



**Universidad Autónoma
del Estado de México**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL EN EL CINE.

UN ABORDAJE DEL TRABAJO DE EMMANUEL LUBEZKI

EN EL FILME “LA PRINCESITA”

ENSAYO

Que para obtener el título de
LICENCIADA EN COMUNICACIÓN

Presenta

ANA PATRICIA VENCES GONZÁLEZ

Director:

MAESTRA KARLA IVONNE BRITO GÓMEZ

Toluca, Estado de México, marzo de 2024.



Índice

Resumen	3
Introducción.....	5
El lenguaje audiovisual: Lo que se ve y se comunica en la pantalla	8
¿Quién es Emmanuel Lubezki?	26
Emmanuel Lubezki y “La princesita”	29
Unas postales [secuencias] para el análisis	31
1. <i>La carta</i> (Secuencia 1) (00:18:33 – 00:19:53).....	33
2. <i>La guerra</i> (Secuencia 2) (00:30:17 – 00:31:17).....	36
3. <i>De rodillas</i> (Secuencia 3) (00:32:09 – 00:33:17).....	38
4. <i>La fiesta</i> (Secuencia 4) (00:33:18 - 00:38:32).....	41
5. <i>Discusión</i> (Secuencia 5) (01:09:36 – 01:11:34).....	49
6. <i>Huida</i> (Secuencia 6) (01:21:42 – 01:24:19)	53
Conclusiones.....	64
Fuentes de consulta	67
Anexos	69

Resumen:

Este ejercicio académico, se realizó desde la perspectiva de una egresada de la Licenciatura en Comunicación con área de acentuación en Comunicación Audiovisual, teniendo como propósito, mostrar la importancia que tiene el lenguaje audiovisual¹ y la función del cinefotógrafo al poner en imágenes la visión del director del filme. Para ello, se seleccionó el trabajo de Emmanuel Lubezki, con la cinta **“La princesita”** (Cuarón, 1995) que forma parte de sus primeras participaciones en el cine internacional. Desde un análisis estructural y el desarrollo de conceptos base del lenguaje audiovisual como son *plano, secuencia, escena, movimientos de cámara, ángulo de cámara, angulación, profundidad de campo, elipsis y transiciones* se realiza el análisis de secuencias seleccionadas del filme mencionado. Concluyendo como en la cinta, se encuentran el uso en práctica de los conceptos del lenguaje audiovisual a partir de las técnicas que Emmanuel Lubezki de manera creativa desarrolla, las cuales, complementan el mensaje que el director ha concebido de la cinta.

Abstract:

This academic exercise was carried out from the perspective of a graduate of the bachelor's degree in Communication with a specialization in audiovisual communication, with the purpose of showing the importance of audiovisual language² and the role of the cinematographer in putting into images the vision of the director of the film. For this purpose, the work of Emmanuel Lubezki was selected, with the film A little princess (1995), which is part of his first participations in international cinema. From a structural analysis and the development of basic concepts of audiovisual language such as shot, sequence, scene, camera

¹ “se compone de palabras –orales y escritas– e imágenes en movimiento (...) El significado de los colores, de los planos, de la angulación, de los movimientos de cámara, de la voz en off, etc. permiten al emisor audiovisual actuar aún más audazmente en la emisión de mensajes agresivos que absorban la atención y muevan el deseo del espectador sin que éste apenas sea consciente” (Martínez, 2005, p. 214).

² *it is made up of words – oral and written – and moving images (...) The meaning of colors, shots, angulation, camera movements, voice-over, etc. They allow the audiovisual sender to act even more boldly in the emission of aggressive messages that absorb the attention and move the desire of the viewer without the viewer being barely aware (Martínez, 2005, p. 214) (Personal translation).*

movements, camera angle, angulation, depth of field, ellipsis and transitions, the analysis of selected sequences of the film is carried out. Concluding as in the film, there is the practical use of the concepts of audiovisual language based on the techniques that Emmanuel Lubezki creatively develops, which complement the message that the director has conceived of the film.

“Hay mucho más en la filmación de películas, que embobinar un rollo y exponer la película correctamente.” (Mascelli, 2012, p.11)

Introducción

El cine nace como una ramificación de la fotografía, es por lo que el lenguaje audiovisual no solo debe verse como un trabajo técnico, es también parte de lo que forma el arte de esta. Esta no se enfoca exclusivamente a una cuestión estética, la historia necesita de la imagen para que la narrativa trabaje en conjunto con ella.

En el cine y como un elemento necesario para su comprensión se ubica la revisión de términos base, entre los que destacan: planos, secuencias, ángulos, movimientos de cámara, entre otras. Todos en una armoniosa articulación y desde una mirada artística para presentar la imagen que forma parte de una historia.

El cine es, fundamentalmente, una forma de expresión realista. Ya que proyecta en una sala o en la pantalla de un televisor, siempre será un rectángulo aislado, construido a partir de las fotografías sucesivas. Y su legendario poder (“en el cine se puede mostrar todo”) se convierte, al mismo tiempo, en su más extraña debilidad: “en el cine, se debe mostrar todo”. (Carriere, 1994, p. 64)

Pero esta forma de “*mostrar todo*” difiere del tipo de filme que se está viendo, de su director y su cinefotógrafo, y el mensaje que se quiere transmitir a través de esta sucesión de fotos que se ven en pantalla.

La tesis de este ensayo es mostrar la importancia que tiene el lenguaje audiovisual y la función del cinefotógrafo al poner en imágenes la visión del director del filme. Para esto se elige el trabajo de Emmanuel Lubezki, a partir de un análisis estructural de su primera obra galardonada internacionalmente que es “La princesita” [*A Little Princess*] (1995) dirigida por Alfonso Cuarón.

El análisis para desarrollar este ensayo argumentativo, se lleva a cabo desde la perspectiva de una egresada en el año 2021 de la Licenciatura en Comunicación, con área de acentuación en Comunicación audiovisual; esta formación académica, llevó a nutrirme de conceptos aprendidos desde cursos, como lo fueron, Lenguaje y Discurso Audiovisual, Creatividad y Producción Audiovisual, Fotografía, Realización Audiovisual y Géneros Fotográficos, y ello, ligado a la revisión de literatura de obras de especialistas en la temática entre los que destacan *Narrativa Visual. Creación de estructuras visuales para cine, vídeos y medios digitales*, de Bruce Block (2008), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía (1994), *Plano a plano. De la idea a la pantalla*, de Steven D. Katz (2000), *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización fílmica*, de Joseph V. Mascelli (2012) y *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry (1965). Elementos que permitieron desarrollar el análisis planteado que consiste en describir y comprender y sobre todo mostrar lo que cada secuencia plantea comunicar y dar cuenta de la importancia del papel y el trabajo de un cinefotógrafo en la realización de un producto fílmico para comunicar el trabajo que el director desarrolla.

Continuando con el ejercicio de análisis del lenguaje audiovisual y haciendo énfasis en conceptos como planos, angulación de cámara, ángulo de cámara, profundidad de campo, elipsis, transiciones, movimiento de cámara, y ritmo en el montaje. Todo ello articulado con un análisis minucioso del filme, se eligieron seis secuencias las cuales considero, poseen todos los elementos para discutir la tesis planteada. Dicho ejercicio analítico se ayudó de la técnica de análisis de contenido³ para su revisión.

Las secuencias se han nombrado de la siguiente manera:

1. La carta (Secuencia 1) (00:18:33 – 00:19:53)
2. La guerra (Secuencia 2) (00:30:17 – 00:31:17)

³ “se considera sobre todo como un método de observación y medición. En lugar de observar el comportamiento de las personas en forma directa, o de pedirles que respondan a escalas, o aun de entrevistarlas, el investigador toma las comunicaciones que la gente ha producido y pregunta acerca de dichas comunicaciones.” (Kerlinger, 1988, como se citó en Fernández, 2002)

3. De rodillas (Secuencia 3) (00:32:09 – 00:33:17)
4. La fiesta (Secuencia 4) (00:33:18 - 00:38:32)
5. Discusión (Secuencia 5) (01:09:36 – 01:11:34)
6. Huida (Secuencia 6) (01:21:42 – 01:24:19)

Anudando a ello, se diseñó un formato (tabla) a partir del cual se llevó a cabo un registro de cada plano y las características que presentan durante la secuencia. Se finaliza este ejercicio metodológico con el análisis tomando como base los conceptos señalados, lo que permite observar y discutir el uso del lenguaje utilizado en la cinta.

En la primera parte de este ensayo llamada **El lenguaje audiovisual: Lo que se ve y se comunica en la pantalla**, se presentan los conceptos que conforman el corpus teórico, así como ejemplos visuales y escritos con la finalidad de contribuir en su comprensión. El segundo apartado denominado **¿Quién es Emmanuel Lubezki?**, se desarrolla la trayectoria del cinefotógrafo, partiendo de su formación académica hasta proyectos recientes. En la tercera sección denominada: **Unas postales [secuencias] para el análisis**, se expone un breve resumen del largometraje, y las seis secuencias analizadas, cada una de ellas tiene su tabla de registro de cada plano para después discutir el uso del lenguaje en cada una de estas. Para finalizar con las conclusiones de este ensayo, sus fuentes de información y el apartado de anexos. En el primer anexo se mencionan los largometrajes de Lubezki y con el subapartado Emmanuel Lubezki y “La princesita” se habla de cómo fue el trabajo durante este largometraje, el segundo presenta los extractos (secuencias) de la película que se analizaron, esto con fines de mejor comprensión en el análisis.

“En los comienzos de la cinematografía la cámara estaba inmóvil y se limitaba únicamente a captar los acontecimientos que ante ella desfilaban” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 51).

El lenguaje audiovisual: Lo que se ve y se comunica en la pantalla

En este apartado se describen los conceptos que conformaron el corpus teórico de este ensayo y que permitió el análisis de la cinta “La princesita” (Cuarón, 1995), desde el punto de vista de la cinematografía, así como desde la comunicación, el lenguaje y la importancia de esta. Para poder entender el lenguaje audiovisual, hay que entender los conceptos básicos, primero con el plano, escena y secuencia que son las que forman la cinta, para después tener un entendimiento de que sucede en el plano ya que se analizará plano por plano de las secuencias seleccionadas, esto de acuerdo con la información de los siguientes autores *Creación de estructuras visuales para cine, vídeos y medios digitales* de Bruce Block (2008), *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual* de Federico Fernández Díez y José Martínez Abadía (1994), *Plano a plano. De la idea a la pantalla* de Steven D. Katz (2000), *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización fílmica* de Joseph V. Mascelli (2012).

Los conceptos son los siguientes:

- **Planos:** Plano general, plano panorámico, plano medio, primer plano, gran primer plano, primerísimo primer plano, plano detalle, plano holandés, plano secuencia, *two shot*
- **Angulación de cámara:** ángulo contrapicado, ángulo picado
- **Ángulo de cámara:** objetivo y subjetivo
- **Profundidad de campo:** total y parcial
- **Elipsis:** ralentización, congelado, aceleración
- **Transiciones:** corte directo, encadenado, fundido, desenfoco, barrido, cortinillas
- **Movimiento de cámara:** Paneo, travelling, movimiento con grúa
- **Tipos y ritmo en el montaje**

Al momento de realizar el análisis, se hará la observación de lo que se sucede en cada plano de las secuencias seleccionadas, con los conceptos detallados en la lista anterior, esto con la finalidad de posteriormente realizar un análisis de lo que en la cinta se plantea comunicar a través de las imágenes.

Da paso al estudio del lenguaje audiovisual la cual se compone de:

Palabras –orales y escritas– e imágenes en movimiento (...) El significado de los colores, de los planos, de la angulación, de los movimientos de cámara, de la voz en off, etc. permiten al emisor audiovisual actuar aún más audazmente en la emisión de mensajes agresivos que absorban la atención y muevan el deseo del espectador sin que éste apenas sea consciente. (Martínez, 2005, p. 214)

Plano, escena y secuencia, en este orden ya que va de *Plano define una acción continua filmada sin interrupción. Cada accionar de la cámara es una toma.* (Mascelli, 2012, p.15)

Los **planos** pueden ser de corta o larga duración, cada uno de estos se emplean para comunicar un momento específico, los cuales no contienen una interrupción, por ejemplo; durante una conversación entre dos personajes se podrían utilizar diferentes ángulos de la cámara o movimientos que harían que cada plano se enfoque en el momento en que cada personaje está hablando, siendo cada corte un nuevo plano. Posteriormente se explicarán los diferentes tipos de ángulos de la cámara, encuadres, profundidad de campo, y el significado que se le puede dar a este.

