana.</p> <p>La luz llega a los pies desde la derecha.</p> <p>LENTE NORMAL</p>
	<p><b>Plano detalle:</b> Los dedos de Amalia sobre las roturas del espejo viejo. Panfoca del dedo hasta el rostro de Amalia. Un brillo impacta en los ojos de la interprete (VIII). Pabeo vertical corto (abajo-arriba) Altura baja.</p> <p>LENTE TELEOBJETIVO</p> <p>Acción: mira en dirección a la ventana (luz)</p>		<p><b>Plano americano:</b> Nahin frente a la ventana. La cámara 45° del interprete. Fija y de altura normal. Al abrir las cortinas ingresa una gran cantidad de luz dorada de golpe. (las cortinas rechinan)</p> <p>LENTE NORMAL.</p>
<b>EXENA 13 Emilia (HAB 3) ESCENA 13</b>	<p><b>Plano medio.</b> Emilia arrastra con fuerza unos muebles cubiertos de sábanas blancas percutidas.</p> <p>El rayo de luz solo deja ver apenas a Emilia, casi ni se llega a distinguir la puerta de fondo detras de los muebles.</p> <p>Fijo, altura normal, RALENTIZADO</p> <p>LENTE NORMAL</p>		<p><b>Plano americano</b> de la silueta de Amalia y Nahin en el reflejo del agua, mirando hacia delante y despues entre ellos.</p> <p>Fijo, altura normal, picado y RALENTIZADO.</p> <p>LENTE NORMAL</p> <p>(se arrancan la ropa de media)</p>
	<p><b>Primer plano</b> del rostro de Emilia. La luz dorada apenas impacta en sus ojos (VI/VII)</p> <p>Fijo, altura normal. RALENTIZADO</p> <p>LENTE TELEOBJETIVO</p>		<p><b>Plano general</b> de Emilia arrodillada para que el agua le llegue a la cintura. El sol dibuja a contraluz una extensa sombra.</p> <p>Fijo, altura baja. RALENTIZADO</p> <p>LENTE NORMAL</p>
	<p><b>Plano detalle</b> de la mano de Emilia que se abalanza sobre el picaporte de la puerta. Al abrirla una luz ingresa por la abertura (VIII/IX)</p> <p>Fijo. RALENTIZADO.</p> <p>LENTE TELEOBJETIVO</p>		<p><b>Plano medio</b> de Nahin que lentamente sumerge lateralmente su rostro en el agua.</p> <p>Fijo, RALENTIZADO.</p> <p>LENTE NORMAL</p>
<b>Esc 14 (exterior) Amalia</b>	<p><b>Plano general</b> Amalia arrodillada sobre los pastos altos. La cámara esta fija, de altura baja. Obstruida por pastos altos. RALENTIZADO</p> <p>LENTE NORMAL</p>		<p><b>En primer plano o plano pecho,</b> Amalia gira su rostro y se frota con agua. Pasa de estar de perfil a estar de frente.</p> <p>Fijo, con poca o nula profundidad de campo. RALENTIZADO</p> <p>LENTE NORMAL O TELEOBJETIVO</p>

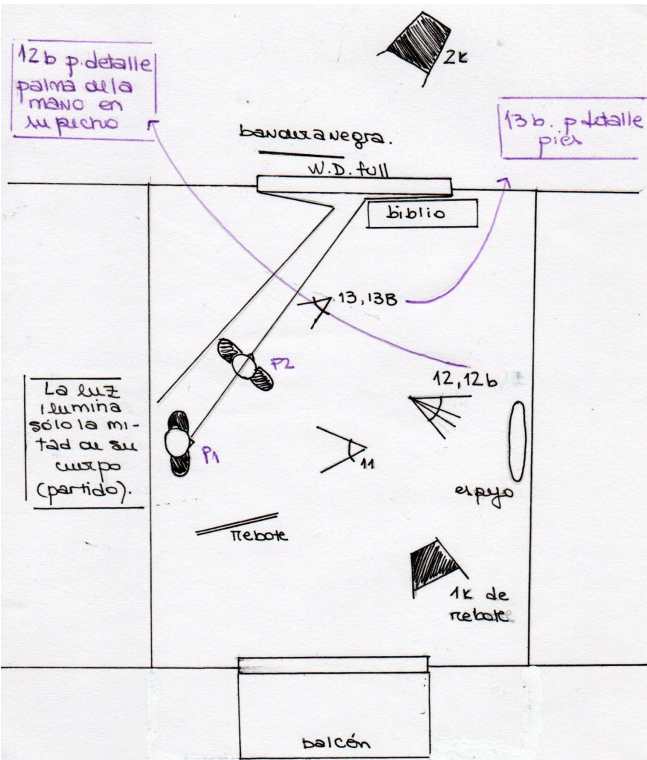
- Plantas de luces



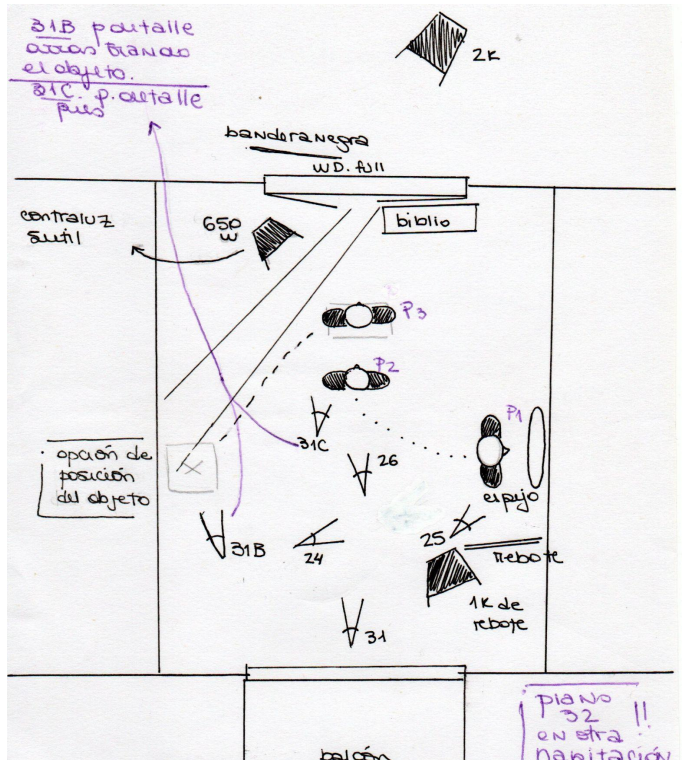
DÍA 1 HABITACIÓN AMALIA PUESTA 2  
ESCENA 5



DÍA 2 HABITACIÓN NAHIN PUESTA 2  
ESCENA 6, 8 y inicio de 10



DÍA 4 HABITACIÓN ENILIA PUESTA 1  
ESCENA 3.



DÍA 4 HABITACIÓN ENILIA PUESTA 2  
ESCENA 7, 11



*el último eco*