



UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

JAIME ROSALES. LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE CINEMATográfico

DOCTORANDO

DIRECTOR

SANTIAGO BRAVO ESCUDERO

PROF. DR. PEDRO POYATO SÁNCHEZ

Enero 2018

TITULO: *JAIME ROSALES. LA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE
CINEMATOGRAFICO*

AUTOR: *Santiago Bravo Escudero*

© Edita: UCOPress. 2018
Campus de Rabanales
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A
14071 Córdoba

[https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/
ucopress@uco.es](https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/ucopress@uco.es)

RESUMEN

El cineasta Jaime Rosales es una de las figuras más destacadas del cine contemporáneo español y europeo, cuya obra se encuentra en un continuo proceso de investigación y evolución hacia nuevos lenguajes cinematográficos. La ausencia de un gran estudio acerca de su trabajo, pensamos, supone una carencia importante que se nos hace necesario cubrir. Así, mediante el análisis de su filmografía completa hasta esta parte, *Las horas del día* (2003), *La soledad* (2007), *Tiro en la cabeza* (2008), *Sueño y silencio* (2012) y *Hermosa juventud* (2014), el siguiente trabajo de investigación propone un acercamiento a la obra de Rosales; un estudio de su obra del que emanen ciertas cuestiones a las que se intentarán dar respuesta.

Palabras clave: ROSALES; LENGUAJE; FORMA; CINE; DIÁLOGO; INTERTEXTUAL.

ABSTRACT

Jaime Rosales is one of the most remarkable figures in the contemporary Spanish and European cinema. His work is a continuous process of research and evolution towards new cinematographic languages. We feel that the absence of a thorough study into his work in an important area that we need to cover. By analyzing his complete filmography up to this date, *Las horas del día* (2003), *La soledad* (2007), *Tiro en la cabeza* (2008), *Sueño y silencio* (2012) y *Hermosa juventud* (2014), the following research and analysis proposes an approach to the work of Rosales; a study that raises certain questions that we will try to answer.

Key words: ROSALES; LANGUAGE; FORM; CINEMA; DIALOGUE; INTERTEXTUAL.

AGRADECIMIENTOS

Al Prof. Dr. Pedro Poyato.

A mi familia, mis padres Clara y Santiago, y a
Elena.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	13
2. METODOLOGÍA	23
3. MARCO TEÓRICO	33
3.1. Definiciones	36
3.2. El lenguaje cinematográfico: Bazin	47
4. <i>LAS HORAS DEL DÍA</i> (2003). EL NATURALISMO COMO FORMA	51
4.1. Asesinos	55

4.2. Naturalismo	66
4.3. Hacia la búsqueda de un lenguaje cinematográfico	70
5. LA SOLEDAD (2007). LA POLIVISIÓN	73
5.1. Muerte y soledad	76
5.2. La pantalla partida	77
5.3. La polivisión de Rosales	86
6. TIRO EN LA CABEZA (2008). DESDE LA DISTANCIA FORMAL	95
6.1. Basado en hechos reales	98
6.2. Fuera de contexto	100
6.3. Desde la distancia	108

7. SUEÑO Y SILENCIO (2012). TRASCENDENTALISMO	117
7.1. La que pudo ser matriz	120
7.2. Origen. Barceló. Blanco y negro, y color	123
7.3. Trascendentalismo	131
8. HERMOSA JUVENTUD (2014). ESTILO DOCUMENTAL Y LAS DIFERENTES PANTALLAS	143
8.1. La importancia de los actores	147
8.2. Forma y formatos (retrato y documento)	149
8.3. Pantalla de cine, pantalla de móvil	152
8.4. Otros formatos: Cámara web y mini-Dv	157
9. ROSALES SOBRE ROSALES	163
9.1. Constantes formales	168

9.2. Casos recurrentes	170
10. INFLUENCIAS (O REFERENCIAS)	181
10.1. Diálogos con Yasujiro Ozu	187
10.1.1. Trama. Relaciones familiares	187
10.1.2. Concepción. El paso del tiempo	193
10.1.3. Forma. El agua como metáfora	194
10.2. Diálogos con Robert Bresson	208
10.2.1. La evolución del lenguaje cinematográfico. Búsqueda del lenguaje	209
10.2.2. Forma. Tan lejos, tan cerca	215
10.2.2.1. Actores	216
10.2.2.2. Música	218
10.2.2.3. Austeridad	219
10.2.2.4. Elipsis	220
10.2.2.5. Planos (de transición)	221

10.2.2.6. Narración/Narrador	222
10.2.2.7. Repetición. Repetición	223
10.2.3. Concepción. La idea de cine	227
11. CONCLUSIONES	231
12. BIBLIOGRAFÍA	243
13. ANEXOS	253

1. INTRODUCCIÓN

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que presentamos a continuación tiene como propósito hacer un estudio en torno a la filmografía (hasta la actualidad) del cineasta Jaime Rosales. La investigación que nos ocupa nos llevará a, mediante el análisis de su trabajo y la comparación con otros, obtener ciertas respuestas a cuestiones que nos plantea un cinematografía que no ha sido aborda por ningún estudio.

Jaime Rosales (Barcelona, 1970) es licenciado en Ciencias Empresariales por la ESADE (Escuela Superior de Administración y Dirección de Empresas), pero como el mismo manifiesta era una decisión de seguridad (aunque admite que le ha ayudado a entender la economía e las películas), por si no funcionaba su periplo con el arte, “mi padre también tenía una sensibilidad artística y me exponía al encuentro de las artes”. En 1996, tras acabar la carrera, obtiene una beca para estudiar cine en la Escuela Internacional de Cine y

televisión de San Antonio de los Baños, en La Habana (Cuba); tras tres años en Cuba, completa su formación en la Australian Film Television and Radio School, en Sídney. Su primera película llega en 2003, *Las horas del día*; después de mover el proyecto por diferentes productoras, decidió producirlo él mismo fundando su propia productora para sacar la película adelante desde ahí, aunque reconoce que fue complicado levantarla, como todo proyecto cinematográfico, más cuando es una primera película. Con sorpresa y alegría acogieron la selección del filme en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes, donde además se alzó con el premio FIPRESCI, que otorga la Crítica Internacional. Obtuvo también, con este filme, dos nominaciones a los Premios Goya, y una en los Premios del cine Europeo, al premio Fassbinder a la mejor ópera prima. En su primer trabajo, Rosales, se plantea la ruptura enmarcando la película en lo que podemos calificar como género, concretamente de asesinos en serie, para alejarse de los convencionalismos, tanto conceptual como formalmente.

Cuatro años después vuelve con *La soledad* (2007), galardonada con tres Premios Goya (Mejor Película, Mejor director, y Mejor actor Revelación (José Luis Torrijo)) y en la que Rosales se desmarca con la “polivisión”, una concepción formal que divide la pantalla en dos mitades simétricas. A la vez que recibía estas distinciones y el aplauso de público y crítica con éste su segundo filme, se lanzó a rodar de una manera súbita el que sería su tercer largometraje, *Tiro en la cabeza* (2008) que finalmente presentó rodeado de polémica, debido al

tema que abordaba y cómo lo hacía, en el Festival de Cine de San Sebastián, dónde sin embargo, y pese a la polémica suscitada, se le concedió el premio FIPRESCI de la Crítica Internacional. Prosigue Rosales su investigación en cuanto a lenguaje, rodando íntegramente la película desde la distancia recurriendo a teleobjetivos y prescindiendo de los diálogos audibles.

En 2012 volvería con *Sueño y Silencio*, la película con la parecía alcanzar su sumun formal, seleccionado de nuevo para la Quincena de los Realizadores en el Festival de Cannes y que tuvo una gran acogida por parte de la crítica, no tanto por parte del público, lo que probablemente influyó para que con su siguiente proyecto hubiera un intento de una mayor conexión con el gran público. *Hermosa juventud* (2014) es también seleccionada en Cannes, participando en la sección *Un Certain Regard* dónde recibe la Mención especial del Jurado Ecuménico. En su cuarto largometraje hay un intento por llegar a más público pero sin renunciar del todo a su posicionamiento a favor de la investigación formal, manteniendo cierto espíritu, ciertas píldoras.

Pese al gran prestigio internacional del director Jaime Rosales, nos sorprende la ausencia de un gran trabajo de investigación en torno a su obra. De esto extraemos dos lecturas; la primera es que tenemos la oportunidad de abrir una vía de investigación, la de un director sumamente importante y su obra, de las más interesantes y sugestivas dado su afán de evolución e investigación; por otro lado, la segunda lectura, que la misma oportunidad podría jugar el papel

opuesto y convertirse en un hándicap ya que al no existir un material específico respecto a Rosales (nada sobre lo que apoyarse), debemos de ser nosotros los que sentemos la base sobre la que construir la investigación. Aún, se nos hace necesario cubrir ese vacío y por eso nos aventuraremos a la realización de un estudio que ponga en valor la obra de uno de los cineastas más sugerentes y atrevidos que podemos encontrar en el panorama del cine contemporáneo.

Una vez decidido sobre qué y quién íbamos a realizar el estudio procedimos a la revisión de la obra completa. La primera decisión fue dejar fuera los cortometrajes, entre los que se encuentran algunos realizados antes de su primera película (como *Yo tuve un cerdo llamado Rubiel* (1998) realizado durante sus estudios en Cuba, o *The fish bowl* (1999)), o más adelante, como las “cartas” filmicas, incluidas en la producción *Correspondencia(s)* en las que cinco parejas de cineastas intercambiaban correspondencia, y en la que Rosales participó junto al maestro chino de cine documental Wang Bing. Así nos centraremos únicamente en los largometrajes, *Las horas del día* (2003), *La soledad* (2007), *Tiro en la cabeza* (2008) y *Sueño y silencio* (2012), realizados todos ellos antes de comenzar nuestro estudio, a los que se sumó *Hermosa juventud* (2014), estrenada en el transcurso de la elaboración de la tesis y que decidimos incluir en ésta.

Tras un repaso de su filmografía al completo y después de revisar cierto material extra, como entrevistas y declaraciones del director, nos percatamos de que una de sus mayores preocupaciones era el

lenguaje cinematográfico, el dispositivo formal, además de ser, quizá, el signo más reconocible del cine de Rosales. El director afirma necesitar tener claras tres cosas antes de lanzarse a rodar una película, y si alguna de las tres le plantea dudas entonces difícilmente saldrá adelante; los tres factores que valora Rosales son el presupuesto, el contenido y la forma. Con el fin de cercar más la investigación, concretar para desde ahí expandirnos hasta alcanzar los bordes, creemos conveniente focalizar el estudio en la incesante búsqueda de un lenguaje cinematográfico por parte de Rosales, los diferentes cambios de dispositivo formal, como el mismo denomina al estilo que emplea en cada filme, sin, por supuesto, olvidarnos de los demás aspectos como el contenido.

Así, nos marcamos los siguientes objetivos con el fin de ser alcanzados a lo largo del siguiente texto:

- Analizar la obra de Jaime Rosales.
- Atender a qué presupuestos responden los dispositivos formales en cada uno de sus filmes, por cuanto el cambio dispositivo formal es una constante en su obra.
- Buscar las constantes formales que se mantiene en la filmografía del director español.
- Estudiar las principales influencias (o referencias) en la filmografía de Jaime Rosales, tanto de manera general como de forma específica.