“Escena define el lugar o set en donde ocurre la acción. Esta expresión se toma de las producciones escénicas, donde puede ser dividido en varias escenas, cada una de las cuales está situada en un lugar diferente.” (Mascelli, 2012, p.15)

La **escena** en una pieza cinematográfica es formada por uno o diversos planos que al juntarlos podrán comunicar un momento específico en un lugar y

tiempo en la trama. Tomando el ejemplo anterior, al tener una conversación con diferentes personajes, este puede ser en una habitación, un café, una oficina; en el momento en el que la conversación se da por terminada y los personajes pasen a otro espacio, la escena se da por concluida.

Una secuencia es una serie de escenas o planos completa en sí misma.

Una secuencia puede desarrollarse en un solo escenario o en varios escenarios. La acción debe parecer fluida dentro de una secuencia si se desarrolla en varios planos consecutivos unidos con cortes directos, de forma que describa el suceso de forma continua, como en la vida real.

(Mascelli, 2012, p.15)

En una **secuencia** se puede desarrollar el eje de acción el cual se define como el *“método simple para establecer y mantener la dirección en pantalla”* (Mascelli, 2012, p.90), ya que esta se desarrolla en diferentes escenarios y el eje de acción debe establecer una dirección continua dentro de la cinta. Un ejemplo de esto puede ser un viaje, en el cuál por ejemplo se toman dos personajes hablando de un tema en específico en esta pasan de una caminata a un viaje en coche, la escena sigue ocurriendo, y el eje de acción hace que haya una continuidad, que se sienta natural, aunque puede que no se sepa el destino de los personajes, se ve una dirección que estos están siguiendo y la escena no se encuentra cortada.

“En los comienzos del cine el punto de vista de la cámara abarcaba un campo único, encuadrado en plano general y las escenas se desarrollaban en aquel espacio invariable, de forma similar a como ocurría en el teatro” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 47).

Los tipos de plano de acuerdo con Mascelli (2012) y Fernández Díez y Martínez Abadía (1994) son los siguientes: gran plano general, plano general, plano medio largo, plano medio, primer plano, gran primer plano, primerísimo

primer plano, plano detalle, plano holandés, los cuales se desglosan a continuación su uso y el significado que se puede dar en la obra fílmica.

El **plano general** o denominado en inglés **long shot** es el cual “*abarca toda el área de acción*” (Mascelli, 2012, p.27), con este el espectador puede visualizar todos los elementos de la escena, y ubicarse en un tiempo y espacio determinado para que con esto conforme se vaya cerrando el *plano*, el espectador tendrá una idea con el eje de acción los movimientos realizados en la cinta. “*Debe emplearse el long shot para establecer todos los elementos de la escena, para que el espectador conozca a los participantes*” (Mascelli, 2012, p.27).



(González Iñárritu, 2015, El Renacido, 00:01:23)

Este *plano* es aquel que se utilizaba a los comienzos del cine, ya que como se menciona al principio de este apartado “*la cámara estaba inmóvil y se limitaba únicamente a captar los acontecimientos que ante ella desfilaban*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 51), este plano era utilizado para tener una visión de la escena como se podría tener de una obra de teatro. Esto no quiere decir que hoy en día su función no tenga relevancia para la historia. Un ejemplo de *plano general* puede ser cuando un sujeto llega a una recámara de hotel, el encargado de llevarlo le enseña su habitación, con un *plano general* realizando un paneo horizontal en la habitación para dar a conocer el espacio donde se realizará la *escena* y que la audiencia pueda tener una vista de donde sucederán los sucesos posteriores en planos más cerrados.

Denominado **plano panorámico** por Fernández Díez y Martínez Abadía (1994) o el **gran plano general** (*extreme long shot*) por Mascelli (2012), es un

plano en el que se encuadra un paisaje mientras que la figura humana no es relevante, o muy pequeña para formar parte importante en el plano.



(González Iñárritu, 2015, El Renacido, 01:11:50)

Este “*puede servir para presentar una secuencia o para el inicio de la película. Estas escenas establecen el escenario y abren a gran escala la película*” (Mascelli, 2012, p.27). Este *plano* se filma desde “*una posición ventajosa*”, como son las tomas aéreas, con el fin de hacer una apertura de gran escala para la película y poder captar un interés. A diferencia del *long shot*, el cual se da siempre que se cambie de locación. Por ejemplo, el *extreme long shot* puede ser una toma aérea de una gran ciudad, ya que da la sensación de curiosidad hacia que nos presentará el filme y un *long shot* se da después con la vista del edificio en donde ocurrirán los eventos de la escena. Normalmente se da en programas de televisión en el cambio de espacio como un *long shot* al apartamento de los personajes.

Los **planos medios**, en inglés *médium shot*, de acuerdo con Mascelli este tipo de *plano* “*Se filma a los actores desde arriba de las rodillas, o justo desde debajo de la cintura*” (Mascelli, 2012, p. 28). El uso narrativo de este *plano* es utilizado para seguir a los sujetos dentro del plano sin tener que recurrir a un plano general, de esta manera la cámara enfoca a los actores y el espectador puede seguir el eje de acción de una manera sencilla.

Con los planos medios se puede dar el **plano medio largo** o el **plano medio corto**, en estos el corte se realiza ya sea más arriba o abajo de la cadera del sujeto, por ejemplo, en un *plano medio corto* se da para dar un acercamiento más a su rostro y poder ver sus expresiones faciales, sin tener que llegar a un

plano más corto como el que se describe en el siguiente párrafo. “*El plano medio largo permite observar la actuación de brazos y manos, mientras que el plano medio corto nos adentra en la expresión facial del personaje*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 34).



(González Iñárritu, 2014, Birdman, 01:29:09)

Pasando a planos más cortos se da el **primer plano** o también llamado **close up**, que es cuál “*corta por los hombros y nos sitúa a una distancia de intimidad con el personaje, le vemos solamente el rostro*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 34), en este plano la importancia radica en poder observar a detalle las expresiones faciales del personaje es por eso por lo que es llamado “*el plano expresivo por excelencia*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 34).



(Cuarón, 2013, Gravedad, 01:16:19)

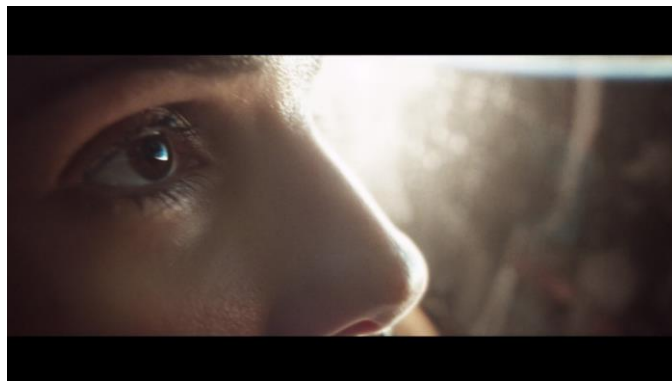
Se puede pasar a un acercamiento de este plano con el **gran primer plano** o **big close up**, siendo este el que “*encuadra una parte del rostro que recoge la expresión de ojos y boca*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 34) para

dar un encuadramiento más estelar a los movimientos de ojos y boca que emplazan a detalle las emociones, “*Éste es el plano más concreto en que se contiene la expresión*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 34).



(González Iñárritu, 2015, El Renacido, 00:01:53)

Para finalizar con un **primerísimo primer plano** o ***extreme close up***, este “*encuadra tan sólo un detalle del rostro*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 35), puede ser una mirada o un movimiento de boca, un ejemplo de este, puede ser un momento de sorpresa en el que al personaje en un momento de sorpresa se haga un *travelling* a los ojos, con esto se puede dar a entender la sorpresa o el pánico del momento.



(Cuarón, 2013, Gravedad, 00:15:21)

Para finalizar con el **plano detalle** “*es un primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 35), este siendo un plano en el cual se ve a un objeto como unas llaves que han sido olvidadas, o una moneda a la cual se ven los detalles, puede ser utilizado a través

de una angulación subjetiva el cual es un recurso utilizado para dar a entender que se ve lo mismo que el personaje.



(Cuarón, 2013, Gravedad, 00:57:09)

Plano holandés es aquel en donde el eje de la cámara se encuentra inclinado, que da a entender que la situación en la que se desarrolla la escena no es común. *“La cámara nunca debe inclinarse sólo un poco fuera del nivel, para no aparentar que la imagen inclinada es accidental. La inclinación definida y con el suficiente ángulo para desequilibrar la imagen, pero no tan pronunciado que parezca de costado”* (Mascelli, 2012, p.47).



(Cuarón, 2013, Gravedad, 00:35:45)

Ejemplos de esto puede ser desastres naturales, como por ejemplo en un terremoto, se puede usar para demostrar la incertidumbre del momento. O por ejemplo cuando en el plano se tiene una persona en estado de ebriedad, y con este ver comportamientos que rayan en lo irracional y/o en la agresividad. Estos ejemplos son para momentos de suspenso o drama en una cinta, sin embargo, no es su único uso. *“Estas imágenes inclinadas se deben utilizar de manera discreta*

porque pueden perjudicar a la narración. Deben reservarse para secuencias en donde se requieren escenas extrañas, violentas, inestables, ambiguas, u otros efectos novedosos” (Mascelli, 2012, p.46).

Los *planos holandeses* pueden demostrar un periodo de tiempo ocurrido, como por ejemplo en una escena de noche se tiene una conversación entre dos personajes, cuando el reloj empieza a sonar, aquí se puede tener un *close up* al reloj en *plano holandés*, incluso cambiando la inclinación para demostrar una dramatización a la cantidad de tiempo. O, por ejemplo, para demostrar un lugar sin recurrir solamente a un plano general, teniendo una escena de un personaje en una gran ciudad y con el *plano holandés* tener una vista de un rascacielos. “Lo más importante es el ángulo de la inclinación. Una imagen que se inclina a la derecha es enérgica y poderosa, en tanto que una imagen inclinada hacia la izquierda es débil y estática” (Mascelli, 2012).

El **plano secuencia** “generalmente utiliza los movimientos de los actores en combinación con los desplazamientos de la cámara” (Katz, 2002, p.174), en este tipo de plano se combinan varios tipos de planos, ángulos mientras que “la cámara se desplaza con fluidez (Katz, 2002, p.174), este es un *plano* que conlleva una extensa organización y ensayo, de actores, camarógrafo hasta extras, es importante recalcar que todos estos movimientos de cámara se realizan sin cortes, es por eso que la planeación es vital para que este plano que puede ser extenso se realice con éxito.

Para finalizar con los *planos* se puede resumir de la siguiente manera “los *planos generales* describen el ambiente e informan de la situación de los personajes y de sus desplazamientos, los *planos medios* centran la atención sobre la acción y los *primeros planos* exploran la expresión del personaje, nos introducen a sus sensaciones” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 50).

Teniendo lo que son los diferentes tipos de *planos* y su uso de estos, el lenguaje audiovisual tiene otros recursos para comunicar a través de la imagen cuando en un plano se tiene dos sujetos estableciendo diálogo se le denomina **two shot**.

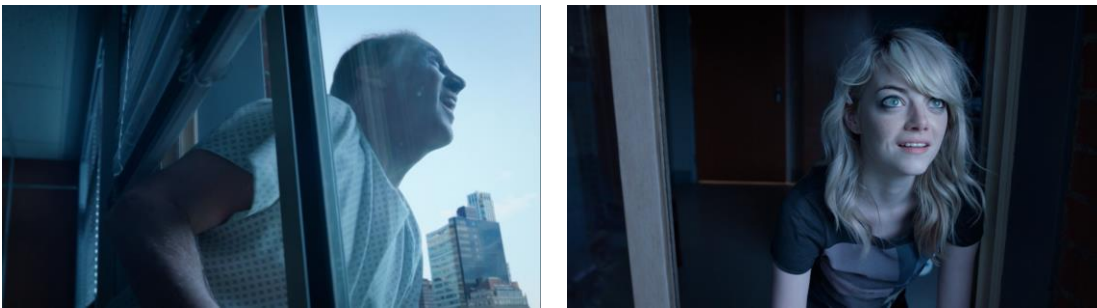
Existen muchas variaciones del two shot. La más comúnmente utilizada, que no siempre resulta ser la más descriptivamente interesante, es aquella en donde ambos actores están sentados o de pie mirándose el uno al otro, y el lente de la cámara retrata sus perfiles. (Mascelli, 2012, p.29)



(González Iñárritu, 2014, Birdman, 00:51:20)

El *two shot* es utilizado principalmente durante una conversación, para poder tener dos sujetos en un mismo plano, dentro de los *two shot* típicos de acuerdo a Mascelli se encuentran los siguientes, dos sujetos teniendo una conversación, ambos sentados de perfil, en esta no hay una dominación en la escena; cuando uno de estos sujetos se encuentra de pie y el otro sentado ahí empieza a haber una dominación por el que se encuentra parado, ya que ocupa un mayor espacio en el cuadro; si uno de los sujetos se encuentra en una posición en cual su tamaño domine la escena, por ejemplo uno se puede encontrar en un plano medio mientras que el otro puede estar más cerca de la cámara y se encuentra en un plano más cortado, al tener este acercamiento este es que dominará el *two shot*; cuando el sujeto se encuentra en un ángulo más favorable, puede ser que los sujetos se encuentran de frente hablando uno con el otro, lo que se puede observar en el *plano* es el sujeto de frente que domina la escena, mientras que el segundo sujeto se puede observar solo una parte de su rostro. “El dominio se logra a través del diálogo, la acción o a través de una iluminación favorable que atrape la atención del espectador a costa del actor menos favorecido” (Mascelli, 2012, p.29).

En el *two shot* se puede jugar con la **angulación de la cámara**, en donde se puede dar un ángulo contrapicado, picado o normal, sin ser exclusiva en este tipo de plano. En un **ángulo contrapicado** la cámara se sitúa en una posición baja inclinada hacia arriba, este se utiliza para un personaje que se encuentra en una posición superior o puede connotar un significado expresivo ya que esta posición hace que se magnifique al sujeto enfocado. Mientras que con el **ángulo picado** la cámara se sitúa en una posición alta inclinada hacia una posición inferior, dando al sujeto un ángulo que lo reduce, *“Así se informan sobre la situación en el espacio físico de cada personaje”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 50).



(González Iñárritu, 2014, Birdman, 01:51:27 - 01:52:14)

Continuando con los tipos de **ángulos de cámara**, que son el objetivo y subjetivo, empezando con el **ángulo de cámara objetivo** este *“filma desde un punto de vista impersonal”* (Mascelli, 2012, p.15) y es aquel que se utiliza con mayor frecuencia en una cinta. En esta *“el espectador mira el suceso a través de los ojos de un observador invisible”* (Mascelli, 2012, p.15) y puede ser llamado de acuerdo con Mascelli como *“el punto de vista del espectador”*, los personajes nunca voltean a ver directo a la cámara, por eso es llamado un punto de vista impersonal, ya que la cámara es ajena a la historia.

El **ángulo de cámara subjetivo** es aquel en cuál *“La cámara actúa como si fuera los ojos del espectador para colocarlo dentro de la escena”* (Mascelli, 2012, p.16), este tiene un punto de vista personal. La intención de este ángulo de cámara es que el espectador pueda sentir una participación de los sucesos ya que *“El espectador se instala dentro de la película”* (Mascelli, 2012, p.16), este debe de

sucedir con un personaje el cual espectador pueda identificarse ya que *“los planos subjetivos aumentan la participación e interés del público”* (Mascelli, 2012, p.17).

La manera de grabar un *ángulo subjetivo* puede ser la siguiente, un *plano* de un objeto o paisaje puede ser *objetivo* o *subjetivo*, sin embargo, en el momento de editar o con movimientos de cámara como un paneo vertical a un edificio después de que el espectador llega a un destino, puede dar a entender que es un *ángulo subjetivo*. Otra forma de lograr este ángulo es *“cuando cualquier de los personajes de la escena mira directamente a la cámara, estableciendo así una relación de mirada a mirada entre el actor y el espectador”* (Mascelli, 2012, p.16), este tipo de recurso hace que el espectador se sorprenda y se vuelva consciente de la cámara, otro recurso con el cuál puede ponerse en los zapatos del personaje.

La **profundidad de campo** en *“la planificación de los planos obedece a dos propósitos: uno, puede hacer innecesario el montaje al permitir al cineasta componer los sujetos dentro de un solo plano; y dos, permite al director destacar selectivamente los elementos dramáticos”* (Katz, 2002, p. 234), con la *profundidad de campo parcial* se permite dejar fuera de campo objetos irrelevantes en la pantalla, como por ejemplo tener un *plano medio* de un personaje en la calle, se tendrá una *profundidad de campo parcial* a las personas que pasen detrás ya que son distractores del foco de atención que es el personaje.

Las transiciones y elipsis de tiempo. Las **elipsis** se pueden definir como *“un mecanismo narrativo que consiste en presentar únicamente los fragmentos significativos de un relato”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 83). Este medio es utilizado para erradicar planos y/o secuencias que no aportarían a la historia, así como *“La elipsis permite ahorrar infinidad de tiempo entre distintas escenas y secuencias”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 83).

Teniendo también los recursos para manejar el tiempo, los cuales son la ralentización, congelado y la aceleración. La función de cada uno de estos en el relato se explica de la siguiente manera. La **ralentización** *“puede emplearse como*

un recurso expresivo más o, también, como un efecto didáctico, guiando la observación hacia procesos que no podríamos percibir en toda su extensión a una velocidad de paso estándar” (Fernández Martínez, 1994, p. 84), ejemplo de esto puede ser acercamiento de cámara con ralentización a un golpe, en el cuál un momento que puede durar un segundo, toma un tono más dramático o se vuelve un foco de atención a detalles que ocurren en la escena. Para lograr este efecto se graba *“a una velocidad de cámara superior a la normal para luego proyectar a la velocidad de paso convencional”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 84).

El congelado

Este efecto es de una eficacia extrema en el centramiento de la atención del espectador en algún detalle de la acción o de la expresión de un personaje, aunque se emplea, muchas veces, como señal de que un filme o programa ha finalizado. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 84)

La **aceleración** siendo lo opuesto a la ralentización *“ha sido ampliamente utilizado en el cine cómico aunque puede emplearse expresivamente con un fuerte valor dramático”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 84) como puede ser en el sentido dramático un time-lapse del crecimiento de una semilla hasta convertirse en una flor, o cuando se pasa de la noche a la mañana se puede tener un plano general donde se muestre la casa, como se apagan las luces por la noche y finalizar con el amanecer. *“En cine, este efecto se consigue filmando a una velocidad inferior a la normal para ser proyectada la película, después, a la velocidad estándar de paso”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 84).

Las **transiciones** se definen como lo siguiente:

Suprimimos el tiempo muerto a efectos expresivos y mostramos sólo aquellas acciones relevantes, significativas y sugerentes de forma que, por corte o por fundido o por cualquier otra forma de transición, podemos pasar

de hoy a mañana, al próximo siglo o a próximos milenios. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 80).

Un ejemplo de este recurso narrativo es un desplazamiento de un personaje, en el cuál pase de su casa al trabajo, si este trayecto no es de relevancia en la historia puede darse a entender que el sujeto ha hecho este trayecto a través de sus acciones o de las transiciones, por ejemplo, tener tomas en donde agarra sus llaves y de ahí a corte para el siguiente sea de él entrando a un edificio. En el texto de Fernández Díez y Martínez Abadía se menciona como la utilización de la elipsis es tan común que el espectador puede *“ubicarse en cada momento en la nueva situación espacio-temporal marcada por los cambios de plano de edición”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 84), mencionando que ciertas transiciones han resultado *“arcaicos”*. A continuación, se definirán los tipos de transiciones y sus funciones expresivas en el lenguaje audiovisual.

El **corte directo** o corte en seco es definido como el *“ensamblado de una imagen con otra por yuxtaposición simple, es decir, que a una imagen nítida le sucede otra de las mismas características”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 85) es por eso por lo que es llamado la *“la transición elíptica más sencilla”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 85), ya que se pasa de una escena a otra, aunque este cambio debe de llevarse de manera natural ya que puede considerarse brusco y ser una distracción para el espectador, para esto se puede utilizar los planos generales para ayudarse a situar en espacios diferentes, para poder *“presenciar una acción continua e ininterrumpida”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 85).

El **encadenado** es una transición *“más suave”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 85), *“Consiste en ver cómo una imagen se desvanece mientras una segunda imagen va apareciendo”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 85), esta disolvenca de dos imágenes se utiliza para que la transición de una escena a otra se suavice o se puedan disimular fallos que se tuvieran durante la

grabación. *“Permite realizar secuencias de montaje que resumen largos períodos de tiempo”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 86).

Durante el encadenado la disolvencia de una imagen a otra, las dos imágenes tienen un mismo valor hasta que la primera se desvanece y la segunda tiene una permanencia definitiva para dar comienzo a la siguiente escena. Sin embargo, si el encadenado se prolonga y se tienen las dos imágenes con el mismo valor mezcladas tienen el nombre de sobreimpresión.

Técnica consistente en mezclar imágenes que se desarrollan en espacios o tiempos diferentes para configurar una realidad nueva. A veces, y según el contexto narrativo, la nueva realidad creada mediante este efecto puede tener un carácter de irrealidad, lirismo, imaginación, sueño, delirio, etc. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 86)

El **fundido** es *“la gradual desaparición de una imagen hasta dejar el cuadro en un color”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 86), es común que este fundido de color negro, pero no es exclusivo, *“La imagen siguiente aparece a partir del color en que fundió la anterior”* (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 86), un ejemplo de este puede ser la muerte de un personaje en donde se puede dar un fundido a blanco, la siguiente escena se da de blanco a fundido a la siguiente imagen que puede ser de los demás personajes recibiendo la noticia de la muerte en el hospital.

El **desenfoque** este recurso es utilizado para demostrar un cambio de tiempo o espacio.

Es un recurso expresivo que sirve para indicar el desvanecimiento o pérdida de la consciencia de un personaje y, en visión objetiva, en zoom hacia su frente, se ha empleado para iniciar un flash back o vuelta atrás en

el tiempo para pasar a ver los recuerdos del personaje. (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 86).

El **barrido** “*consiste en un giro rapidísimo de la cámara que produce un efecto visual semejante al paso de un elemento que ocupa toda la pantalla, tan deprisa que no da tiempo a ver de qué se trata*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 87), es un recurso con mucho movimiento, al final de este los personajes pueden ser los mismos pero situados en diferentes espacios. O incluso se utiliza el barrido sin necesidad de ser un corte de una toma a otra.

Las **cortinillas** “*consisten en la utilización de formas geométricas para dar paso a nuevas imágenes*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 87), sin embargo, la utilización de estas se da como un “*guiño cultural para espectadores con conocimientos de la evolución del lenguaje cinematográfico*” (Fernández Díez y Martínez Abadía, 1994, p. 87), ya que su uso ha sido discontinuado con el tiempo.

Se tienen los **movimientos de cámara**, que no sólo se utiliza desde una cámara fija o al hombro, que son utilizados como base están también los paneos, *travelling* y uso de grúa que se verán a continuación.

El **paneo** es un movimiento de cámara que se da de manera horizontal o vertical en dónde la cámara realiza un giro de hasta trescientos sesenta grados, abarcando un campo de visión más amplio sobre el lugar en dónde se realiza la acción.