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, como bien estos exponen, procederemos a un estudio de la obra del director catalán, un análisis con el fin de detectar, en primera instancia, el dispositivo formal, y esclarecer en qué consiste y los motivos del Rosales para emplear ese estilo y no otro en cada proyecto en concreto, para así destacar la evolución en el lenguaje cinematográfico de un trabajo a otro. La manera en la que intentaremos aproximarnos a estos motivos será mediante la comparación y la búsqueda de antecedentes (además de las declaraciones del director cuando las haya y lo que nosotros mismos podamos dilucidar), posibles referencias a la hora de abordar un tema o elegir un estilo, para desde esa posición acertar a vislumbrar lo que ha llevado a Rosales a esa posición, a tomar esas decisiones. Una vez distinguido el dispositivo formal, el cual cambia en cada trabajo del director como decimos, nos preocuparemos de localizar ciertas constantes formales y secuencias que parecen mantenerse y repetirse en cada filme de Rosales, más allá del principal estilo determinante. Por último, con la intención de seguir obteniendo respuestas, pondremos la obra al completo de Rosales en vinculación con otras cinematografías, concretamente con las de los maestros Yasujiro Ozu y Robert Bresson.

Por otra parte nos gustaría hacer constar en este apartado las diferentes publicaciones que durante el proceso de desarrollo, estudio y elaboración de la tesis se han derivado de nuestro trabajo. Un primer artículo con título *“La obra de Jaime Rosales. Diálogos con*

Robert Bresson” fue publicado en la nº13 (2016) de la revista Fotocinema (Revista científica de cine y fotografía)¹, una ponencia (o comunicación), *“Jaime Rosales y las horas del día. Banalidad y asesinos en serie”*, con su correspondiente publicación en el libro colectivo resultante, en el VIII Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. Del verbo al bit (2016)², y un segundo artículo titulado *“La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Yasujiro Ozu”*, publicado en el número 15 (2017) de la Revista Latente.³

¹ Bravo Escudero, Santiago (2016) *La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson*. Fotocinema (Revista científica de cine y fotografía), nº13 2016, pp. 303-319.

² Bravo escudero, Santiago (2016) *Jaime Rosales y Las horas del día. Banalidad y asesinos en serie. Del verbo al bit. Cuadernos Artesanos de Comunicación*,115. La Laguna (Tenerife) pp.66-79.

³ Bravo Escudero, Santiago (2017) *La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Yasujiro Ozu*. Revista Latente, pp.91-104.

2. METODOLOGÍA

2. METODOLOGÍA

Como venimos indicando, a lo largo del siguiente texto trataremos de alcanzar los objetivos marcados en el capítulo introductorio mediante el análisis de la filmografía del director español Jaime Rosales, compuesta por cinco largometrajes (insistimos, hasta la actualidad), *Las horas del día* (2003), *La soledad* (2007), *Tiro en la cabeza* (2008), *Sueño y silencio* (2012) y *Hermosa juventud* (2014).

Para acercarnos a la metodología analítica que nos concierne, creemos conveniente remontarnos a las primeras corrientes teóricas que surgieron acerca cine y del análisis fílmico. La publicación de la obra colectiva *Poetika kino* (La poética del cine)⁴, coordinada por Boris Eikhenbaum y con participación de Yuri Tynianov o Viktor Sklovski, entre otros, fue la primera aparición importante respecto a un acercamiento teórico al cine. Sus responsables, investigadores

⁴ Véase, Albèra, François (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Paidós. Barcelona.

pertenecientes al Círculo Lingüístico de Moscú y a la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético (OPOYAZ) de Petrogrado, denominados como formalistas, fueron reconocidos por sus trabajos en literatura y pretendieron ofrecer un equivalente de la metodología empleada en la aproximación literaria para el cine. Con todo, el paso más importante sucederá más adelante, alrededor de los años sesenta, cuando se llegue a reconocer el filme como objeto semiótico, derivado del estudio y la investigación de autores pertenecientes a diferentes ámbitos; Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Jacques Lacan o Algirdas Julius Greimas aproximándose a la problemática desde la antropología, la filosofía, la semiótica o la psicología

Esta corriente estructuralista será apoyada principalmente por los autores Umberto Eco y Christian Metz, siendo este último de suma importancia por su determinación al abordar el estudio del texto fílmico. Empieza Metz estableciendo una distinción sustancial entre *hecho cinematográfico* y *hecho fílmico*, rescatada de la propuesta por Gilbert Coen-séat en 1946 entre *cine* y *filme*. Metz propone:

Esta distinción entre hecho cinematográfico y hecho fílmico posee el gran mérito de proponer con el filme un objeto ya más limitado, menos indomable, que consiste principalmente, por contraste con el resto, en un *discurso significante localizable*, frente al cine que, así definido, constituye un “complejo” más amplio, en cuyo seno, sin embargo, predominan con fuerza tres aspectos: el tecnológico, el económico y el sociológico.

Está claro que la llamada semiología del cine se establece esencialmente en virtud del “hecho fílmico.”⁵

Para el autor, el *hecho cinematográfico* engloba desde el propio filme a aspectos como la producción, la economía, tecnología..., aspectos que han de atenderse anteriormente y posteriormente a lo denominado *hecho fílmico*.

En un primer momento, Metz, defendía que el texto fílmico se conformaba por una estructura de códigos y subcódigos interrelacionados, conectados con otros lenguajes; códigos compartidos desde el propio cine, pasando por las demás artes, hasta otras disciplinas. Pero como expone Pedro Poyato en *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*, “La operatividad del trabajo metziano se descubre, así, prácticamente nula, pues no pasa de ser una mera aproximación taxonómica.”⁶, una especie de inventario de códigos clasificados que requeriría un análisis concreto de cómo estos se relacionan y actúan de forma individual (y colectiva) en cada texto para conseguir sacar algo en claro.

La contribución de Jean Mitry a este respecto, vendría a soliviantar en parte las carencias de la primera teoría de Metz. Mitry propone que el cine es un lenguaje sin signos pero con significantes:

⁵ Metz, C. (1973). *Lenguaje y cine*. Planeta. Barcelona, p.31.

⁶ Poyato, P. (2006) *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*. Grupo Editorial Universitario. Granada, p.101.

No solo la imagen no es, como la palabra un signo en sí, sino que no es signo de nada. Muestra y nada más. No está cargada de un cierto sentido, de un poder significar más en relación con un conjunto de hechos en los cuales se encuentra implicada. Al connotar un significado ajeno a sí misma, actúa entonces como un signo, pero no se puede decir que se convierta en un signo por esto.⁷

Para Mitry es la forma de ordenar las imágenes y como los propios objetos (entiéndase objetos como los protagonistas de la imagen, ya sean actores, paisajes o propios objetos) se disponen, es la que crea, o da pie a que surjan, las relaciones, dando sentido, apareciendo significantes. Al contrario que Metz, que predispone los significantes a modo de códigos, Mitry concibe que las relaciones que surgen desde el propio filme se convierten en estructuras significantes.

Metz, tras esto, e influenciado por las corrientes postestructuralistas, reformularía su teoría dejando atrás la concepción eminentemente estructuralista de catálogo de códigos, proponiendo que éstos interactúan entre sí desplazándose, modificándose unos debido a otros. Poyato señala:

⁷ Recogido en: Urrutia, J. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del filme*. Fernando Torres. Valencia, p.268.

Y esto es lo que en análisis debe ser explicado: cómo el texto integra y trabaja los códigos, asumiéndolos, desbordándolos, transgrediéndolos, negándolos... Se trata, en suma, de pensar en la noción de código a partir de la de texto, y no a la inversa.⁸

En este contexto postestructuralista, Julia Kristeva propondrá la *intertextualidad* para hablar de la integración e interacción de unos textos en y con otros, basándose en el concepto de *dialogismo* de Bahthin. Continúa Poyato:

Para Kristeva, como para Bakhtin, todo texto forma un mosaico de citas, un palimpsesto de huellas, donde otros textos pueden ser leídos. Por ello, el concepto de intertextualidad no puede ser entendido como referido a cuestiones de *influencia* de un escritor sobre otro, o un cineasta sobre otro, o a fuentes de un texto en el viejo sentido filológico; de lo que se trata es de una transposición de uno o más textos a otro que los asume, desborda, transgrede o niega, como antes decíamos.

M. Riffaterre, por su parte, define intertextualidad como la percepción por el lector de las relaciones entre un texto y todos los otros textos que lo han precedido o seguido.⁹

⁸ Poyato, P. op.cit. p.104.

⁹ Poyato, P. op.cit. p.104.

Aclara aquí también Poyato la apreciación sobre el término del teórico francés Riffaterre.

Partiendo de lo planteado por Kristeva y Bakhtin, Gérard Genette propone un término que aglutine todas las modalidades, o formas, en las que un texto puede ser puesto en relación con otro texto, *transtextualidad*.

Hoy yo diría, en un sentido más amplio, que este objeto es la transtextualidad o trascendencia textual del texto, que entonces definía burdamente, como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos». La transtextualidad sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales.¹⁰

Genette presente cinco tipos. En primer lugar habla de *intertextualidad*, término explorado en primer lugar por Kristeva y que sirvió como base a Genette para su estudio, “como una relación de copresencia entre dos o más textos... como la presencia efectiva de un texto en otro”¹¹. El segundo término propuesto, *paratextualidad*, constituido por la relación que el texto mantiene

¹⁰ Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid, p.9-10.

¹¹ Genette, G. op.cit. p.10.

con “señales ascesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso”¹², esto son, por ejemplo, títulos, prólogos o epílogos, intertítulos, subtítulos, notas, etc. El tercer tipo sería la *metatextualidad*, que “es la relación –generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo...La metatextualidad es por excelencia la relación crítica”¹³. Genette se emplaza a sí mismo a continuar desarrollando la relación *metatextual* al considerar que no se le ha prestado la atención que se merece. En cuarto lugar, la *hipertextualidad*, es entendida como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”¹⁴, esto será estableciendo relaciones como la modificación, la sustitución u otras; en definitiva, una interacción que transforme el texto. Y por último el quinto tipo, la *architextualidad*, “el más abstracto y el más implícito... Se trata de una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual”¹⁵.

Posteriormente el análisis fílmico ha tomado otros caminos, distanciándose de las corrientes semióticas, destacando el

¹² Genette, G. op.cit. p.11.

¹³ Genette, G. op.cit. p.11.

¹⁴ Genette, G. op.cit. p.14.

¹⁵ Genette, G. op.cit. p.13.

neoformalismo, y uno de los trabajos más influyentes de la actualidad reciente, el del teórico David Bordwell. Para Bordwell la forma cinematográfica debe centrar la atención en el análisis del filme, entendiendo por forma cinematográfica “el sistema específico de relaciones ya establecidas que percibimos en una obra de arte.”¹⁶

A partir de las diferentes teorías y corrientes, nos aproximaremos al análisis que proponemos sirviéndonos de todos los recursos necesarios para conseguir cumplir los objetivos marcados. Guiándonos por el pragmatismo y apoyándonos, como decimos, en los recursos que nos brindan los estudios realizados hasta la fecha acerca del análisis fílmico, textual si se quiere.

¹⁶ Thompson, K., Bordwell, D. (1995) *El arte cinematográfico*, Paidós. Barcelona, p.42.

3. MARCO TEÓRICO

3. MARCO TEÓRICO

En el arte, desde sus comienzos, encontramos dos factores diferenciables que podemos separar en la obra, el fondo y la forma. En los diferentes periodos y los diferentes movimientos y grupos, solían tener preocupaciones próximas, temas recurrentes además de, en ocasiones, emplear unas técnicas, o estilos formales similares o parecidos, que los agrupaba en dichas tendencias; aún, cada artista individualmente posee habitualmente unas preocupaciones que pueden ir cambiando a lo largo de su carrera, así como una forma personal de expresarlo mediante la pintura, la escultura, etc., que podía evolucionar igualmente. La forma, el lenguaje a través del cual expresar el fondo, en muchas ocasiones se convertía en una característica que distinguía a un artista de los demás, pudiendo ser ésta, entre otras cosas, un tipo de pincelada, el uso de unos colores determinados, una textura, o un acabado. Pero no todos los artistas se identifican con una forma concreta, o no solo con una, sino que

han ido cambiando a lo largo de su carrera, evolucionando, experimentando.