La panorámica puede utilizarse para:

- Incluir mayor espacio del que puede verse en un encuadre fijo.
- Seguir la acción en sus desplazamientos.
- Relacionar gráficamente dos o más puntos de interés.

- Relacionar o sugerir una relación lógica entre dos o más sujetos. (Katz, 2002, p.279)

Con el **travelling** se da un seguimiento a el foco de atención de una escena, puede ser a un personaje o varios, así como puede ser un carro en movimiento, el *travelling* normalmente sigue una trayectoria recta.

La cámara también puede doblar esquinas, avanzar y retroceder, detenerse y empezar a moverse de nuevo, cambiar de velocidad, volver sobre su propio camino, encuadrar a los sujetos en primer plano o en plano general, atravesar puertas y ventanas o seguir cualquier otro esquema visual que el cineasta pueda concebir y el equipo sea capaz de realizar. (Katz, 2002, p. 296)

Los **movimientos con grúa** *“No se asemeja a ninguna percepción de la experiencia normal, ya que rara vez vemos el mundo desde la posición privilegiada en que nos sitúa un movimiento de grúa a gran altura”* (Katz, 2002, p. 287), mantiene la atención del espectador por el movimiento que genera independiente del sujeto que sea el objeto de atención.

El movimiento con grúa resulta favorable para ciertos planos como son el plano general o el plano panorámico, que permite al espectador *“sentir” las dimensiones de ese mundo penetrando en el espacio y confirmando su realidad mediante la ilusión de profundidad*” (Katz, 2002, p.287).

En el libro *El lenguaje del cine* de Marcel Martin (2002), se explica los **tipos de montaje** encapsulados por el director Serguéi Eisenstein, que son los siguientes:

Montaje métrico, conocido como el *“motor primario”* (Martin, 2002, p.160), es el más básico de los montajes ya que sólo toma en cuenta los cortes de acuerdo con los movimientos de cámara realizados.

Montaje rítmico, es “*determinada por el grado de interés psicológico que suscita su contenido*” (Martin, 2002, pp.160 - 161), el ritmo se presenta de acuerdo al grado atención que la secuencia necesita.

El **ritmo en el montaje** permite que “*El público vea cómo los dos encuadres van alternándose una vez y otra. Cuanto más se repiten los encuadres más aparentes se hace la repetición*” (Block, 2008, p. 222), con cada corte se va dando un patrón de repetición que generará la escena, como por ejemplo una conversación de personajes que en cada corte que se dé se convierte en un patrón y esto sucede con un plano de un personaje hablando, corte, plano de personaje contestando.

Cada serie de cortes configuran un tiempo que puede permanecer constante, acelerarse o ralentizarse. Es más fácil para el público ser conscientes del ritmo visual en las escenas de un tempo más rápido. Cuanto mayor es el lapso de tiempo entre cortes, menos es la percepción del tempo. Y lo que es realmente un tempo lento puede ser percibido como una ausencia total del tempo, porque el intervalo entre cortes es muy largo. Es difícil para el público ser consciente de la repetición en el montaje si los corten están separados por más de diez segundos. (Block, 2008, p. 222)

Montaje ideológico, la razón de este tipo de montaje es el de expresar un sentimiento o idea. A través de metáforas que Martin divide en cinco que son: tiempo, lugar, causa, consecuencia y paralelismo.

Montaje armónico, se encarga de “*desarrollar una serie de acontecimientos*” (Martin, 2002, p.168), que se divide en los siguientes formatos montaje lineal, sigue un orden lógico y cronológico; montaje invertido, salta libremente el espacio temporal; montaje alternado, varias historias entrelazándose al final y por último el montaje paralelo, historias desarrollándose al mismo tiempo.

¿Quién es Emmanuel Lubezki?

Emmanuel Lubezki (Chivo Lubezki) es un fotógrafo, director y productor mexicano, nacido en la Ciudad de México. Dentro de sus trabajos hasta la fecha de elaboración de este ensayo se encuentran treinta y dos largometrajes (Anexos), seis cortometrajes, diez proyectos para televisión, y proyectos publicitarios para más de cuarenta marcas.

Entre los directores con los que Lubezki ha trabajado, de acuerdo a su agencia *Worldwide Production Agency* (WPA) con información actualizada a 2023, son Alfonso Cuarón en seis largometrajes y un cortometraje incluyendo la cinta que se estará analizando *A Little Princess* (“*La princesita*”, 1995), Terrence Malick en cinco largometrajes como *The Tree of Life* (*El árbol de la vida*, 2011), Alejandro González Iñárritu en tres largometrajes como *The Revenant* (*El Renacido*, 2015) y un cortometraje; también ha trabajado con los siguientes directores: Rodrigo García, Ethan & Joel Coen, Brad Silberling, Steven Soderbergh, Niels Mueller, Bo Welch, Tim Burton, Michael Mann, Martin Brest, Mike Nichols, Alfonso Arau, Luis Estrada, Ben Stiller, Alejandro Pelayo, Keva Rosenfeld, David Marconi, Jorge Prior, Juan Mora Catlett, Salvador Aguirre, Alejandro Lubezki, Dorotea Guerra, Marcela Couturier, Jan Wentz, Sam Mendes, Erich Joiner, Peter Lindbergh y Rachel McDonald.

“To the general audience, the role of cinematographer is often overlooked. Most of the praise goes toward the actors and director. While the director is responsible for envisioning the world, the cinematographer helps execute that vision” (Siegenthaler, 2021, p. 42).

Para la audiencia, el rol del director de fotografía es con frecuencia pasado por alto. La mayoría de los elogios están dirigidos hacia los actores y el director. Mientras que el director es responsable por imaginar el mundo, el director de fotografía ayuda a ejecutar esta visión (Traducción personal).

Directores como Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu son nombres que hoy en día no pasan desapercibidos, siendo estos los mexicanos

con más premios otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) conocidos como Premios Óscar , con cinco y cuatro estatuillas respectivamente; si se habla de un cine internacional, el tercer mexicano con este tipo de reconocimiento es Emmanuel Lubezki con tres estatuillas que consiguió durante los años 2013 (Alfonso Cuarón, *Gravity [Gravedad]*, 2013), 2014 (Alejandro González Iñárritu, *Birdman [Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)]*, 2014) y 2015 (Alejandro González Iñárritu, *The Revenant [El Renacido]*, 2015), en la rama de mejor fotografía con el trabajo realizado junto con González Iñárritu y Cuarón (Siegenthaler, 2021).

Es importante rescatar, el trabajo director-fotógrafo que se realiza ya que como lo menciona el texto de Siegenthaler (2021), la relación entre el director y el fotógrafo de una cinta cinematográfica tiene que ser una colaboración igualitaria, ya que una película sin cinematografía es simplemente un guión (Traducción personal) (*"A film without cinematography is simply a screenplay."* (Siegenthaler, 2021, p. 41)).

"Alfonso Cuarón, and Alejandro González Iñárritu have one thing in common: their frequent collaboration with cinematographer Emmanuel Lubezki. (...) However, Lubezki has been able to meet their visions while maintaining his distinct aesthetic preferences" (Siegenthaler, 2021, p. 42).

Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu tienen una cosa en común: su frecuente colaboración con el director de fotografía Emmanuel Lubezki (...) Sin embargo, Lubezki ha sido capaz de satisfacer sus visiones mientras mantiene sus distintas preferencias estéticas (Traducción personal).

Durante la conferencia *"Líderes que hacen historia"* organizada por Canon Mexicana en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el año 2016, Lubezki habla de sus inicios en la fotografía, comentado que tuvo una educación autodidacta con revistas y libros de fotografía. Para posteriormente

unirse al Club Fotográfico de México, y termina en el Taller Artistas y Fotógrafos de Pedro Meyer⁴.

Lubezki menciona en esta conferencia que es gracias a la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, madre de un amigo cercano a él, quién le sugiere el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, recomendación por los talleres de fotografía fija. Lubezki menciona que él no estaba interesado en la cinematografía hasta ese momento.

Ha sido nominado en cuatro ocasiones a los premios Ariel, otorgados por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC), en la categoría de mejor fotografía, ganando en tres de estas con las siguientes obras: *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1993) y *Ámbar* (Luis Estrada, 1994), (WPA, 2023).

Ha sido galardonado en tres ocasiones, y nominado ocho en total, a los Premios de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas (*Academy Award*), conocidos también como los Premios Óscar, otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas (*Academy of Motion Picture Arts and Sciences, AMPAS*), en la categoría de mejor fotografía, con las obras: *Gravity* (Alfonso Cuarón, *Gravedad*, 2013), *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)*, 2014) y *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, *El Renacido*, 2015), (WPA, 2023).

Conjuntamente ha sido galardonado y nominado en cuatro oportunidades con los premios *British Academy Film Awards (BAFTA Film Awards)* otorgados por la Academia Británica de las Artes Cinematográficas y de la Televisión con las películas *Children of Men* (Alfonso Cuarón, *Niños del Hombre*, 2006), *Gravity* (Alfonso Cuarón, *Gravedad*, 2013), *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, *Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)*, 2014) y *The Revenant* (Alejandro González Iñárritu, *El Renacido*, 2015), (WPA, 2023).

⁴ Fotógrafo español

Lubezki habla en la conferencia antes mencionada sobre el lenguaje audiovisual al llamarlo un “*lenguaje primitivo*” ya que, si bien este es un lenguaje funcional, también es un lenguaje que no ha cambiado considerablemente en los últimos cien años. El menciona como hasta el momento de realizar la película “*Y tu mamá también*” (Alfonso Cuarón, 2001) su lenguaje era el funcional, sin embargo, la misma cinta lo empuja a salir de su zona de confort. De acuerdo con Lubezki, el intenta no encasillarse en un solo estilo ya que:

El trabajo de un cinematógrafo es ser un colaborador y es ayudarle al director a traducir sus ideas a imágenes, entonces, por un lado, sin el director no hay una cinematografía y por el otro lado pues mucho de mi trabajo es resolver visualmente lo que los directores tienen en la cabeza.

Una especie de psiquiatra de la imagen. (Lubezki, 2018)

Emmanuel Lubezki y “La princesita”

Aunque Lubezki menciona el cambio de su “*lenguaje primitivo*”, hasta con la cinta *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), se puede ver en cintas anteriores como no solamente hace el uso de un lenguaje “funcional”, que es uno de los temas a analizar en este ensayo con la cinta anteriormente mencionada en el apartado de introducción, “*La princesita*” (Alfonso Cuarón, 1995).

Para el momento en que se estrenó “*La princesita*” en mayo de 1995 tenía 29 años, ya había realizado la fotografía de filmes fuera de México como *Reality Bites* (Ben Stiller, *La dura realidad*, 1994) y *Twenty Bucks* (Keva Rosenfeld, *De Mano en Mano*, 20 Dólares, 1993). En México habiendo realizado películas *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992) y *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1993) con los cuáles fue galardonado con un premio *Ariel* a mejor Cinematografía por cada una.

Es con su trabajo en “*La princesita*” que es nominado a los *Premios Óscar*, estatuilla que ganaría en años posteriores, siendo el único cinefotógrafo

galardonado en tres años consecutivos, y que decide emigrar a los Estados Unidos para establecerse como cinefotógrafo.

En *“La princesita”*, hay una variedad de ejemplos del uso del lenguaje cinematográfico, que se verán a detalle posteriormente, viendo la película con un conocimiento de este lenguaje, Lubezki no sólo utiliza de manera correcta, el uso de planos, angulaciones, cortes, entre otras; también funciona como un apoyo narrativo de la cinta, Lubezki emplea un lenguaje no hablado.

El rol de un cinefotógrafo es poner en imagen la visión del director, estos dos van ligados en el trabajo de la cinta, el director de fotografía es el primero que ve una película, sin embargo, este no debe de poner su estilo por sobre la intención de cómo contar la historia. Lubezki ha mencionado que él siempre trata de cambiar su estilo dependiendo del director con el que esté trabajando.