La forma, el lenguaje elegido para realizar un cuadro, un libro o una película, se suele poder traducir en ciertas características que terminan por conformar el lenguaje. En este capítulo nos centraremos en poner un cerco a la nomenclatura con la que trabajaremos y que consideramos de suma importancia para el trabajo. Hablaremos de lenguaje cinematográfico, forma o estilo y de fondo o contenido, intentado esclarecer el contexto en el trabajaremos con estos términos, nuestro contexto.

3.1. Definiciones.

Es conveniente empezar buscando un apoyo en el que se sustente nuestra idea sobre estos términos que serán de suma importancia para dar contexto a nuestro texto. Para esto, primero nos apoyaremos en la definición de algunas palabras sirviéndonos del diccionario de la lengua de la Real Academia Española.

El primer término al que nos referiremos (en este caso términos) será *lenguaje cinematográfico*:

Lenguaje

Del occit. *lenguatge*.

1. m. Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente.
2. m. lengua (|| sistema de comunicación verbal).
3. m. Manera de expresarse. *Lenguaje culto, grosero, sencillo, técnico, forense, vulgar.*
4. m. Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular.
5. m. Uso del habla o facultad de hablar.
6. m. Conjunto de señales que dan a entender algo. *El lenguaje de los ojos, el de las flores.*
7. m. Inform. Conjunto de signos y reglas que permite la comunicación con una computadora.

Cinematografía

Del fr. *cinématographie*, der. de *cinématographe* 'cinematógrafo'.

1. f. Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento.

Nos parecen relevantes todas y cada una de las acepciones de *lenguaje*, pero la 4 y la 6 son las que más nos interesan. Podríamos decir que el lenguaje cinematográfico es, para nosotros y usando las propias palabras de las definiciones, el “estilo y modo de transmitir mediante imágenes fotográficas en movimiento de cada persona particular”. Siguiendo con la analogía (respeto a la comunicación verbal), cada persona tenemos una forma particular de hablar, unas coletillas que solemos usar, una forma particular de construir las frases por ejemplo; pero también podemos pertenecer a un grupo, o grupos, de personas con ciertas similitudes lingüísticas, ya sea un grupo de amigos con el que compartimos jerga o una zona (la ciudad o región en la que vivimos) con un acento y tendencias diferenciales. Esto es extrapolable al lenguaje cinematográfico, en el que podemos encontrar un primer anillo que pudiera ser la época y sus tendencias, o un estilo compartido regionalmente, o con la generación, por ejemplo el realismo, y luego otro anillo (o varios anillos) dentro de éste en el que surjan más particularidades individuales, en el que cada uno se puede diferenciar del otro en ciertos aspectos formales.

Forma

Del lat. *forma*.

1. f. Configuración externa de algo.
2. f. Modo o manera en que se hace o en que ocurre algo. *Llueve de forma intermitente. Mi forma de vivir.*
3. f. Modo o manera de estar organizado algo. *Forma de gobierno.*
4. f. En un texto literario, estilo o modo de expresar las ideas.
6. f. Molde o recipiente en que se vierte algo para que adquiera la forma de su hueco.
8. f. Derecho. Conjunto de requisitos externos que debe cumplir un acto jurídico.
9. f. Derecho. Conjunto de cuestiones procesales, en contraposición al fondo del pleito o causa.
20. f. plural. Manera o modo de comportarse según las normas de educación. *Qué malas formas tiene.*

Estilo

Del lat. *stilus* 'punzón para escribir', 'modo de escribir'.

1. m. Modo, manera, forma de comportamiento. Tiene mal estilo.

2. m. Uso, práctica, costumbre, moda.
3. m. Manera de escribir o de hablar peculiar de un escritor o de un orador. El estilo de Cervantes.
4. m. Carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico. El estilo de Miguel Ángel. El estilo de Rossini.
5. m. Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor. Estilo neoclásico.
6. m. Gusto, elegancia o distinción de una persona o cosa. Pepa viste con estilo.
10. m. Deportes. Cada una de las distintas formas de realizar un deporte. Prueba en estilo mariposa.

Continuamos con las palabras *forma* y *estilo*, y dejamos claro que únicamente hemos traído las acepciones que hemos creído convenientes, de las que se puede extraer aunque sea un lejano parentesco con el tema que nos concierne. La forma y el estilo se nos presentan como dos términos con una similitud en cuanto a significado, de hecho pueden funcionar como sinónimos. Las palabras modo y manera aparecen en sus acepciones siendo todas ellas sinónimos entre sí, y en ambos significados podemos encontrar la otra palabra. En cuanto a *estilo*, nos gustaría resaltar las acepciones 3, 4 y 5. Entre la tercera y cuarta comprobamos que la única diferencia es que en una se refiere a “escritor u orador” y

la siguiente a “artista plástico o músico”, las dos nos hablan de la singularidad individual de un artista; sin embargo la quinta acepción habla de un concepto general de clasificación formal o estilística, tal y como adelantábamos en nuestra reflexión inicial.

Respecto a *forma*, las acepciones 2 y 3 nos hablan de modo y manera de hacer y organizar, como veíamos en la definición de la palabra *lenguaje*, concretamente las acepciones 3 (“Manera de expresarse”) y 4 (“Estilo y modo de hablar y escribir de cada persona en particular”). Ya en su primera acepción, “configuración externa de algo”, sitúa la forma en un lugar diferente al contenido.

Contenido, da

Del part. de *contener*.

2. m. Cosa que se contiene dentro de otra.

3. m. Tabla de materias, a modo de índice.

4. m. En una obra literaria, tema o idea tratados, distintos de la elaboración formal.

Fondo²

Del lat. *fundus*.

1. m. Parte inferior de una cosa hueca.
4. m. Extensión interior de un edificio. Esta casa tiene mucho fondo, aunque poca fachada.
5. m. Zona más alejada de la entrada o de un determinado punto de referencia. El fondo del pasillo, de la calle.
6. m. Color o dibujo que cubre una superficie y sobre el cual resaltan los adornos, dibujos o manchas de otro u otros colores. Un papel con flores sobre fondo amarillo.
8. m. Condición o índole de alguien. Persona de buen fondo.
11. m. Parte principal y esencial de algo, en contraposición a la forma.
12. m. Caudal de algo. Fondo de sabiduría, de virtud, de malicia.
17. m. Falda de debajo sobre la cual se arma el vestido.
25. m. Pintura. Espacio que no tiene figuras o sobre el cual se representan.
27. m. Argentina., Ecuador., Uruguay. y Venezuela. Patio interior o posterior de una casa.

En esta ocasión, nos acercamos a los significados de *contenido* y *fondo*, y al igual que la vez anterior solo nos quedamos con las acepciones que creemos oportunas para lo que nos atañe. La acepción cuarta de *contenido* indica “tema o idea tratados”, aunque refiriéndose a “una obra literaria”, es fácilmente extrapolable a otras disciplinas artísticas como la que nos ocupa, el cine; también pone distancia entre éste (contenido) y la “elaboración formal”. Lo mismo ocurre si nos fijamos en la acepción que más nos interesa de *fondo*, la 11, en la que acierta a decir que es la “parte principal y esencial de algo”, además de, como ocurría con la acepción 4 de *contenido*, diferenciar entre fondo y forma.

Así concluimos que cuando nos referimos a *lenguaje cinematográfico* nos referimos a la *forma* o el modo en que se expresa y transmite un *fondo* o *contenido*, el *estilo* personal, en este caso, con el que se hace. Para nosotros la idea existe sin lenguaje, el lenguaje es el medio mediante el cual se divulga; por un lado tenemos lo que se cuenta y por otro cómo se cuenta, y esto no es otra cosa que contenido y forma respectivamente.

Hacemos hincapié en ésto pues encontramos posiciones diferentes como las que Thompson y Bordwell manifiestan en su libro *El arte cinematográfico*, en que hablan de “sistema formal” de la siguiente manera:

Una película no es simplemente un grupo fortuito de elementos. Como toda obra artística, una película tiene *forma*. Entendemos por forma fílmica, en el sentido más amplio, el sistema total que percibe el espectador en una película. La forma es el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme.¹⁷

Entre esos elementos que componen la totalidad del filme posicionan el contenido, incluso incluyen un epígrafe con el título *Forma frente a contenido*.

La gente presupone que la “forma”, en cuanto concepto, es lo opuesto a algo llamado “contenido”. Esta suposición insinúa que un poema, una pieza musical o una película son como un vaso. Una forma externa, el vaso, *contiene* algo que podrían contener con la misma facilidad una copa o un cubo. Según esta suposición, la forma se convierte en algo menos importante que todo aquello que presuntamente contiene.

Nosotros no aceptamos esta suposición. Si la forma es el sistema total que el espectador atribuye a la película, no hay interior ni exterior. Cada componente *funciona como una parte* de la

¹⁷ Thompson, K., Bordwell, D. op.cit. p.42.

estructura global percibida. Por lo tanto, consideraremos elementos formales cosas que algunas personas consideran contenido.¹⁸

Los autores hablan de contraposición, de la concepción de que forma y contenido son lo opuesto, pero no nos situamos en ese pensamiento, aunque tampoco compartimos su visión, como ya hemos dicho. No creemos que haya que situar forma y contenido frente a frente como dicta el propio título del epígrafe, si no que los concebimos como elementos diferenciados pero indispensablemente complementarios, paralelos, como veremos a lo largo del texto. También veremos que no por esto otorgaremos menos importancia a la forma como se insinúa en la cita.

Más cercano a nuestra línea se encontraría Zunzunegui, que habla así en relación a la forma.

Ésta me parece la palabra decisiva: Forma. Pues lo que hace relevante una obra es, justamente, su *puesta en forma*. Es esa *forma* la que, situándose más allá de toda distinción entre expresión y contenido, convierte el mismo cuerpo textual, en lugar privilegiado de toda intervención significativa.¹⁹

¹⁸ Thompson, K., Bordwell, D. op.cit. p.43.

¹⁹ Zunzunegui, S. (1994). Paisajes de la forma. Ediciones Cátedra. Madrid, p.81.

Para cerrar este epígrafe vemos conveniente hacer lo mismo con el término utilizado por el propio Rosales (más allá del lenguaje cinematográfico) para hacer referencia a las diferentes formas empleadas en cada una de sus películas; *dispositivo formal*.

Dispositivo, va

Del lat. *dispositus*, part. pas. de *disponĕre* 'disponer', e *-ivus* '-ivo'.

1. adj. Que dispone.
2. adj. Derecho. Dicho de una legislación: Que se aplica a un contrato si las partes no establecen lo contrario.
3. m. Mecanismo o artificio para producir una acción prevista.
4. m. Organización para acometer una acción.
5. f. desusado. Disposición, expedición y aptitud.

Las acepciones 3 y 4 son las que, junto a la palabra *formal*, de forma, determinan el significado que se nos viene a la cabeza cuando Rosales habla de dispositivo formal, y que utilizaremos a lo largo del texto.