En su libro *“Días de una cámara”* de 1980, Néstor Almendros menciona:

Aunque se supone que un director de fotografía ha de preocuparse ante todo de las luces, a mí me parece no menos importante el encuadre. En el visor no solamente se selecciona, sino que también se organiza el mundo exterior. Las cosas se vuelven pertinentes, toman cuerpo en relación a límites verticales y horizontales y se sabe al instante, gracias a los parámetros del cuadro, lo que está bien y lo que está mal. (Almendros, 1980, 20)

Estos parámetros y usos que Lubezki le dio a la película es el tema que se va a tomar de análisis para este ensayo.

Unas postales [secuencias] para el análisis



(Cuarón, "La princesita", 1995)

"*La princesita*", titulada en inglés *A Little princess*, es una película estadounidense de 1995, del género dramático, dirigida por Alfonso Cuarón, con Emmanuel Lubezki como director de fotografía, protagonizada por Liesel Matthews (Sara Crewe), Eleanor Bron (Srta. Minchin), Liam Cunningham (Capitán Crewe/Rama), distribuida por Warner Bros Pictures y producida por Baltimore Pictures. Está basada en el libro del mismo nombre de Frances Hodgson Burnett publicado por primera vez en 1905.

Sara, es una niña inglesa que crece en la India, su padre, el Capitán Crewe, se ofrece para pelear en la Primera Guerra Mundial, por lo cual es llevada al internado de niñas de la Señorita Minchin en Nueva York. Rápidamente agarra cariño por las otras niñas del internado, que se reúnen en las noches a escuchar sus cuentos sobre el príncipe Rama.

Sin embargo, su padre es declarado muerto en batalla, dejándola sin dinero, la Señorita Minchin decide que puede quedarse, pero como empleada de aseo, lo que no sabe es que en realidad su padre tiene amnesia y es confundido

con otro soldado, Sara se hace amiga de Becky otra niña en condiciones parecidas a ella.

Su padre es recogido y es auspiciado por el vecino del internado, mientras que Sara sigue trabajando para la señorita Minchin, sin ninguno de los dos sabiendo que están cerca el uno del otro. Hasta que Sara es acusada de robar por la señorita Minchin y al escapar de ella llega a la casa del vecino y encuentra a su padre, el cual recobra la memoria y se reúne con su hija, regresando a la India junto con Becky.

El análisis es de las siguientes secuencias:

1. La carta (Secuencia 1) (00:18:33 – 00:19:53)
2. La guerra (Secuencia 2) (00:30:17 – 00:31:17)
3. De rodillas (Secuencia 3) (00:32:09 – 00:33:17)
4. La fiesta (Secuencia 4) (00:33:18 - 00:38:32)
5. Discusión (Secuencia 5) (01:09:36 – 01:11:34)
6. Huida: (Secuencia 6) (01:21:42 – 01:24:19)

Estas han sido seleccionadas por uso de los conceptos desarrollados en la primera sección del ensayo, primero se tiene la descripción de la secuencia, después una tabla en dónde se muestra lo que sucede en cada plano de esta, con los siguientes apartados:

- N° (de plano)
- Plano
- Angulo de cámara
- Angulación
- Profundidad de campo
- Transición
- Movimiento de cámara

Los planos destacados a estudiar se encuentran en negritas, y se explica, el uso que se le da en la secuencia, y porque han sido tomados. En los anexos de

este ensayo se pueden encontrar un código QR por secuencia para su visualización.

1. *La carta* (Secuencia 1) (00:18:33 – 00:19:53)

La secuencia comienza con la protagonista Sara escribiendo una carta para su padre el Capitán Crewe que se encuentra en la guerra, mientras ve por la ventana un padre y su hijo vestido en atuendo militar despidiéndose, ella deja soltar una lágrima que cae en la carta, que su padre lee en la lluvia mientras soldados pasan junto a él.

Tabla 1: *La carta* (Secuencia 1)

N°	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
2	Plano detalle a plano general	Objetivo	Recta	Parcial a total	Corte	Paneo vertical, Travelling
3	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
4	Plano general	Subjetivo	Picado	Total	Corte	Fija
5	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
6	Plano medio a plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Travelling
7	Plano general	Subjetivo	Picado	Total	Corte	Fija
8	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Paneo
9	Plano general	Subjetivo	Picado	Total	Corte	Fija
10	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
11	Primerísimo primer plano a	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo vertical

	plano detalle					
12	Plano detalle, plano holandés	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Fija
13	Plano medio corto a plano general	Objetivo	Recta	Parcial a total	Corte	Zoom back

(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 1 [00:18:33 – 00:19:53])

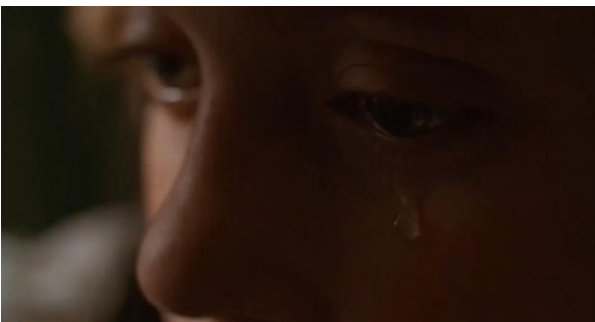
La secuencia comienza con un gran primer plano en la protagonista Sara, como se mencionó anteriormente escribe una carta a su padre en la guerra, el espectador observa mientras que se tiene un voice off del contenido de esta, Sara habla sobre su nueva escuela y se queja de las normas que tiene que seguir. No obstante, ella voltea a ver afuera de su ventana en la toma dos y tres y en la toma cuatro es cuando se tiene un ángulo de cámara subjetivo que se utiliza también en la toma siete y nueve de esta secuencia, en este plano subjetivo podemos ver desde el punto de vista de Sara la emotiva despedida entre un padre y su hijo que está vestido en el uniforme militar, en el momento en que estos se abrazan se torna la toma cinco de nuevo en una angulación objetiva para tener un acercamiento de la escena para después en la toma seis observar a Sara. Lo cual permite ver la escena desde tres ángulos diferentes, el del punto de vista de Sara, un plano medio del padre y el hijo para poder ver la despedida desde cerca y por último el efecto que esta ha tenido en la protagonista.

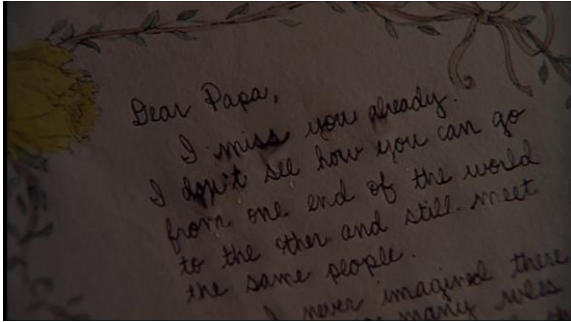




(Cuarón, 1995, “La princesita”, 00:18:53 – 00:19:21)

Después de esto se da un primerísimo primer plano en la toma once a los ojos de Sara donde una gota cae por su mejilla convirtiéndolo en un plano detalle, ya que se hace un paneo vertical de seguimiento a la lágrima cambiando el foco de atención del espectador. Esta cae en la carta de Sara, o al menos eso parece en un principio ya que el cinefotógrafo mete una transición de corte, por lo que la carta comienza a mojarse por la lluvia que cae cuando el padre la está leyendo en la toma trece, mientras en voice over se escucha a Sara decirle a su padre lo orgullosa que está de él, cambio en la tonalidad de la carta que se da por lo ocurrido con la despedida del padre e hijo que ella observa. Para finalizar con un *travelling* que nos aleja de la escena, así como en la toma dos se da un acercamiento a Sara, ahora la escena termina en un alejamiento sacando al espectador del momento y que la escena se dé por terminada.





(Cuarón, 1995, “La princesita”, 00:19:23 – 00:19:32)

2. La guerra (Secuencia 2) (00:30:17 – 00:31:17)

Esta secuencia comienza con un caballo corriendo en una zona de guerra alrededor de cuerpos de soldados, pasando junto al Capitán Crewe, este recorre la zona mientras bombas explotan, se ven detalles de los cuerpos de los soldados muertos. Un soldado gime de dolor, el Capitán lo escucha y regresa a ayudarlo, lo reconoce, ya que menciona el nombre del soldado y este lo carga, mientras aviones pasan por el cielo.

Tabla 2: La guerra (Secuencia 2)

N°	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
2	Plano secuencia: Plano general a plano medio corto a primer plano a plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
3	Plano detalle	Objetivo	Picado	Total	Corte	Paneo
4	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
5	Plano general, two shot	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
6	Plano medio corto a plano	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro, zoom back

	medio					
7	Plano general, <i>two shot</i>	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
8	Plano medio	Objetivo	Picado	Total	Corte	Al hombro, <i>travelling</i>
9	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
10	Primer plano	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
11	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija

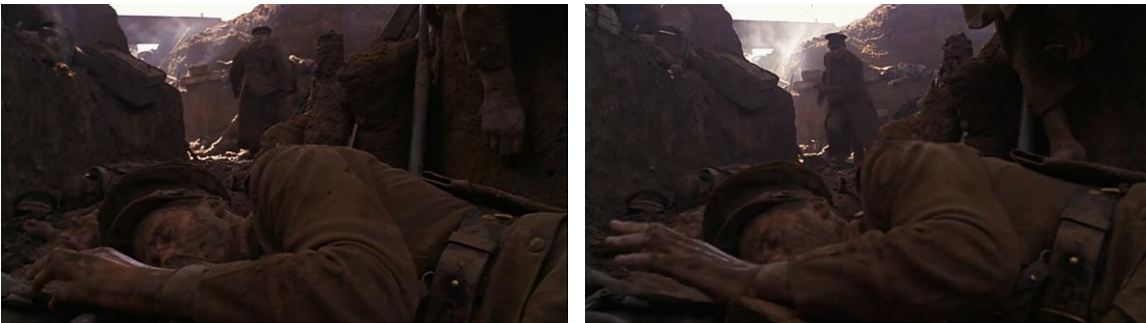
(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 2 [00:30:17 – 00:31:17])

Esta secuencia es cuando la cinta cambia su estilo de lenguaje audiovisual, ya que hasta el momento se tenían dos tipos de trama en una, la primera de la escuela de niñas que es la historia principal, la segunda el cuento que Sara relata sobre el príncipe Rama, cuyo estilo es diferente en el diseño de producción, y con esta secuencia cambia a la guerra cuyo uso principal es el de cámara al hombro que se utiliza durante las tomas uno, dos, cuatro, seis, ocho, nueve y diez, esta hace que la inestabilidad de la imagen produzca un sentido de incomodidad al espectador.

Esta secuencia es la primera que se tiene sobre la experiencia del personaje del Capitán Crewe en la guerra, está comienza con un caballo corriendo en plano general, pasando a ser un plano secuencia, el cuál sirve para dar un seguimiento de un espacio que es nuevo para el espectador, hasta que se muestra al personaje, en plano medio y se da un acercamiento hasta un primer plano, que da a una expresión de búsqueda y confusión regresando al plano medio y usando al personaje como un recurso de seguimiento dando por finalizado el plano secuencia.

Mientras el Capitán Crewe camina entre las trincheras, bombas caen y alrededor se hallan soldados muertos, durante la toma cinco el plano se convierte en un *two shot*, con un soldado herido gimiendo en el suelo en un plano medio, mientras que el Capitán Crewe se encuentra en un plano general por detrás de él, este dominio de la escena se da por el soldado ya que su presencia abarca la mitad de la imagen. Pasando en la siguiente toma a un plano medio con una

profundidad de campo parcial, para enfocar al Capitán Crewe solamente y ver el expresión de su cara al escuchar el ruido de otro soldado. Regresando en la toma siete al *two shot* pero ahora aunque el soldado sigue dominando la escena con su cuerpo la atención del espectador se enfoca al Capitán Crewe para observar que acude al rescate de este soldado John.



(Cuarón, 1995, “La princesita”, 00:31:03 – 00:31:16)

Terminando la escena en primera con la toma diez donde se deja al Capitán Crewe en un primer plano, cargando al soldado John con dificultad y en una toma 11 dónde el plano general deja en incógnita al espectador ya que funciona con un plano general para dejar esta locación y regresar a la de Sara mientras que aviones siguen acercándose a la trinchera dónde se encuentran el Capitán Crewe y John.

3. De rodillas (Secuencia 3) (00:32:09 – 00:33:17)

La secuencia siguiente se analizará desde el final de una escena en el cual se observan flechas cayendo alrededor del Príncipe Rama (interpretado por el mismo actor que interpreta al Capitán Crewe) llenando el aire a su alrededor de humo venenoso, este se hinca derrotado. Se da una transición al campo de batalla en el que se ve al Capitán Crewe cargando al soldado de la secuencia anteriormente analizada, aviones pasan por encima de ellos soltando bombas, el Capitán cubre su rostro con un pañuelo y se dirige a la parte superior de la trinchera, ahí deja en el suelo al soldado que traía cargando, sin embargo, cae hincado mientras intenta jalar al soldado y terminó por desmayarse.

Tabla 3: De rodillas (Secuencia 3)

N°	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
2	Plano panorámico	Subjetivo	Picado	Total	Corte	Paneo, grúa
3	Plano medio	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
4	Plano panorámico	Subjetivo	Picado	Total	Corte	Travelling, grúa
5	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
6	Plano general	Objetivo	Picado	Total	Corte	Paneo vertical, grúa
7	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
8	Plano panorámico	Objetivo	Picado	Total	Corte	Paneo vertical, grúa
9	Plano medio largo	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Paneo vertical, paneo vertical
10	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Al hombro
11	Plano medio largo	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Al hombro, paneo vertical
12	Plano panorámico	Objetivo	Picado	Total	Corte	Zoom back, grúa

(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 3 [00:32:09 – 00:33:17])

El príncipe Rama se encuentra en un plano general cuando cae derrotado por el humo al final de la escena dando transición de corte a la siguiente escena en dónde se da un plano panorámico con una angulación picada manejada con exageración mientras se da un paneo de seguimiento al Capitán Crewe, como se mencionó anteriormente un plano panorámico sirve como un recurso para establecer la locación de la escena, en esta ocasión por la angulación y el paneo

de seguimiento puede ser utilizada para resaltar la desolación en la que se encuentra el Capitán, haciéndolo ver pequeño o indefenso.



(Cuarón, 1995, “La princesita”, 00:32:25)

Para después en la toma cuatro este plano panorámico se va cerrando con un acercamiento con grúa, para acercar a la siguiente toma en donde vuelve a pasar a una angulación recta, pero en plano medio corto, con una cámara al hombro, de sólo pocos segundos en dónde la desesperación del Capitán Crewe es más evidente de acuerdo con la expresión del personaje.

El uso de la angulación contrapicada en este caso es un recurso que es utilizado durante las tomas tres, nueve y once para tener al personaje magnificado o una representación de sus intentos heroicos, como lo es rescatar al soldado John, incluso cuando en la toma nueve este se encuentra de rodillas y se da un paralelismo con la derrota del príncipe Rama, la magnificación que da la angulación contrapicada da esperanza al espectador de que el sobrevivirá. Sin embargo, la escena termina de la manera en que comienza, con un plano panorámico con angulación picada pero ahora con un alejamiento y dejando al Capitán Crewe entre otros soldados caídos.



(Cuarón, 1995, “La princesita”, 00:32:50 – 00:33:17)

4. La fiesta (Secuencia 4) (00:33:18 - 00:38:32)

Sara sopla las velas de un pastel, mientras que las compañeras de la escuela y la Señorita Minchin le aplauden, una niña intenta molestarla, pero Sara se defiende, cuando la Señorita Minchin va a intervenir suena el timbre de la puerta, ella se dirige a abrir mientras las niñas empiezan a cortar el pastel. En la puerta se encuentra el agente del Capitán Crewe, el Sr. Barrow, la Señorita Minchin lo invita a pasar y él pide que hablen en privado. Amelia (hermana de la Señorita Minchin) y una niña tocan el piano, las niñas celebran y Sara nota a Becky, la sirvienta de la escuela, ellas se saludan. De un lado de la fiesta la Señorita Minchin habla de los gastos de la fiesta, pero el Sr. Barrow le dice que no habrá dinero, la Señorita Minchin entra a su oficina molesta, y cierra las puertas interrumpiendo el momento entre Sara y Becky. Sara es jalada por las niñas para jugar con las niñas, mientras el piano sigue sonando, posteriormente se ve al Sr. Barrow ver la escena con tristeza mientras se marcha, la señorita Minchin entra, detiene el piano y a Sara, anunciando que la fiesta se ha acabado y mandando a las niñas a su habitación menos a Sara y la ve confundida. La Señorita Minchin le pide a Amelia que vaya a buscar un vestido negro para Sara entre sus pertenencias, Sara sigue a la Señorita Minchin a su oficina preguntando por qué necesita un vestido negro, ella le anuncia la muerte de su padre el Capitán Crewe, el gobierno británico ha tomado posesión de las empresas de su padre dejándola sin dinero y sin familia, y que sólo si ella decide por caridad que Sara se quede en la escuela.

Tabla 4: La fiesta (Secuencia 4)

N°	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Primerísimo primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
2	Plano medio corto a plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling</i>
3	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija

	corto					
4	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
5	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
6	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
7	Plano medio corto a plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling</i>
8	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
9	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
10	Two shot: Plano medio largo a plano medio corto	Objetivo	Recta a picada	Total	Corte	Paneo, Paneo vertical
11	<i>Two shot:</i> Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
12	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
13	Plano general	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Fija
14	Plano general	Subjetivo	Recta	Total a parcial	Corte	Travelling
15	Plano general	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Travelling
16	Plano medio corto	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Travelling
17	Plano medio	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
18	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
19	<i>Two shot:</i> Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
20	Two shot: Plano medio corto a plano	Objetivo	Recta	Total a parcial a total	Corte	Paneo vertical

	general					
21	Two shot: Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
22	Plano general	Subjetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling</i>
23	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
24	Plano medio largo	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Fija
25	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
26	Plano medio largo	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Fija
27	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
28	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
29	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
30	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
31	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
32	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
33	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
34	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
35	Plano general	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
36	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
37	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Barrido
38	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
39	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
40	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
41	Plano medio a plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Titl up
42	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

	corto					
43	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
44	<i>Two shot.</i> Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
45	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
46	Plano medio	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
47	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
48	Plano medio	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
49	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
50	Plano medio corto a primer plano	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	<i>Travelling</i>
51	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
52	Plano medio	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
53	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
54	Plano general a plano medio corto	Objetivo	Recta	Total a parcial	Corte	Paneo vertical
55	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
56	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Paneo vertical
57	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Paneo vertical
58	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
59	Plano medio corto a primer plano	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Paneo vertical, Travelling
60	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo vertical
61	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
62	Primer plano a plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo vertical
63	Gran primer	Objetivo a	Recta	Parcial a	Corte	Fija

	plano a plano detalle	objetivo		total		
64	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
65	Plano detalle	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
66	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
67	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	<i>Travelling</i>
68	Gran primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 4 [00:33:18 - 00:38:32])

La secuencia transcurre durante el cumpleaños de Sara con un primerísimo primer plano de Sara apagando las velas de su pastel, pasando a un plano medio con las niñas alrededor de Sara aplaudiendo, una niña intenta molestar a Sara, pero ella se defiende cuando la Señorita Minchin está por intervenir suena el timbre y ella va a abrir. Es cuando en la toma nueve se tiene un gran primer plano de un hombre desconocido con una profundidad de campo parcial, y sólo enfocándose en la reja de la puerta, que para el espectador es un desconocido crea una curiosidad mayor por el personaje. En la toma diez la Señorita Minchin abre la puerta y el personaje se presenta como el Sr. Barrow, agente del Capitán Crewe, en el momento que entra la cámara hace un paneo vertical teniendo al Señor Barrow en un ángulo picado, con un *two shot* de él y la Señorita Minchin en dónde él es el objetivo principal ya que se tiene una profundidad de campo parcial solamente enfocándolo a él. Por estas características en los encuadres, el espectador sabe que el Sr. Barrow no es cualquier personaje.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 00:34:05 – 00:34:26)

En el momento de la celebración Becky, la niña que hace la limpieza, ve a las niñas alrededor del pastel, Sara la nota y ambas se quedan viendo fijamente y se saludan, en estas tomas de la 13-16 se da un *travelling* a ellas que hace que el plano se vaya cerrando. Haciendo alusión a la relación que habrá entre ellas más adelante.



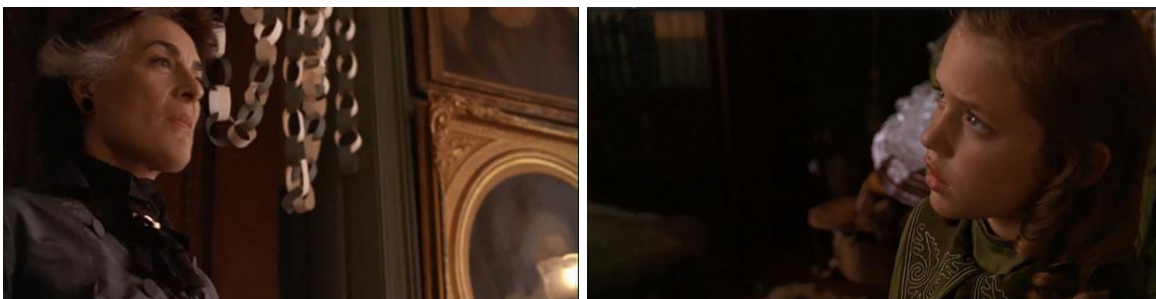
(Cuarón, 1995, "La princesita", 00:34:50 – 00:35:05)

Minchin y el Señor Barrow, hablan sobre Sara, ven a las niñas jugar, y se acercan a la oficina de ella, diciéndole que el cheque de este mes será elevado mientras que el Señor Barrow le dice que no habrá cheque. En estas tomas 20-21 un globo negro se encuentra entre estos dos.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 00:35:17 – 00:35:43)

Minchin entra su oficina cierras las puertas laterales y corta la comunicación entre Sara y Becky, Sara comienza a jugar con las demás niñas, y el ritmo de la escena cambia por uno más acelerado, teniendo múltiples tomas en pocos segundos y con barridos que acompañan el movimiento de las niñas. El Señor Barrow ve a las niñas con una expresión triste antes de retirarse, Minchin entra al salón dónde se encuentran las niñas con una angulación contrapicada (toma cuarenta y uno), detiene la música y le quita la venda de los ojos a una Sara en angulación picada (toma cuarenta y seis), Minchin les informa a las niñas que la fiesta se ha terminado y que deben de volver a sus habitaciones, las angulaciones se sostienen mientras habla con Sara. Minchin le pide a su hermana que le busque un vestido negro a Sara mientras que en la toma cincuenta y seis se da un movimiento de paneo vertical rápido a Sara para angular aún más la toma, haciéndola más pequeña, ella sabe que algo está pasando y los espectadores también.





(Cuarón, 1995, "La princesita", 00:36:19 – 00:36:43)

Sara entra a la oficina de la señorita Minchin, la toma pasa de un plano general a un plano medio, Minchin le dice a la niña que su padre ha muerto mientras esto pasa las angulaciones vuelven a suceder entre ambas Minchin en una angulación contrapicada y Sara en una picada, en las tomas cincuenta y seis y cincuenta y nueve respectivamente. Los planos se cierran más para llegar a un primer plano, mientras que Minchin le explica que se ha quedado en la calle, Sara pasa de un gran primer plano a un plano detalle hacia un globo negro, que representa las noticias que esta recibiendo, primero visto entre el Sr. Barrow y la señorita Minchin y luego en un plano detalle con angulación subjetivo hasta que este explota, en el momento en que le dice "Estas sola en el mundo". Sara ve a Minchin que pasa de una profundidad de campo casi nula, representando como Sara sale del trance en el que estaba viendo al globo, a una parcial enfocando solo su rostro en un gran primer plano diciéndole que sólo puede aceptarla por caridad, mientras que ambas terminan viéndose fijamente en un gran primer plano, Minchin con cierta malicia y Sara asustada.