3.2. El lenguaje cinematográfico: Bazin.

André Bazin en su libro *¿Qué es el cine?* titula su VII capítulo *La evolución del lenguaje cinematográfico (Evolución de la planificación cinematográfica a partir del cine sonoro)*. En dicho capítulo, Bazin analiza los diferentes (algunos) cambios que se han producido en el lenguaje cinematográfico a lo largo de la historia del cine. Los dos grandes cambios a los que se refiere Bazin (a nivel general nos referimos) que influirían en la evolución formal, fueron la aparición del sonido y el montaje. En cuanto al paso del cine mudo al cine sonoro, Bazin no encuentra un cambio drástico de panorama, no cree que el lenguaje cinematográfico cambiara de una forma radical más allá de la aparición de un avance extremadamente significativo y un periodo de adaptación y aceptación por otra parte, eso sí:

Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no pone de manifiesto una solución de continuidad tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro. Pueden además descubrirse parentesco entre algunos realizadores de los años 25 y otros de 1935 y sobre todo del periodo 1940-50. Por ejemplo entre Eric von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, Carl Theodor Dreyer o Robert Bresson. Estas afinidades más o menos marcadas prueban, por de pronto, que puede arrojarse un puente por encima del hueco de los años 30, y que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro; pero sobre todo que se trata menos de oponer el “mudo” y el “sonoro” que de precisar la

existencia en uno y otro de algunos grupos con un estilo y unas concepciones de la expresión cinematográfica fundamentalmente diferentes.²⁰

De paso, apoya la idea que introducíamos (mejor dicho, nosotros apoyamos la suya) en la apertura de este capítulo, la existencia de tendencias estilísticas generacionales que influyen directamente en el lenguaje cinematográfico, más allá, y dejando de lado, las características personales de cada individualidad.

Las decisiones de usar sonido o no, o un tipo de montaje u otro, que forman parte de la decisión del director (o de la producción en algunos casos), son características, decisiones que tienen que ver con el estilo formal, el lenguaje:

Lo que cuenta para Flaherty delante de *Nanouk y el animal* es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a mostrarnos la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones?²¹

²⁰ Bazin, A. (1990) *¿Qué es el cine?* Rialp. Madrid, p.81-82.

²¹ Bazin, A. op.cit. p.85.

En referencia al montaje de atracciones, que menciona en contraposición al final de la cita, y por aclarar la cuestión, diremos que Bazin, poco antes, nos habla de tres procedimientos de montaje (aparte del *"invisible"* "utilizado frecuentemente en el filme americano clásico de la anteguerra")²², *"montaje paralelo"*, que muestra la simultaneidad de dos acciones (o más) separadas en el espacio con la sucesión de planos de ambas; *"montaje acelerado"*, que da sensación de velocidad o rapidez con la multiplicación de planos cada vez más cortos (en duración); y *"montaje de atracciones"*, en el que se refuerza el sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra que no pertenece al mismo acontecimiento.

El ejemplo que emplea Bazin refiriéndose a *Nanuk el esquimal* (*Nanook of the north*, 1922, Robert J. Flaherty) nos sirve para poner de manifiesto la importancia de las decisiones en cuanto a lenguaje, a forma. Cuando el director decide utilizar un plano sin cortes para contarnos la caza, lo hace con una intención, que el propio Bazin analiza con clarividencia. Lo que queremos clarificar aquí es que existen diferentes formas de contar un mismo contenido y que la decisión del director, en función de sus pretensiones, es determinante en el estilo formal a través del que lo recibiremos.

Es cierto también que los recursos formales fueron apareciendo poco a poco, de la mano de los avances técnicos (como el propio sonido o ciertos movimientos de cámara):

²² Bazin, A. op.cit. p.82.

Ya que los determinismos técnicos estaban prácticamente eliminados hace falta buscar en otra parte los signos y los principios de la evolución del lenguaje: en el replanteamiento de los argumentos y, como consecuencia, de los estilos necesarios para su expresión.²³

Podríamos extendernos más, quizá, pero no nos gustaría desviarnos del tema, así que señalaremos, para cerrar, que la evolución del lenguaje cinematográfico, puesto que los progresos en el aspecto técnico era, y ha sido, mínima, se ha apoyado en otros recursos. La necesidad de encontrar una forma de contar algo por parte del director ha sido la que ha ido impulsando ciertos cambios en el lenguaje, haciéndolo evolucionar, como por ejemplo con la aparición de la steady-cam o de lentes que permiten una mayor apertura de diafragma.

²³ Bazin, A. op.cit. p.89.

4. *LAS HORAS DEL DÍA* (2003). NATURALISMO COMO FORMA

4. LAS HORAS DEL DÍA (2003). NATURALISMO COMO FORMA

La primera película de Jaime Rosales aborda un tema sobradamente retratado en el cine, los asesinos en serie. Sin embargo el tratamiento que da Rosales a la película dista mucho del que se le suele dar a las películas de asesinos en serie, que normalmente se centran en la investigación policial, con su correspondiente intriga, búsqueda de pruebas etc., o en la figura del asesino, sus métodos y su idiosincrasia. Todo ello, y en casi todos los casos, para descubrir por qué el asesino comete esos crímenes; filmes con un principio y un final; y sobre todo con respuesta a los porqués.

El germen del filme con el que Rosales se descubrió al mundo cinematográfico lo explica él mismo en los extras de la película:

La idea para hacer la película partió de un artículo que leí en el *Times* hace bastantes años, y era un artículo sobre asesinos en serie, que era bastante interesante porque más que nada lo que explicaba era la evolución de las diferentes teorías sobre asesinos en serie. Al principio, las primeras teorías sobre asesinos en serie decían que el perfil de los asesinos respondía a maltratos infantiles o violencia doméstica. Luego hubo otra teoría que reforzaba los asesinos que eran de entornos o estratos socioculturales bajos en los que también se producían inestabilidades económicas. Luego, en una etapa posterior surgieron los asesinos en serie que eran los triunfadores de la sociedad moderna pero que estaban sometidos a mucha presión, que necesitaban una vía de escape y lo hacían matando. Y finalmente, el artículo, también mostraba otra teoría, la de los aburridos, gente que se aburría, que tenía una vida muy banal y que buscaba una vía de escape a través de la violencia. Pero lo más interesante del artículo es que acababa diciendo que no hay una teoría sobre asesinos en serie y entonces eso me pareció muy interesante. Me pareció muy interesante hacer una película sin una teoría. Me pareció muy interesante para el fenómeno de los asesinos en serie, pero era también muy interesante desde el punto de vista cinematográfico.²⁴

Interesante desde el punto de vista cinematográfico en tanto en cuanto el filme sigue el día a día de Abel, que vive con su madre y tiene una pequeña tienda de ropa, narrando de igual forma como se

²⁴ Extraído de los extras del DVD nº4 *Las horas del día*. Pack *Initial series* Jaime Rosales.

cepilla los dientes, mantiene una conversación con su pareja o amigos, intenta ligar con una enfermera, o mata a una persona. No hay diferencia, no hay porqués, no hay respuestas. Igual que no hace referencia a por qué come, no la hace a por qué asesina. Como decíamos antes, la película sigue al personaje de Abel (Alex Brendemhul). Abel vive con su madre y tiene una pequeña tienda de ropa en un barrio de Barcelona. Su intención es vender la tienda, lo que crea un pequeño conflicto con su dependienta por el finiquito que a ella le tocaría recibir. La película nos introduce también la relación con su pareja que está buscando trabajo y se gana la vida dando clases particulares, y a su mejor amigo que tiene un kiosco y está a punto de casarse. Recién hecha la presentación de los personajes, vemos a Abel en un taxi dirigiéndose a las afueras; acabará matando a la taxista. Volvemos a la vida banal que presagiábamos antes del asesinato, conversaciones triviales, cenas en pareja, etc. Abel y Tere, su novia, buscan piso para irse a vivir juntos, pero más adelante en la película lo veremos intentar ligar con una chica en un bar. En la boda de su amigo, le dice, le confiesa a este que besó a su novia, a la novia. Esta conversación puede desvelar que Abel no soporta ver a los demás felices, o más felices que él, “que para ser feliz me tienes que dar por culo a mí” dice el amigo. Tere deja a Abel; por otra lado, éste llega a un acuerdo con Trini, la dependienta, por “1 kilo” (1 millón de pesetas) para así poder cerrar y vender la tienda. Abel vuelve a matar, esta vez a un anciano en un servicio del metro. Volvemos a verlo quedar con la chica con la que intentó ligar en un bar. Y acaba como empezó, todo sigue igual.

4. 1. Asesinos.

Asistimos a un retrato existencial sin aparente interés, una vida cualquiera, salvo por un pequeño detalle, que mata (al menos dos veces en la pequeña parte de la vida del personaje que se nos muestra en pantalla).

Las horas del día (2003, Jaime Rosales) está lejos de las películas sobre asesinos en serie a las que estamos acostumbrados, sin embargo encontramos títulos que se pueden acercar en algunas concepciones, como por ejemplo *El carnicero* (1970, Claude Chabrol), en la que un carnicero, una persona aparentemente normal, mata a chicas, mientras comienza una relación con la profesora del pueblo. Chabrol centra más su relato en la relación con ésta, evitando mostrar lo propios asesinatos. Menos relación encontramos con *El estrangulador de Bostón* (1968, Richard Fleischer), basada en hechos reales sobre un fontanero con mujer y dos hijos que estranguló a 13 mujeres; pero es digno de mención el uso de la pantalla partida (polivisión) y de la cámara subjetiva, que Rosales usará en posteriores películas. Lo que sí está claro es que normalmente las películas de asesinos en serie no tienen porque contener el principio de la historia, explicar cómo y/o por qué comienza a matar, pero, como filme, suelen tener un final, una resolución. Sin ir más lejos a buscar ejemplos, en el filme de Chabrol la maestra descubre que el hombre que empezaba a conocer, el carnicero con el que pasaba tanto tiempo, es el asesino de las chicas cuyos cuerpos aparecían en el bosque, y acaba, trágicamente, matándolo. Y en el caso de la película

de Fleischer, en la que el 50 por ciento, aproximadamente, se nos muestra desde el punto de vista de la investigación y sus responsables, y la otra mitad desde el del asesino, acaba con éste en un manicomio desvelándonos como el trastorno de personalidad del asesino hacía que ni siquiera él recordase haber matado a todas esas mujeres.

Mención especial merece la película del maestro polaco Krzysztof Kieslowski *No matarás (A short film about Killing)* (1988, Kieslowski), versión de larga duración del quinto decálogo, homónimo, episodio en formato telefilme de una serie de diez que componían *El decálogo (Dekalog, 1988, Kieslowski)*, miniserie que tomaba como punto de partida para cada capítulo uno de los diez mandamientos. El relato nos muestra la vida de tres personajes, tres hombres destinados a encontrarse; un abogado con principios que pasa el examen ante una comisión evaluadora, un taxista un tanto despreciable (lo que podríamos calificar como mala persona), y a un joven que deambula por la ciudad, cuyo impulso por causar daños va a más. En esa evolución del personaje joven encontramos la primera muestra de la posible relación con *Las horas del día* (2003, Rosales). Después de verlo arrojar una piedra desde un puente a los coches que pasan por debajo de este, nos situamos en un cochambroso y solitario baño. Él se encuentra ante un urinario de pared cuando llega otro hombre, bastante risueño que se coloca delante de otro urinario cercano; silba y sonrío. Entonces nuestro joven, que ya ha acabado, lo

agarra por la espalda y lo hace caer (Fig. 1); entonces se ríe cuando va a salir del aseo.



Fig. 1

Como ya escribíamos anteriormente, en *Las horas del día* (2003, Rosales), Abel comete dos asesinatos, y el segundo de ellos sucede en un servicio del metro.

Vemos a Abel entrar a un servicio público y acercarse a un urinario de los de pared justo cuando un hombre mayor (anciano) sale de uno de los comunes, de los que tienen puerta. Se acerca a los lavabos, se lava las manos para después secárselas en una de esas máquinas colgadas en la pared; en ese momento Abel, por la espalda, rodea el cuello con su brazo y comienza a estrangularlo (Fig. 2), acción que durará varios minutos y que el director nos muestra sin cortes. Cuando ya parece haber acabado con él, arrastra el cuerpo estéril del anciano hasta uno de los servicios individuales y cierra la puerta,

donde, a través de esta, todavía podemos escuchar como lo remata. Después sale cerrando la puerta tras él y abandona el servicio.



Fig. 2

Rosales, como veremos más adelante en este texto (concretamente en el capítulo dedicado a las influencias, declaraba que, aunque había visto el cine de Kieslowski, no se apoyaba en demasía en él); pero, si bien podríamos pensar que el ejemplo de la situación en el lavabo podría ser meramente algo anecdótico, la siguiente comparación con el filme del director polaco hará que nos planteemos hasta qué punto la casualidad juega un papel en la cercanía de estas dos escenas.

El joven sube al taxi del otro personaje, además del abogado, que retrata la película. Lo dirige hacia una zona alejada, en las afueras de la ciudad. Una vez se encuentran en un lugar tranquilo, casi de campo, el joven, que estaba preparado detrás del taxista con una guita, y tras pedirle que parara el taxi, comienza a estrangularlo con

ésta (Fig. 3). El taxista, que al principio ofrece resistencia, poco a poco va cediendo, aunque empieza a hacer sonar el claxon. Para hacer que pare, el joven, anuda la cuerda por detrás del asiento, baja del coche, y con una barra de hierro, que también llevaba él en una bolsa, desde el asiento del copiloto, golpea en los brazos al taxista hasta que deja de tocar el claxon. Ya desde fuera del coche, en la parte del conductor, golpea con la misma barra en la cabeza al taxista. Envuelve la cabeza ensangrentada con una manta que saca del maletero, y aparta el cuerpo hacia el asiento del copiloto para poder conducir el coche hasta un lugar cercano a un río, no muy lejos. Arrastra el cuerpo hasta la orilla donde se da cuenta que no estaba muerto y acabar rematándolo golpeándolo en la cabeza cubierta por la manta con una gran piedra que busca en las cercanías.



Fig. 3

En la escena a la que nos referimos, en *Las horas del día* (2003, Rosales), Abel, desde el asiento trasero de un taxi, detrás del asiento vacío del copiloto, tiene una ligera charla sobre los horóscopos con la taxista, a la que dirige hacia una zona a las afueras de la ciudad, una zona de campo. Llegados a un punto de intersección, metidos en un camino solitario rodeado por naturaleza, la taxista pregunta “¿y ahora?”, a lo que Abel responde no saber. La taxista lee el nombre de uno de los caminos en un cartel cuando Abel aprovecha para agarrarla por la coleta, y atrayéndola hacia él, empezar a estrangularla desde la parte de atrás, rodeando con su brazo el cuello de ésta, presionando con su antebrazo su garganta (Fig. 4). La taxista ofrece resistencia, y después de conseguir morderle, incluso llega a abrir la puerta para escapar, pero no lo consigue. Abel, sin darle tregua, pasa su cuerpo por encima de los asientos situándose delante con ella, donde, ya fuera de plano el cuerpo de la mujer, comenzará a golpearlo con su puño. Abel para y sale del coche, pero tras escuchar como ella tose vuelve a entrar, por la puerta del piloto, y continúa ahogándola. Al salir de nuevo del coche por donde había entrado hace sonar el claxon sin querer. Merodea la zona hasta que da con una piedra medianamente grande, se aproxima por la puerta del copiloto, la abre, y remata a golpes a la taxista. Hasta aquí, y desde que comienza a estrangularla, nos lo muestra sin cortes. Abel arroja la piedra a la maleza y, apartando el cuerpo de la taxista se sienta en el asiento del piloto y conduce el coche hacia un punto más apartado, menos a la vista; después sale caminado del lugar, incluso corre.



Fig. 4

Una de las películas que más no recuerda a la ópera prima de Jaime Rosales, la que más quizá, es *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976, Chantal Akerman). La segunda película de larga duración de Chantal Akerman nos narra la vida, el día a día en algo más de dos jornadas, de Jeanne. Jeanne Dielman es una madre soltera de un hijo adolescente que durante el día es ama de casa y por la tarde ejerce la prostitución de una forma muy discreta.

Jeanne prepara la cena en la cocina, llaman a la puerta y un señor entra y la acompaña al dormitorio, cerrando la puerta detrás de ellos. Sin cambiar de encuadre, el brusco cambio de luz nos indica que ha pasado un rato cuando salen del cuarto. Ella le devuelve su abrigo y sombrero en la puerta, donde se despide hasta la “semana que viene” después de que él le pague por el servicio. Así empieza el filme que a partir de ahí será una muestra del sentido rutinario y la

cotidianidad. Ella se lavará, limpiará la bañera con lejía, terminará de preparar la cena esperando que llegue su hijo con el que cenará tras poner la mesa en el salón, saldrán a pasear; al volver abrirán el sofá cama, donde dormirá el adolescente, y “fin del primer día”. Al día siguiente se despertará, se lavará las manos y preparará el desayuno para ella y su hijo al que despertará y despedirá en la puerta. Después recogerá la cocina y el salón antes de salir a realizar recados como ir a correos o el zapatero. Al regresar preparará la comida, cuidará del bebé de una vecina un rato y almorzará un sándwich. Al terminar saldrá de nuevo a hacer algún recado y a tomar un café en un bar. Volverá a casa y a partir de ahora todo lo ya mostrado se repetirá. Seguirá preparando la comida (que empezó antes) hasta que de nuevo suena el timbre y otro señor la acompañará. Todo sigue su curso, su rutina. Todo se repite, pero algo anda mal. De la comida que estaba cocinando tiene que tirar algo que parece haberse pasado y debe salir a comprar patatas. Cuando el hijo llega cenar, pero tienen que esperar a que el segundo plato termine de hacerse. Paseo, cama y “fin del segundo día”. El nuevo día se repetirá igual, pero siguiendo con esos pequeños y desafortunados detalles. La oficina de correos está cerrada, el bebé de la vecina con el que se queda un rato está especialmente gritón, y en el bar al que va a tomar café su mesa, en la que se suele sentar, está ocupada. La vemos especialmente pensativa esta jornada. Esto es, a grandes rasgos, lo que pasa a lo largo de la película, quizás hemos dejado fuera detalles muy importantes, pero nos vale para situarnos en el punto (o uno de los puntos) que nos interesa. Y es que a la vuelta del

café encuentra un gran paquete para ella en el portal. Al entrar en casa va directamente a su cuarto, donde empezará a abrirlo. Al ver que no puede, acude a la cocina a por unas tijeras, con las que ya sí lo conseguirá; es lo que parece un camisón o algo similar que usar para dormir. Mientras lo ve, e incluso se lo prueba poniéndolo sobre su cuerpo, pero sin vestirlo, suena el timbre. Se apresura a recogerlo, y meter los restos del paquete (papeles, caja y el mismo regalo) bajo la cama, y acude a abrir. Entonces nos situamos dentro del dormitorio, mientras ella se quita su blusa; cambia totalmente la forma en la que nos muestra esta rutina, que normalmente se contaba con elipsis desde fuera del cuarto. En el siguiente plano la vemos tumbada en la cama con un hombre encima (Fig. 5); parece fría y distante, y el hombre no se mueve apenas, pero de repente ella empieza a sentir algo y se mueve, intenta quitárselo de encima sin mucha convicción. Parece estar disfrutando algo que para sí no debería disfrutar. Al terminar, a través del espejo vemos como ella se viste de nuevo mientras el cliente se encuentra todavía en la cama. Una vez vestida, coge las tijeras con las que abrió el paquete y mata al hombre que queda allí tumbado. La película termina con un plano de casi seis minutos de duración con Jeanne sentada a oscuras en el salón, en el sitio que suele sentarse.



Fig. 5

Una persona que lleva una vida, aparentemente, normal que en un momento dado mata. Podría valer para los dos casos (ambas películas). Es cierto que en la película de Rosales vemos dos asesinatos por parte del protagonista, y que por la forma de actuar no parecen los primeros que comete; aunque la intención del director de no darnos nada a lo que agarrarnos, ninguna pista, hace que podamos plantear cualquier teoría. Esto es extensible a los motivos por los cuales mata. No encontramos en el argumento o trama de la película detalle alguno que nos indique por qué lo hace; como él mismo plantea, “hacer una película sin una teoría”. Y no decimos que el/la protagonista, el personaje, no tenga motivos, o lo que lo mueva a cometer dichos asesinatos no respondan a nada, simplemente que no se nos aclaran en ninguno de los dos filmes. Podríamos contemplar desde algunas de las teorías planteadas por Rosales en el fragmento que citamos más arriba, como por ejemplo

gente aburrida con una vida muy banal que busca una vía de escape, o haber sufrido maltratos infantiles o violencia doméstica; o mirar hacia otras posibilidades como algún desorden psicológico (algo parecido a lo que pasaba con el protagonista de *El estrangulador de Bostón* (1968, Richard Fleischer)), quizá meros actos impulsivos, incontrolables por parte de los protagonistas. Al igual que nos aventuramos a mencionar que los asesinatos que vemos cometer a Abel no parecen ser los primeros (ni los últimos intuimos), incluso sin ningún indicador en la narración, nos atrevemos a asegurar que en el caso de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976, Chantal Akerman), la protagonista sí es la primera vez que mata; y aunque podríamos estar ante un precedente en cuanto a un filme sin teoría, sobre matar sin motivo, encontramos la que podría ser la clave en un artículo de Janet Bergstrom, con unas declaraciones de la propia Akerman incluidas:

Ella, para mantenerse en su papel de ama de casa, con una rutina en la que cada momento está marcado por una tarea específica, se prostituye con mucha discreción, recibiendo cada tarde a un caballero respetable con el que casi no cruza palabra. Pero su orden se ve trastocado por un segundo cliente, probablemente cuando experimenta un orgasmo no deseado, y es incapaz de reponer las piezas de su universo privado luego de haberse defendido con tanto cuidado de cualquier intrusión en el mismo. Al tercer día asesina al hombre después de hacer el amor.

*“Decidí mostrar que cualquier insignificancia podía desintegrar este orden que parecía tan “natural”... Las defensas de Jeanne Dielman se habían desmoronado, y quise demostrarlo mediante el símbolo más brutal de la opresión: la prostitución. Las cosas suelen estallar en pedazos cuando entra en juego la sexualidad. Jeanne Dielman mata para recuperar su orden, no porque se haya dado cuenta de nada.”. (Entrevista con Blandine Jeanson y Martine Storti, 9 de febrero de 1976)*²⁵

4. 2. Naturalismo.

No solo vemos la proximidad entre las dos películas porque haya un asesinato en una y dos en otra, sino que podemos ir más allá, ya que encontramos una evidente cercanía en la idea y en la forma. Encontramos que, como Akerman, Rosales nos plantea un escenario de lo más común, un absoluto ejemplo de cotidianidad y trivialidad, para, en medio de todo esto, situar un pequeño punto rojo, una anomalía que rompe con toda esa aparente normalidad; ese “algo inesperado” es que Abel mata. Más allá de ese acto que se usa como ruptura, asistimos a una muestra de realismo, y/o naturalismo cinematográfico.

²⁵ Bergstrom, Janet (2001). Chantal Akerman y el espíritu de los setenta. Revista de dones i textualitat, nº7, p.33-45.

Lo que quería contar era una historia diferente sobre un asesino en serie. En ese momento estaba muy de moda y había muchas publicaciones, ha habido muchas películas sobre asesinos en serie, pero realmente me interesaba contar la película sin explicar porque Abel (protagonista) mata, cuáles eran los motivos exactos, especificar por los que Abel mata.