(Cuarón, 1995, "La princesita", 00:37:43 – 00:38:32)

5. *Discusión* (Secuencia 5) (01:09:36 – 01:11:34)

Las niñas se encuentran en el cuarto de Sara y la Señorita Minchin las encuentra, Sara intenta defenderlas diciendo que fue idea suya, sin embargo, las Señorita Minchin las manda a sus respectivos dormitorios, quedando sólo Becky y Sara, castigando a ambas a pasar todo el día sin comer y a Sara a hacer todos los labores, regañándola diciendo que debe de dejar de soñar y ser productiva, no considerarse una princesa que mire a ella y a su alrededor, Sara le da un discurso de cómo ella y todas las niñas son princesas, preguntando si su padre jamás se lo dijo, la Señorita Minchin sólo le advierte que la echará a la calle y sale.

Tabla 5: *Discusión* (Secuencia 5)

N°	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
2	Plano general a plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling</i>
3	<i>Two shot.</i>	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

	plano medio largo					
4	<i>Two shot.</i> plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
5	<i>Two shot.</i> plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
6	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
7	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
8	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
9	<i>Two shot.</i> plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling</i>
10	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
11	Two shot: Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Paneo vertical
12	Plano medio a plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Titl up
13	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
14	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
15	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Paneo vertical
16	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
17	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Paneo vertical
18	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
19	<i>Two shot.</i> plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
20	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
21	Plano medio	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
22	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija

	corto					
23	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
24	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Paneo
25	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
26	Plano medio a plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Paneo vertical, Travelling
27	Plano medio	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
28	Plano medio corto	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
29	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Paneo
30	Primer plano	Objetivo	Picado a contrapicado	Parcial	Corte	Paneo vertical
31	Primer plano	Objetivo	Contrapicado a picado	Parcial	Corte	Paneo vertical
32	Primer plano	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Paneo vertical
33	Primer plano	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Paneo vertical, paneo

(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 5 [01:09:36 – 01:11:34])

La secuencia es un momento de conflicto entre la protagonista Sara y la antagonista la Señorita Minchin, la secuencia comienza con las niñas de la escuela en el ático con Sara y Becky haciendo una reverencia cuando la Señorita Minchin entra. Sara intenta defenderlas, pero la Señorita Minchin manda a las niñas a su habitación, castiga a Becky dejándola en su habitación todo el día sin comer y Sara le encarga los deberes de Becky y ella igual sin ingerir alimentos.

Cuando Sara y la Señorita Minchin se quedan solas esta última comienza a decirle que “*en el mundo real no hay juegos de fantasías*” mientras esto sucede en ángulo de la cámara empieza a ser contrapicado con un paneo vertical que

acentúa esta angulación aún más, demostrando el rol de poder que la Señorita Minchin ejerce en Sara, a partir de la toma once, es cuando el cinefotógrafo usa las angulaciones conforme Minchin sigue con su discurso sobre el “*mundo cruel*”.



(Cuarón, 1995, “La princesita”, 01:10:14 – 01:10:30)

Sin embargo, cuando Minchin termina su discurso, Sara la contradice y es cuando esta posición de poder comienza a cambiar a partir de la toma veintiséis con un paneo horizontal en Sara, y esta le dice que es una princesa que todas las niñas lo son, pero cuando en su discurso le pregunta si nunca su padre se lo dijo, es cuando se da un cambio en la angulación, en las tomas treinta y treinta y uno.

La Señorita Minchin termina en un plano picado sin saber que responder mientras que Sara le ha ganado con su argumento, e incluso con la diferencia de estatura Sara termina dominando en una posición contrapicada, así como los planos se han cerrado de una posición de plano medio a un primer plano, demostrando lo heridas que ambas están.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 01:11:22 – 01:11:34)

6. Huida (Secuencia 6) (01:21:42 – 01:24:19)

Becky y Sara ven desde el ático como la policía llega en una noche lluviosa, Sara observa como el mono de la casa de al lado cruza para pasar entre ambos edificios. La Señorita Minchin guía a los policías, Sara y Becky colocan una tabla entre las casas, se despiden mientras Sara le promete que regresará por ella. Las demás niñas salen de sus habitaciones y ven confundidas como los policías se dirigen al ático, Sara comienza a cruzar, tratando de mantener el equilibrio cuando la Señorita Minchin entra y trata de detenerla lo cual hace que Sara pierda el equilibrio, dificultando el cruce, la tabla cae, pero Sara logra sostenerse del edificio. La señorita Minchin, Becky y los policías ven preocupados, mientras Sara intenta escalar para llegar a la ventana, lográndolo, la Señorita Minchin ordena a los policías que vayan por ella. Becky y Sara comparten una última mirada antes de que Sara entre por la ventana.

Tabla 6: Huida (Secuencia 6)

Nº	Plano	Ángulo de cámara	Angulación	Profundidad de campo	Transición	Movimiento de cámara
1	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
2	Plano general	Subjetivo	Picada	Total	Corte	Fija
3	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
4	Plano medio corto	Objetivo	Contrapicada	Parcial	Corte	Fija
5	Plano general	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Fija
6	Plano general	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo vertical
7	Plano medio lardo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
8	Plano general	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
9	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
10	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	<i>Travelling,</i> paneo
11	<i>Two shot.</i> Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
12	Plano general	Objetivo	Picada	Total	Corte	Fija
13	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
14	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
15	Plano holandés	Objetivo	Picada	Total	Corte	Fija
16	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Paneo
17	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
18	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
19	Plano general	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
20	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
21	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
22	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
23	Plano general	Objetivo	Contrapicada	Total	Corte	Fija
24	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
25	Plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

	holandés					
26	Plano general	Objetivo	Picada	Total	Corte	Fija
27	Plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
28	Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
29	Plano general	Objetivo	Picada	Total	Corte	Fija
30	Plano panorámico	Objetivo	Picada	Total	Corte	Fija
31	Plano medio a plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Grúa
32	Plano detalle a plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Grúa
33	Plano medio	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Paneo vertical
34	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
35	Plano detalle	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Fija
36	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
37	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
38	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
39	Plano medio	Objetivo	Recta	Total	Corte	Paneo
40	Plano medio	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
41	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
42	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
43	Plano detalle, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
44	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
45	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

46	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Contrapicado	Parcial	Corte	Fija
47	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
48	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Parcial	Corte	Paneo vertical
49	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
50	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
51	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
52	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo
53	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
54	Plano general	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
55	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
56	Plano medio	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
57	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
58	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
59	Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
60	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
61	Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
62	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
63	Plano general	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
64	Plano general	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
65	Plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija

	holandés					
66	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
67	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
68	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
69	Plano detalle, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
70	Plano medio, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
71	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
72	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
73	Primer plano, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
74	Plano general	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
75	Plano general	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
76	Plano panorámico, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Grúa
77	Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
78	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
79	Plano general, plano holandés	Objetivo	Picado	Total	Corte	Fija
80	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
81	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
82	Plano	Objetivo	Picado	Total	Corte	Paneo

	panorámico, plano holandés					vertical
83	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
84	Pano detalle, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
85	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
86	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
87	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Paneo vertical
88	Plano general, plano holandés	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
89	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	<i>Travelling</i>
90	Plano detalle	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
91	Plano panorámico	Objetivo	Contrapicado	Total	Corte	Fija
92	Plano general, plano holandés	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
93	Primer plano	Objetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
94	Plano general	Objetivo	Recta	Total	Corte	Paneo vertical
95	Plano medio corto	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija
96	Plano general	Subjetivo	Recta	Total	Corte	Paneo vertical
97	Primer plano	Subjetivo	Recta	Parcial	Corte	Fija
98	Plano medio largo	Objetivo	Recta	Total	Corte	Fija

(Elaboración propia con base a análisis de la secuencia 6 [01:21:42 – 01:24:19])

En esta última secuencia a analizar, la película se encuentra en uno de los conflictos finales, Sara y Becky ven como la policía ha llegado para arrestar a Sara, a ella se le ocurre cruzar de dónde vive a la casa de al lado al ver el mono cruzar entre ambos edificios, con dificultad ponen una tabla entre ambas, teniendo un plano detalle, demostrando lo frágil que es la tabla entre ambas casas.

La señorita Minchin escolta a los policías al ático, mientras que las niñas ven confusas la escena, aquí se produce el primer plano holandés de la secuencia, aunque esta toma a diferencia de las siguientes es para proyectar lo que las niñas están observando.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 01:22:29 – 01:22:31)

Se muestra un plano general subjetivo en angulación contrapicada para demostrar la caída que Sara puede sufrir, e incluso su miedo a esta, ya que después se pasa a un plano holandés que va ocurriendo mientras Sara comienza a caminar por la tabla, demostrando su miedo y creando uno también para el espectador.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 01:22:35 – 01:22:39)

La señorita Minchin entra al ático mientras Sara comienza a cruzar, se tiene un plano panorámico que demuestra la altura desde dónde Sara cruza, el plano

subjetivo de sus pies en la tabla con una extrema angulación contrapicada, el plano subjetivo de la señorita Minchin al verla cruzar, y sus intentos por detenerla, alternando en planos panorámicos, sin al menos segundos entre tomas.



(Cuarón, 1995, "La princesita", 01:22:50 – 01:23:00)

Sara está a punto de caer, mientras se sostiene de la tabla, se vuelven a plantear plano panorámico con una angulación contrapicada, como si los espectadores estuvieran viendo los sucesos desde la calle, después se tiene a Sara en un plano holandés agarrándose de la tabla y a Becky, Minchin y los policías observando si logra sostenerse.

Sara logra estabilizarse, mientras vemos las reacciones de Becky al estar preocupada por su amiga, sin embargo, la tabla cae, y aparentemente Sara también, con el uso de tomas de grúa se da movimientos en diferentes ángulos, y planos detalles que demuestran la mano de Sara sostenerse del edificio y no caer.



(Cuarón, 1995, “La princesita”, 01:23:12 – 01:23:41)

Sara logra escalar el muro en la lluvia y llega a meterse por el balcón de la casa de al lado. Para finalizar con Sara y Becky compartiendo una última mirada.

“*La princesita*” cuenta con tres tramas que suceden simultáneamente la de Sara, la historia que Sara cuenta sobre el Príncipe Rama y la de su padre, estas tres con diferentes estilos entre una y otra, la historia del príncipe Rama funciona como una conexión entre Sara y su padre, es por eso por lo que el príncipe y el Capitán Crewe son interpretados por el mismo actor.

Se puede considerar interesante como estas tres historias, tienen una estética diferente y aun así se entrelazan. No se hizo un análisis directo a la historia del Príncipe Rama ya que en el trabajo de Lubezki como cinefotógrafo no existió un cambio tan radical como lo es la historia del Capitán Crewe, realmente que se produce es más un cambio de diseño de producción lo cual no aplica con la temática de este ensayo.

Sin embargo, durante la secuencia número tres se da un reflejo de como la historia de Rama es un paralelo de la del Capitán ya que ambos son derrotados de una manera similar, una desde la perspectiva de una niña y la otra mostrando una realidad cruel de la guerra. Aunque esta conexión entre estas dos historias resulta

más obvia con el movimiento que realiza el actor, Lubezki pudo realizar una transición de escena menos drástica ya que pasa de un plano general simple en una cámara fija a un plano panorámico en una angulación picada hecho con un movimiento de grúa. La toma con la que abre la escena de la guerra da un mensaje de la fragilidad que vive el personaje, se pudo realizar una transición como la de la primera secuencia analizada, en donde ambas son transiciones de corte, pero la primera hace que esta sea más natural e incluso sorprenda al espectador en el momento en que nota que ha cambiado de un espacio a otro.