Hice una película intentando que no se enfatizara tampoco nada, que fuera una película en la que la realidad respirara como tal y quería someterme a un proceso personal en cuanto a descubrimiento del lenguaje cinematográfico...²⁶

En este extracto de una entrevista de uno de los extras de la película, el director español nos da dos puntos sólidos sobre los que apoyarnos en este punto, la intención de hacer una película “en la que la realidad respirara como tal”, y que la intención de someterse a un proceso de descubrimiento del lenguaje cinematográfico.

La trama de la película no gira en torno a los asesinatos, sino que lo hace alrededor de la ordinaria vida de Abel. Durante todo el filme, solo asistimos a actos de lo más cotidianos, exceptuando los dos asesinatos; situaciones en las que el espectador se ve a sí mismo a diario. Así vemos a Abel afeitarse, comer, cocinar (Fig. 6), etc.

²⁶ Extraído de los extras del DVD nº4 *Las horas del día*. Pack *Initial series* Jaime Rosales.



Fig. 6

Como también vemos a Jeanne, en la película de la maestra belga Akerman, llevar a cabo todo este tipo de acciones cotidianas (Fig. 7); aunque en este caso, y eso si es una leve diferencia (que se refleja también en la duración del filme), lo vemos a tiempo real y sin cortes, cosa que Rosales, pese a su predilección por los planos largos, solo hará en gran medida en las dos escenas de asesinato, mostrándolas casi en su totalidad en plano secuencia.



Fig. 7

A modo anecdótico, y terminado así las menciones a *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976, Chantal Akerman), hacemos una leve reflexión acerca de lo parecidas que son las vidas de los personajes de ambos filmes, solo que con unos protagonistas por los que han pasado algunos años, proponiendo una hipótesis remota en la que la película española pudiera ser, en este caso parecer, una secuela “espiritual” de la película belga, en la que ese adolescente que vemos en la película de Akerman, hijo de una ama de casa que ejerce la prostitución de manera reservada, de la que lo último que sabemos es que ha matado a un cliente, se convierte en un adulto que lleva una vida igual de corriente, salvo por el hecho de que de vez en cuando mata (Fig. 8 y 9).



Fig. 8



Fig. 9

4. 3. Hacia la búsqueda de un lenguaje cinematográfico.

En su primera película, el director catalán transmite un cierto intento de distanciamiento con las formas más habituales en el cine, pero lo hace todavía de manera tímida. No vemos aún, en esta película, ningún dispositivo radicalmente alejado de lo usual, rasgo claro o definitorio, más allá de una voluntad; la voluntad de ir más allá, de probar, de buscar y de quien quiere encontrar. El director parece tener claros ciertos principios (cinematográficamente hablando, claro) que tiene que ver con el naturalismo, el realismo. Los escenarios reales, el sonido directo, los planos largos, las situaciones que nos presenta en pantalla, todo esto y más con intención de comenzar un camino en busca de un estilo, un lenguaje cinematográfico propio.

Si analizamos específicamente el dispositivo formal, en referencia al “proceso de descubrimiento cinematográfico” que Rosales comenta, encontramos como el director, en su primera película, hace cierto

esfuerzo por alejarse de lo convencional (como por ejemplo mostrarnos los asesinatos casi íntegramente en plano-secuencia) sin conseguir todavía evitar lugares comunes. Vemos como la cámara permanece fija, no hay movimientos de cámara; eso sí, con un pequeño temblor que denota que no está anclada al suelo, como si alguien la sostuviera (la cámara) salvo en los dos asesinatos, en los que la cámara permanece firme. Utiliza el plano-contraplano, que acabará desterrando en trabajos posteriores. Como decíamos, usa planos de larga duración, planos-secuencia, aunque todavía no de forma generalizada, sino en escenas concretas (los asesinatos por ejemplo) con el objetivo de que destaquen frente a los demás planos de una duración menor. Rosales no usa planos de transición y tampoco encontramos música en la película, ni extradiegética ni diegética.

5. LA SOLEDAD (2007). POLIVISIÓN

5. LA SOLEDAD (2007). POLIVISIÓN

En su segundo largometraje, Rosales deja clara su intención de avanzar hacia nuevos territorios, encontrando nuevas formas a través de las cuales transmitir, con las que contarnos la historia que pretende. El director adecúa la forma a la trama, haciendo que el dispositivo aporte relevancia, haciendo de éste algo más que un mero vehículo. El recurso formal del que el director hace uso en su segunda película es, como él mismo lo denomina, la “polivisión”; aunque también podríamos llamarlo “pantalla partida”, dado que consiste, principalmente en dividir la pantalla en dos (en el caso de la soledad, podría ser en más) obteniendo dos imágenes simultáneas.

5. 1. Muerte y soledad.

El segundo largometraje de Rosales sigue a dos mujeres, Adela, madre soltera de un bebé, que se traslada a Madrid con su hijo, dejando en su pueblo natal al padre de éste y al suyo propio. Acaba compartiendo piso una de las hijas de Antonia, la otra mujer protagonista, que tiene una pequeña tienda de ultramarinos y que lidia como puede con los problemas de sus hijas ya adultas, la mayor casada y emancipada que le pide ayuda para comprar un apartamento en la playa, lo que requeriría que Antonia vendiera su propio piso (que es lo que finalmente decide); la mediana, compañera de piso de Adela, como mencionábamos antes, totalmente en desacuerdo con que su madre haga el gran esfuerzo económico que requiere ayudar a su hermana mayor por un capricho; y la menor que vive con Antonia y su pareja, Manolo, y a la que diagnosticarán cáncer de colon.

La película avanza y la muerte se presenta, primero en la vida de Adela, que perderá a su hijo en un atentado perpetrado en un autobús en el que ambos viajaban, y más tarde en la de Antonia, que fallece inesperadamente en la soledad de su casa tras tender la colada. Pero la vida continúa.

Rosales vuelve a acercarse a la muerte, aunque de una manera muy distinta. En su primera película seguíamos al personaje que provocaba la muerte, que asesinaba, en esta ocasión nos sitúa al otro lado. En el caso de la pérdida del hijo de Adela en un atentado

cometido en un autobús, causando, probablemente, más muertes, nos muestra el lado de la víctima, la pérdida de un ser querido y la soledad en la que queda Adela. Por otro lado, la muerte de Antonia también es inesperada, pero es una muerte natural; a ésta, aun estando siempre rodeada de su familia, hijas, y pareja, la muerte la sorprende en absoluta soledad, en contraste del hijo de Adela. La soledad tras la muerte y la muerte en soledad.

5. 2. La pantalla partida.

El recurso de la pantalla partida, o polivisión, se remonta a los orígenes del cine. En 1898, *Santa Claus* (1898, George Albert Smith), película (cortometraje) de un minuto de duración, nos muestra como unos niños duermen cuando una pantalla circular aparece dentro de la pantalla, ocupando la parte derecha de ésta, y que nos muestra a Santa Claus descendiendo por la chimenea, desapareciendo después y apareciendo, Santa Claus, en la habitación en la que los niños dormían. Cinco años después volvemos a ver dos pantallas de nuevo, y de una manera similar, en la película *Vida de un bombero americano* (1903, Edwin S. Porter y George S. Fleming). Ya en 1913 encontramos que la cineasta Louis Weber codirige junto a Phillips Smalley, su por aquel entonces marido, escribe y protagoniza la película muda (cortometraje) *Suspense* (1913, L. Weber y P. Smalley), la siguiente película que nos consta que haga uso de la pantalla dividida en su metraje, y en la que nos detendremos un poco más

debido a que aquí ya se alcanza una dimensión que se asemeja mucho a lo que veremos de ahí en adelante, en cuanto a pantalla partida, hasta llegar a *La soledad* (2003, Rosales), dejando de ser una pantalla (en el caso de las películas anteriores circular) dentro de otra pantalla que la contiene, para pasar a ser una división de esta. El cortometraje cuenta una historia que posteriormente hemos visto en repetidas ocasiones adaptada al cine, por lo que podríamos hablar de una “historia universal”, obviamente adaptando la época y las circunstancias. Vemos a dos mujeres en una casa con un niño pequeño, todavía un bebé. La que parece ser la asistente se va de casa inesperadamente dejando una nota en la que renuncia al trabajo, quedándose solos la madre y el niño. El marido, que se encuentra en el trabajo, llama para avisar de que llegará tarde y es entonces cuando vemos la pantalla partida en tres, pero son tres formas triangulares las que la dividen (Fig. 10).



Fig. 10

En cada pantalla vemos a uno de los personajes protagonistas, relevantes para el desarrollo de la historia. En las del centro y la derecha marido y mujer conversan por teléfono, cada uno en un lugar diferente, ella en casa y él en el trabajo. En la de la izquierda un maleante que pasaba cerca de la casa cuando salía la sirvienta, que acabará encontrando la llave que ésta había dejado bajo el felpudo, y entrando en la vivienda. La mujer avisa al marido, que robará un coche en la puerta de su trabajo y conseguirá llegar a tiempo junto a la policía, que lo perseguía a él, el marido, por el robo del automóvil.

La siguiente película que queremos destacar por un uso innovador de la pantalla partida es *Napoleón* (1927, Abel Gance), película de cuatro horas de duración que narra parte de la vida de Napoleón, comenzando por su infancia. Ya al principio vemos como el director divide la pantalla, con el ratio habitual de la época (4:3), en cuatro

pantallas iguales, y acto seguido en 9, durante una pelea de almohadas entre un Napoleón todavía niño y (o contra) sus compañeros de habitación de la academia militar. No será hasta la última media hora de la película cuando volvamos a ver la pantalla partida de nuevo. Las dimensiones de la pantalla se reducirán hasta quedar ésta centrada, apareciendo a ambos lados dos pantallas similares en tamaño, pasando la pantalla a aparentar un ratio de aspecto más cercano al panorámico (16:9), incluso algo más ancha (Fig. 11). Lo interesante en el uso que Gance hace del recurso reside en que cada pantalla muestra imágenes contiguas de la misma imagen formando, efectivamente, una panorámica.



Fig. 11

El director francés parece querer transmitir, mediante una “pantalla” más amplia, la sensación de grandeza, conseguir captar la inmensidad del ejército francés, siendo esta su función, al contrario

de lo que había sido habitual las pocas veces que se hizo uso del recurso hasta ese momento (y el uso que posteriormente se le dio a éste), que sería mostrar dos acciones simultáneas distintas, y que habitualmente tiene lugar en espacios diferentes también. Desde esa segunda aparición de la división de pantalla, hasta el final del filme, se hace un uso constante de la pantalla partida, y veremos toda clase de combinaciones respecto a las tres pantallas, yendo más allá del uso descrito por nosotros mismos poco más arriba; la misma imagen repetida en las tres, las tres diferentes, las de los laterales iguales y la central diferente, etc. Cabe mencionar también que el resultado de las tres pantallas, a diferencia de la partición de la pantalla que se hace al comienzo de la película (que se hace en montaje), se consiguió mediante el uso de tres proyectores, con rollos diferentes que habían sido grabados a su vez con tres cámaras que se hacían funcionar de manera simultánea (en la figura 11 se aprecian las “costuras”).

Fue en relación a esta película, *Napoleón* (1927, Abel Gance) que por primera vez se acuñó el término “polyvision”, aunque no queda muy claro si fue el propio Abel Gance, o el crítico cultural francés Émile Vuillermoz. En este momento vemos necesario precisar que se podría hacer una distinción entre pantalla partida y “polyvision” (polivisión), dependiendo esto de si la pantalla es dividida en montaje, o la división se produjera mediante la unión de varias proyecciones, respectivamente, como acabamos de explicar; pero no profundizaremos en dicha diferencia, pareciéndonos poco relevante

dado que lo que nos importa y sobre lo que estamos trabajando es acerca del resultado final, lo que ve el espectador, la forma final del filme, no el procedimiento para proyectarlo (la película). Tras puntualizar esto aclararemos que a partir de aquí entenderemos polivisión como sinónimo de pantalla partida.