Incluso teniendo estas secuencias de guerra que pueden ser interpretadas como secuencias de acción a comparación del resto de la película, se guardan los ritmos rápidos para otro tipo de escenas, como lo es en la secuencias cuatro y seis de esta investigación, en el caso de la secuencia cuatro, esta comienza con un ritmo más lento se hacen paneos de seguimiento, *travelling* calmados, se da el cambio de ritmo cuando Minchin y el Señor Barrow se encuentran fuera de cámara, el espectador puede sentir que hay malas noticias, que algo acaba de suceder, pero este fuera de campo produce ansiedad y el cambio de ritmo a uno rápido, que se utiliza mientras las niñas juegan sólo hace que esta ansiedad crezca aún más.

En el caso de la secuencia seis, si puede ser considerada una secuencia de acción, ya que es la huida de Sara y es el conflicto final entre protagonista y antagonista, en esta secuencia no sólo el ritmo es rápido, también Lubezki sitúa la acción desde diferentes puntos de vista, se tiene un plano panorámico para ver la altura desde donde Sara intenta cruzar, lo que ve la señorita Minchin, las acciones de esta antagonista al intentar detenerla, los movimientos de Sara y los planos subjetivos de lo que ella ve al casi caer, todas estas tomas que no duran ni siquiera segundos, y aunque es la secuencia con más tomas no es la secuencia más larga en ser analizada.

La relación entre Minchin y Sara que desde que se conocen siempre existen estos momentos en donde Minchin se encuentra en una angulación contrapicada a diferencia de Sara que su angulación picada demuestra una

relación de poder, al principio puede ser de respeto, después de poder o miedo y finalizando con la secuencia cinco en donde esta dinámica cambia a tomar el poder Sara haciendo con un paneo vertical de manera sutil, que aunque ambas se encuentran en estaturas diferentes la angulación de Sara en contrapicada y Minchin termina en una angulación picada.

Conclusiones

Como egresada de la Licenciatura en Comunicación se tuvo el interés de titularme con un ensayo. Al decidir el tema a desarrollar, me pareció relevante abordar uno que pudiera mostrar los conocimientos adquiridos durante mi formación y que contemplaran conocimientos de mi área de acentuación, la comunicación audiovisual. Y a partir de ello mostrar que es y que comunica, en una cinta que refleja un rango amplio de los recursos audiovisuales.

El cine nace como una ramificación de la fotografía, en sus inicios se realizaban pequeños cortometrajes en donde se grababa únicamente la realidad que rodeaba al cinefotógrafo, como por ejemplo *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* [La salida de la fábrica de Lumière en Lyon] (1895) de Louis Lumière. Después fue tomando trayectos de experimentación como Georges Méliès en efectos especiales y edición, sin embargo, la cinta se grababa como una obra de teatro. Los principales pioneros del lenguaje audiovisual fueron David W. Griffith, cineasta estadounidense, que experimentó con los movimientos de cámara, profundidad de campo, planos más cerrados y Sergei Eisenstein en la planeación del montaje.

La razón por la que se hizo la elección de estudiar el trabajo de Emmanuel Lubezki, derivó de la composición que el realiza a través de su trabajo y detalles que emplea en el montaje y con esto noté otras cintas que el cinefotógrafo había realizado, es porque con la formación que tuve durante la licenciatura y mi interés, retomé el filme “La princesita” y dí cuenta que es una película que considero debería de estar en un rango de importancia similar como las películas de *Gravedad* (2013), *Birdman* (2014) y *el Renacido* (2015).

La película de “La princesita” fue un desafío para la elección de las secuencias que se tomaron para su análisis. Ya que, el filme contiene más momentos que pueden ser estudiados, sin embargo, se consideraron estas seis secuencias por su peso en ejemplos de los conceptos básicos y por la creatividad de Lubezki para su utilización.

Después de hacer un análisis a esta obra fílmica, demuestra ser una cinta que refleja ejemplos diversos del lenguaje audiovisual, Lubezki juega con movimientos de cámara que representan un significado durante toda la obra.

Las secuencias analizadas no sólo muestran un uso correcto del lenguaje audiovisual, se tomaron en consideración por el uso de los términos más representativos empleados en este ensayo. Y por el uso creativo que se da por parte de Lubezki, y es gracias a la cooperación de él que "*La princesita*" resulta un ejemplo que se puede estudiar de principio a fin como un trabajo cinematográfico.

El cinefotógrafo juega principalmente con los planos subjetivos, que se utilizan en diferentes momentos de la película no sólo en la primera y última secuencia analizada en este ensayo, pero esta es una forma de retratar cómo funciona la mente de Sara desde la perspectiva que la hace madurar en la primera secuencia hasta en la última secuencia dónde vemos los peligros que corre, estos planos permiten al espectador conocer a la protagonista, ven la compasión que pasa por su cabeza o las ideas que desarrolla y lo inteligente que es.

A su vez, Lubezki logra dar una película familiar, pero que su lenguaje audiovisual llega a la mente de jóvenes y adultos, no sólo se trata de tener una funcionalidad o una resolución de como presentar un plano en escena, esta cinta usa los significados que se le pueden otorgar a ciertos planos o movimientos y los explota en su máxima potencia.

Aunque no es una película que actualmente sea de las más reconocidas por el trabajo que realizó Lubezki y no se menciona como en proyectos en donde ha desarrollado una mayor experimentación, como puede ser en *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014) (donde toda la película trata de simular un plano secuencia), considero que "*La princesita*" (Alfonso Cuarón, 1995) es una cinta en dónde se ejemplifica un amplio uso del lenguaje audiovisual.

Finalmente, y desde el campo de la comunicación, considero importante rescatar lo que las imágenes pueden comunicar más allá de los medios escritos, el lenguaje audiovisual es estudiado en este ensayo por su importancia que implica

el dar mensajes a través de imágenes en movimiento, que no queda estrictamente ligado a un filme. Y rescatar los conceptos detallados en este ensayo que permiten con un correcto uso la construcción de la imagen en movimiento, que no es exclusivo del medio fílmico, también puede ser utilizado en otros medios audiovisuales.

La discusión queda abierta, considero que no sólo se debe de utilizar estos conceptos de manera estricta o desde la mirada vertida en este trabajo académico, estos deben de tomarse como un punto de partida, que permitan el uso de creatividad para las personas que se dedican a la comunicación a través de imágenes.

Fuentes de consulta

- Almendros, N. (1980). *Días de una cámara*. Seix Barral.
- Block, B. (2008). *Narrativa visual. Creación de estructuras visuales para cine, vídeos y medios digitales*. Omega.
- Cuarón, A. (Director). (1995). *A little princess [La princesita] [Película]*. Baltimore Pictures.
- Cuarón, A. (Director). (2013). *Gravity [Gravedad] [Película]*. Esperanto Filmoj; Heyday Films.
- Cultura UNAM. (2018, 21 de octubre). *Cerramos con broche de oro este #CanonZIP18 en el #CCU. El icono de la fotografía en México: Emmanuel "El Chivo" Lubezki nos platica sobre su estilo y técnica. ¿Qué lo ha llevado a ser el cinefotógrafo que es?* [Archivo de video]. Facebook. <https://www.facebook.com/Cultura.UNAM.pagina/videos/301862317082180/>
- Fernández Chaves, F., (2002). El análisis de contenido como ayuda metodológica para la investigación. *Revista de Ciencias Sociales* (Cr), II (96).
- Fernández Díez, F. y Martínez Abadía, J. (1994). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Paidós.
- González Iñárritu, A. (Director). (2014). *Birdman [Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)] [Película]*. Regency Enterprises; New Regency Pictures; M Productions; Le Grisbi Productions; TSG Entertainment; Worldview Entertainment.
- González Iñárritu, A. (Director). (2015). *The Revenant [El Renacido] [Película]*. Regency Enterprises; RatPac Entertainment; New Regency Pictures; Anonymous Content; M Productions; Appian Way; Alpha Pictures.
- Katz, S. D. (2000). *Plano a plano. De la idea a la pantalla*. Plot ediciones.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa Editorial.
- Martínez Rodrigo, S., (2005). Lenguaje audiovisual y manipulación. *Comunicar*, (25), 211-220.

Mascelli, J. V. (2012). *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización fílmica*. Universidad Nacional Autónoma de México.

México Siglo XXI Fundación Telmex Telcel
[@mexicosigloxxifundaciontel843]. (2022, 29 de agosto). *Emmanuel Lubezki en México Siglo XXI "Líderes que hacen historia" 2016* [Archivo de video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=8-5kx8utegU>

Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Siglo XXI Editores, S. A.

Siegenthaler, M., (2021). Naturalism in Cinematography: Examining the Work of Emmanuel Lubezki. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 12 (1), 40 - 51.

Worldwide Production Agency. (2023). *EMMANUEL LUBEZKI, ASC, AMC. Resume*.
<https://admin.wp-a.com/wp-content/uploads/2023/05/LUBEZKI-Emmanuel-DP.pdf>

Anexos

Anexo 1. Largometrajes de Lubezki

1. Bandidos (Luis Estrada, 1991)
2. Sólo con tu pareja (Alfonso Cuarón, 1991)
3. Como agua para chocolate (Alfonso Arau, 1992)
4. *The Harvest* (La cosecha) (David Marconi, 1992)
5. *Twenty Bucks* (Por veinte dólares más) (Keva Rosenfeld, 1993)
6. *Reality Bites* (La dura realidad) (Ben Stiller, 1994)
7. Ámbar (Luis Estrada, 1994)
8. Miroslava (Alejandro Pelayo, 1995)
9. *A Little Princess* ("La princesita") (Alfonso Cuarón, 1995)
10. *A Walk in the Clouds* (Un paseo por las nubes) (Alfonso Arau, 1995)
11. *The Birdcage* (La jaula de las locas) (Mike Nichols, 1996)
12. *Great Expectations* (Grandes esperanzas) (Alfonso Cuarón, 1998)
13. *Meet Joe Black* (¿Conoces a Joe Black?) (Martin Brest, 1998)
14. *Sleepy Hollow* (La leyenda del jinete sin cabeza) (Tim Burton, 1999)
15. *Things You Can Tell Just by Looking at Her* (Con sólo mirarte) (Rodrigo Garcia, 2000)
16. Y tu mamá también (Alfonso Cuarón, 2001)
17. *Ali* (Ali) (Michael Mann, 2001)
18. *The Cat in the Hat* (El gato en el sombrero) (Bo Welch, 2003)
19. *The Assassination of Richard Nixon* (Días de furia) (Niels Mueller, 2004)
20. *Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events* (Lemony Snicket, Una serie de eventos desafortunados) (Brad Silberling, 2004)
21. *The New World* (El nuevo mundo) (Terrence Malick, 2005)
22. *Children of Men* (Niños del hombre) (Alfonso Cuarón, 2006)
23. *Burn After Reading* (Quémese después de leers) (Ethan & Joel Coen, 2008)
24. *The Tree of Life* (El árbol de la vida) (Terrence Malick, 2011)

25. *To the Wonder* (Deberás amar) (Terrence Malick, 2012)
26. *Gravity* (Gravedad) (Alfonso Cuarón, 2013)
27. *Birdman* (Birdman o (la inesperada virtud de la ignorancia)) (Alejandro González Iñárritu, 2014)
28. *Knight of Cups* (Destinos) (Terrence Malick, 2015)
29. *Last Days in the Desert* (Los últimos días en el desierto) (Rodrigo Garcia, 2015)
30. *The Revenant* (El renacido) (Alejandro González Iñárritu, 2015)
31. *Song to Song* (Terrence Malick, 2017)
32. *Amsterdam* (Amsterdam) (David O. Russell, 2022)

Anexo 2. Secuencias

En este anexo se encuentran un total de seis códigos QR, que pueden ser escaneados, en cada uno de estos se encuentran las seis secuencias analizadas para su consulta y/o apoyo para la revisión del análisis del ensayo.

1. La carta. (00:18:33 – 00:19:53)



2. La guerra. (00:30:17 – 00:31:17)



3. De rodillas. (00:32:09 – 00:33:17)



4. La fiesta. (00:33:18 - 00:38:32)



5. Discusión. (01:09:36 – 01:11:34)



6. Huida. (01:21:42 – 01:24:19)