Daremos un salto hasta el año 2000 para encontrar la siguiente película que nos parece relevante referenciar en cuanto al uso de la polivisión; *Time Code* (2000, Mike Figgis). Ya en su película anterior, *Miss Julie* (1999, Mike Figgis), el director británico incluye la pantalla partida en una escena en la que los dos protagonistas, una noble joven y uno de sus sirvientes, tiene sexo; pero es en su película del año 2000 en la que lleva al extremo de la experimentación la técnica. El argumento gira en torno a un grupo de personas más o menos relacionadas entre sí, cuya historia se cruzará durante la película para acabar unida por un final común. Figgis divide la pantalla en cuatro desde el principio, graba simultáneamente y sin cortes de montaje durante 97 minutos con cuatro cámaras (digitales) a los personajes que improvisan, con una historia del director como base, sus diálogos y acciones, todo siguiendo unas rígidas pautas de sincronización horaria (Fig. 12).



Fig. 12

Las cámaras se mueven por los espacios y los personajes, sin seguir cada una de ellas a uno o varios de manera fija, llegando en ocasiones a captar dos de ellas la misma acción desde diferentes ángulos. En cuanto al sonido, aunque escuchamos varias pistas a la vez, siempre hay una que prevalece por encima de las demás siendo así el propio director el que decide, o da importancia a, la información que considera más pertinente para el desarrollo de la historia.

Dos años más tarde encontramos otra vuelta de tuerca en *Las reglas del juego* (2002, Roger Avary) en la que el director hace dos usos muy diferentes de la pantalla dividida. Hacia la primera media hora de película aparece por primera vez la pantalla partida en dos, cada una siguiendo a un personaje diferente (él, Sean, y ella, Lauren. Fig. 13).



Fig. 13

Después de unos minutos en los que vemos como se desarrollan sus acciones por separado acabarán encontrándose frente a frente en un pasillo de la universidad a la que asisten. En cada pantalla un primer plano (individual) de los personajes que miran directamente a cámara, que se miran a la cara mientras conversan. En un momento determinado ella le quita las gafas de sol al personaje masculino y las cámaras (las pantallas) se mueven a la vez para captar a los personajes de perfil colocándose una al lado de la otra (las cámaras), juntándose de una forma similar a como ideó Gance para su *Napoleon* (1927, Gance), pasando de ser dos pantallas a solo una que encuadra a ambos personajes desde el perfil (Fig. 14).



Fig. 14

La siguiente vez que aparece la pantalla dividida, casi llegando a la hora de película, vemos como la misma imagen se repite en las dos mitades, Paul tumbado en la cama mirando como Sean fuma sentado en el suelo. Vemos como empieza a excitarse, insisto, de la misma manera en ambas pantallas, y mientras en la pantalla de la derecha comienza a tocarse y lo que se intuye, masturbarse, en la de la izquierda se aproxima lentamente a Sean para comenzar besarlo en lo que parece ser (y como más tarde queda claro en la película) lo que el personaje está imaginando; muestra los pensamientos de Paul (Fig. 15).



Fig. 15

5. 3. La polivisión de Rosales.

Cuando Rosales estaba a punto de comenzar el rodaje de su ópera prima, *Las horas del día* (2003, Rosales), y según sus propias declaraciones en la entrevista incluida en los extras, ya se planteó el uso de la polivisión. El consejo de su productora, la complejidad que requería cambiar el planteamiento del filme y la necesidad de elaborar una “gramática” (sic) nueva para el recurso hicieron que no fuera hasta su siguiente trabajo, *La soledad* (2006, Rosales), en el que el director la usara formalmente; eso sí, alternado con la visión habitual de la pantalla.

Esta declaración que acompaña a la película (en los extras), nos da algunas claves acerca de en qué consiste el método de uso que el director lleva a cabo:

La polivisión ha consistido en dividir la pantalla (formato cinemascope) en dos mitades iguales. Cada mitad corresponde a un punto de vista diferente sobre una misma escena. A veces se trata de dos ángulos sobre un mismo espacio (por ejemplo la cocina de una casa vista desde dos posiciones distintas). Otras, una visión simultánea sobre dos fragmentos de un espacio escénico más amplio (por ejemplo, el comedor y el salón de un apartamento sobre el que los personajes vienen y van). La idea detrás de la polivisión ha sido crear un código homogéneo a partir de un conjunto de reglas cuya función es aportar un sistema de percepción distinto al del formato natural. El reto y la dificultad han consistido en lograr un cierto distanciamiento y ruptura respecto a la lectura natural sin que dicha ruptura constituya un freno al tránsito de emociones. Alrededor del 30% del metraje total está rodado en polivisión.²⁷

Quizá la mayor novedad que encontramos en la polivisión de Rosales, respecto de los usos anteriores de la pantalla partida, es el método

²⁷ Extraído de los extras del DVD nº2 *La soledad* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

de uso que el director plantea, siguiendo unas reglas ideadas por él mismo, una “gramática” propia, como el mismo la denomina.

Rosales emplea la polivisión en escenas determinadas por su sensibilidad, no encontramos que exista motivo que determine que la pantalla aparezca dividida más allá del impulso del propio director. Esto significa que hace uso del recurso en las escenas que piensa que el recurso puede aumentar la riqueza de la escena:

La polivisión como vehículo expresivo debe de añadir expresividad, esa es la mayor dificultad con la que me encontré a la hora de hacer la película, porque, al no conocer el resultado cómo iba a ser, no estaba seguro de que en todas las escenas en las que usé la polivisión iba a añadir expresividad; pienso que, visto el resultado, hay escenas en las que podía haber hecho la polivisión y que no hice que podía haber tenido sentido.²⁸

Aunque a priori sería normal que el uso reducido del recurso (respecto a las escenas monopantalla) marcara dichas escenas, encontramos que el director español consigue integrar las dos formas, logra una total armonía entre el uso de la pantalla dividida y la monopantalla, resultando natural el uso de la polivisión en el visionado. Como hemos comprobado en alguno de los ejemplos

²⁸ Extraído de los extras del DVD nº2 *La soledad* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

anteriores el uso de la pantalla suele destacar sobre el resto de metraje por su uso puntual (exceptuando cuando se usa durante todo el metraje, como vemos en *Time Code* (2000, Mike Figgis)); bien como leitmotiv, por ejemplo en el caso de *Napoleón* (1927, Abel Gance), en la que se recurre a él en las batallas (usos diferentes del recurso tanto en la batalla de almohadas en la academia militar, con un Napoleón niño, y una vez ya éste es general en su primera campaña); o como solución a una necesidad, como recurso per se, visto por ejemplo en *Las reglas del juego* (2002, Roger Avary) cuando una parte de la pantalla nos muestra lo que sucede, y la otra lo que el personaje imagina o desearía que pasara.

Aprovechando que traemos de nuevo a colación la película de Avary, en ésta vemos como, en alguna ocasión, los personajes miran directamente a cámara, hablan directamente a ella, poniéndonos en el lugar del receptor (otras veces emisor) convirtiendo el plano en subjetivo. Y lo hace además en una de las escenas que usa la pantalla partida, cuando Lauren y Sean se encuentran en el pasillo y conversan (Fig. 16).



Fig. 16

Rosales hace un uso similar en *La soledad* (2007, Rosales) en las situaciones de conversación, con plano-contraplano y con la polivisión de por medio (Fig. 17).



Fig. 17

Aunque en este caso un personaje mira a cámara y el otro es encuadrado de perfil, siendo esta la fórmula que emplea Rosales para el plano-contraplano en su gramática elaborada para la polivisión.

Pero el recurso viene, al igual que la misma pantalla partida, de los comienzos de la cinematografía; ya al final de *Asalto y robo de un tren* (*The great train robbery*, 1903, Edwin S. Porter) vemos como, en lo que parece una especie de epílogo, un personaje, probablemente un forajido, nos mira fijamente, a la cámara, desafiante, saca su revólver y dispara. Nos dispara (Fig. 18). Pero aun así existe una gran diferencia en el uso que hace Rosales del plano, más allá del resultado visual; y es que en el caso del director español sabemos, somos muy conscientes, de que el emisor no dirige su mirada a nosotros, espectador, sino al receptor que vemos en el contraplano; en cambio en el caso de la película de Porter, el forajido nos agrade directamente a nosotros, espectador, nos dispara.



Fig. 18

El director hace uso de toda combinación imaginable entre las dos pantallas. Acción en una y quietud en otra, personajes que van de una a otra, vacío y lleno, cambios de plano en una buscando la acción, misma acción desde dos encuadres diferentes

Nos faltan claves para desgranar completamente la gramática creada por Rosales para el uso de la polivisión, pero para completar lo desarrollado anteriormente incluimos estas declaraciones del director:

Yo me elaboré un libro de gramática en el cual hay unas reglas de lo que se tenía que hacer y lo que no. Pensé que tenía que ser cámara fija, por ejemplo entradas y salidas a eje cambiado, tenía que trabajar el plano general y proponer un trabajo de la percepción del

espacio temporal diferente, pero también debía tener la posibilidad de trabajar el primer plano, entonces también me llevó un tiempo encontrar una solución.²⁹

²⁹ Extraído de los extras del DVD nº2 *La soledad* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

6. TIRO EN LA CABEZA (2008). DESDE LA DISTANCIA FORMAL

6. TIRO EN LA CABEZA (2008). DESDE LA DISTANCIA FORMAL

Tiro en la cabeza (2008, Rosales) es una llamada de atención. La forma en la que Rosales pone sobre la mesa un tema tabú, su forma de decir que debíamos de dejar de mirar para otro lado y afrontarlo, probablemente, de una forma diferente a como lo habíamos hecho hasta esa fecha. El delicado tema de la lucha armada es tratado por el director de una forma contemplativa, objetiva (en la medida de lo posible); distante sin dejar de ser profunda.

Yo lo que intento es actuar sobre la conciencia ciudadana, las ideas que estoy transportando tienen que ver con escuchar al otro, el buscar en el otro qué tienen en común más que qué tiene diferente; apartarse de la radicalidad y evidentemente la radicalidad más extrema es la irracional y la mayor irracionalidad es matar a otro ser humano. Entonces el motivo por el cual nuestro

esta película de esta manera es porque lo que quiero mostrar es que no hay nada más absurdo que, por un motivo ideológico, lleguemos a matarnos entre nosotros, eso no debería ser así, deberíamos encontrar una solución democrática en la cual se pudieran intercambiar ideas.³⁰

6. 1. Basado en hechos reales.

Jaime Rosales abordó su tercer proyecto de una forma espontánea, con poco medios y un equipo reducidísimo, según explica él mismo. Cuando leyó la noticia en la que se basó, rápidamente le vino a la cabeza el dispositivo formal y la estructura dramática, y tuvo la necesidad de rodar de forma inmediata y en pocos días.

Rosales expone que “la película tiene dos partes, una primera que es una ficción pura, y una segunda que es una recreación de los hechos que yo recibí a través de la prensa”.³¹ El suceso del que Rosales habla, y que recrea de la forma más fiel posible con los datos de los que disponía en aquel momento, tiene lugar en Capbreton (Francia), en la cafetería de un centro comercial, donde se encuentran de manera fortuita dos guardias civiles y tres miembros de la banda

³⁰ Declaraciones extraídas de la rueda de prensa ofrecida en el Festival de San Sebastián. Incluida en el DVD nº 1 *Tiro en la cabeza* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

³¹ Declaraciones extraídas de la rueda de prensa ofrecida en el Festival de San Sebastián. Incluida en el DVD nº 1 *Tiro en la cabeza* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

armada ETA, y que acaba con el asesinato de los dos guardias a manos de los terroristas.³²

En la primera parte de la película, Rosales perfila la posible vida de uno de los etarras que protagonizan el suceso, pero por la forma en la que el director aborda el rodaje de la película no es hasta la segunda parte que nos podemos empezar a hacer una idea de que la persona a la que hemos estado siguiendo, cuya vida se nos presenta de los más corriente, es en realidad un terrorista, una persona capaz de quitarle la vida a otra. De alguna manera el director español nos convierte en unos voyeurs que contemplan a este hombre, como si estuviéramos encargados de espíarlo, como si fuéramos parte de un operativo cuyo objetivo es vigilar desde la distancia la vida de un hombre ordinario (Fig. 19), sus encuentros con amigos, pareja, familia... para acabar relevándose como un asesino.

³² Rodríguez, Jorge A. (2007) ETA mata en Francia a un guardia civil que buscaba a un 'comando', El País. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/12/02/espana/1196550002_850215.html (enlace activo a fecha 15/09/2015).



Fig. 19

6. 2. Fuera de contexto.

No son pocas las películas sobre terrorismo, y las hay con muchas características distintas, pero casi todas, por no decir todas, poseen una narrativa convencional y abordan el problema desde el posicionamiento. Nos es difícil encontrar antecedentes que se acerquen a la propuesta que hace Rosales, pero por la forma de enfrentarse a la problemática del terrorismo, encontramos relevante traer a colación la película británica *Elephant* (1989) de Alan Clarke. En el filme de Clarke seguimos a un personaje que camina agitado; entra en un edificio, atraviesa una estancia en la que hay una piscina cubierta en la que parece buscar a alguien en las duchas que la flanquean. Sale de la estancia y entra en otra con baños individuales a un lado en línea, hasta que en uno se gira y dispara a alguien que

parece ser un empleado encargado de la limpieza, que cae muerto. La cámara sigue en la huída al que ha disparado, que se marcha del lugar igual de agitado que entró, ni más ni menos; a continuación vemos el plano del cadáver durante unos largos 20 segundos.

Los casi 40 minutos que dura el filme británico son una sucesión de asesinatos. No hay diálogos. La cámara sigue, y nos referimos literalmente, los pasos de diferentes personajes en diferentes situaciones (normalmente un individuo, aunque en ocasiones varias personas) que asesinarán o serán asesinados (Fig. 20), y justo después se nos mostrará un plano del cuerpo sin vida.



Fig. 20

David Leland, director británico perteneciente a la misma generación, que además es el guionista de una película anterior dirigida por Clarke, *Made in Britain* (1982, Alan Clarke), comenta lo siguiente sobre la película en un artículo en *The Guardian*, en una sección

titulada *The film that changed my live* (La película que cambió mi vida):

En esos 38 minutos hay 18 asesinatos. Solo ves asesinos y víctimas. No sabes si son protestantes o católicos, republicanos o unionistas. Solo sabes que alguien está a punto de morir o a punto de matar a alguien.³³

Señala Leland, también respecto al filme, en unas declaraciones de las que no hemos podido encontrar la fuente principal pero que encontramos reflejadas en varias webs³⁴, que se encontraba tumbado en la cama la primera vez que vio la película de Clarke y que solo pensaba en que parara, “Stop, Alan, you can't keep doing this”, que el efecto de acumular un asesinato tras otro te hacía reaccionar pensando en que eso tenía que parar, los asesinatos tienen que parar. En este sentido, las intenciones de las dos películas son similares, dejando que las sensaciones que transmite la película sean

³³ Traducción personal de: “In those 38 minutes there are 18 killings. You only see the killers and the victims. You don’t know if they’re Protestant or Catholic, Republican or Unionist. All you know is that someone is either on the way to their death or on their way to kill somebody.” Hopskin, J. (2011) *The film that changed my life*: David Leland, 14 Agosto 2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/14/david-leland-elephant-film-changed> (enlace activo en fecha 23/03/2017).

³⁴ Declaraciones disponibles en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Elephant_\(1989_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Elephant_(1989_film)) y http://dangerousminds.net/comments/alan_clarkes_elephant (enlaces activos en fecha 30/08/2017).

el propio mensaje, por desagradable o molesto que sea para el espectador. A este respecto y para intentar comprender mejor la concepción que Rosales hace, hacemos un pequeño paréntesis y nos acercamos a la primera película de Paulino Viotá, *Contactos* (1970, Viotá), que cuenta la historia de un hombre y una mujer que se alojan en una pensión, todo contextualizado en la temática de la militancia clandestina durante la dictadura en España. El director cuenta en una entrevista publicada en la web del Festival Punto de Vista que escribió el guion con unos amigos, Santos Zunzunegui y Javier Vega; que querían “contar la realidad de la militancia antifranquista al margen de la ley”. La película presenta varios elementos similares a los que aplica Rosales en su tercera película, pero es la concepción de la película la que nos parece interesante resaltar por cercanía a la de Rosales:

Es una película que está planteada contra el placer del espectador. Las pelis están hechas para que el espectador disfrute. Luego a través de ese disfrute se le puede transmitir un contenido moral o político o del tipo que sea, pero siempre a través del disfrute. La idea era que la militancia clandestina era algo muy duro, antipático, que hacía la vida de los que la llevaban bastante incómoda. Al darle el tiempo real de las cosas, intentar no embellecer, no buscar que el

montaje aligere, se colocaba al espectador en una posición parecida a la que tenían los personajes a la hora de vivir sus vidas.³⁵

Plantear, o concebir, una película para hacer sentir incómodo al espectador no es algo habitual, pero se convierte en un recurso de lo más adecuado, diría que incluso acertado y necesario, cuando la intención del director es llamar la atención más allá de la historia que cuenta.

Tras esta breve referencia, y volviendo a la relación que establecíamos entre la película de Clarke y la tercera de Rosales, encontramos que son películas que necesitan del conocimiento (previo o posterior) del contexto para entenderse a todos los niveles, ya que, por ejemplo en la película de Rosales no vemos a terroristas matando a policías, ni policías a terroristas, vemos a unas personas matar a otras, sin motivo aparente; lo mismo en el caso de *Elephant* (1989, Alan Clarke), un asesinato tras otro, sin cese, que provoca el hastío. Uno de los recursos que la película nos brinda para contextualizar el filme lo encontramos en los diferentes carteles que aparecen a lo largo del metraje, ya sean informativos o publicitarios; por ejemplo encontramos de cierto tino que el primero que aparece sea cuando vemos al personaje de Arretxe en la estación (Fig. 21), dónde encontramos un cartel en el que podemos leer “Amara.

³⁵ Sin firma (2010) Entrevista a Paulino Viota para el festival Punto de vista. Disponible en <http://www.puntodevistafestival.com/blog/?p=20> (enlace activo en fecha 03/04/2017)

Donostia. San Sebastián”, u otro posterior, cuando descubrimos que se desplazan hacia Francia por un cartel de autovía que nos informa que estamos a un kilómetro de entrar en “Frantzia”.



Fig. 21

El título también nos parece juega un papel muy importante en los filmes, los dos trabajos que nos encontramos comparando; Pedro Poyato en su libro *Introducción a la teoría y análisis de la imagen Fotocinematográfica* nos descubre una cita de Magritte en un capítulo en el que compara los títulos con los que el pintor y Buñuel nombraban sus obras:

“El mismo Magritte explicaría muy claramente (Paquet, (2000) M. René Magritte, Madrid, Taschen) que “los títulos de los cuadros no son explicaciones, y los cuadros no son ilustraciones del título. La

relación entre ambos es de naturaleza poética. O sea, que están en juego solo ciertos atributos de los objetos que normalmente son ignorados por la conciencia, pero que en algunas ocasiones, con motivo de acontecimientos extraordinarios imposibles de aclarar racionalmente, llegan a presentirse”³⁶

Para el pintor, el título no debe de explicar, sino formar parte de la obra. El metafórico título de la película de Clarke proviene de una expresión de origen americano *Elephant in the living room*, acortada por los británicos a *Elephant in the room* (Elefante en la habitación). La expresión viene a significar la presencia de un gran problema que, aunque obvio, decidimos ignorar, normalmente por su controversia, hasta habituarnos a convivir con él; lo que entendemos por un tema tabú³⁷.

Clarke adoptó el título, acortándolo aún más, del escritor nacido en Belfast Bernard Mclaverty, que de alguna forma (que no hemos conseguido constatar) colaboró también en el guión del filme, quién usaba la expresión para referirse a *The troubles*, como se conoce al conflicto de Irlanda del Norte (contexto de la película). En el año 2003 el cineasta americano Gus Van Sant adoptó algo más que el título en

³⁶ Poyato, P. op.cit. p.156.

³⁷ Se puede consultar el significado en el English Oxford Dictionary: https://en.oxforddictionaries.com/definition/the_elephant_in_the_room (enlace activo en fecha 30/03/2017) o en World Wide World: <http://www.worldwidewords.org/qa/qa-ele2.htm> (enlace activo en fecha 30/03/2017).

su filme homónimo *Elephant* (2003, Van Sant) para retratar un suceso ocurrido en un instituto americano; y es que Van Sant, además del título, también adopta de la película británica de 1989 los largos planos-secuencia, por momentos hipnóticos, que siguen a los personajes en sus caminatas, que copan las dos películas convirtiéndose en un dispositivo formal de lo más adecuado en ambos casos. La película retrata la vida de varios adolescentes que asisten al mismo instituto y nos muestra las acciones que ese día llevan a cabo dichos personajes; dos de ellos serán los que lleven a cabo la matanza, pero nos muestra con la misma frialdad al que revela sus fotografías o a las que en el comedor hacen planes para la tarde, que a los que acabarán descubriéndose como asesinos. La concepción que el director americano hace en su filme, usar un suceso real que acaba con asesinatos, retratando con la misma mirada a los asesinos que a los asesinados la encontramos muy próxima de lo que hace Rosales en *Tiro en la cabeza* (2008).

Más literal en el caso de Rosales, el título *Tiro en la cabeza*, nos desvela un hecho, que a priori puede ser importante en el filme, el final, pero la misma revelación ya en el título nos da a entender que la intención del director es trasladar un mensaje más allá del suceso, por otro lado conocido al ser basado en un hecho real; concediendo más, o toda la importancia a cómo llegamos a ese tiro en la cabeza y las sensaciones que nos invaden en el trayecto que recorreremos hasta llegar a él. No sería desatinado mencionar que el título, *Elephant*, se ajustaría perfectamente a la película del director español, ya que la

definición de la expresión acortada describe a la perfección lo que pensamos que Rosales intenta expresar. Al igual que las películas de Van Sant y Clarke, el tercer largometraje de Jaime Rosales pone de manifiesto que el problema no se encuentra en la diferencia de pensamiento o ideológica, sino en la manera de “resolverlo”; el gran problema es la violencia.

6. 3. Desde la distancia.

Rosales aborda por primera vez en su carrera un rodaje conformado al completo por actores no profesionales, que vienen determinados por la elección del protagonista, encarnado por Ion Arretxe, quien había sido director de arte la película anterior del director, *La soledad* (2007, Rosales), y que según cuenta, no dudó ni un segundo en decir que sí cuando Rosales le propuso protagonizar el proyecto, sintió que debía hacerlo, que tenía que “dar la cara”³⁸. En su juventud, cuando Ion Arretxe contaba 21 años, fue detenido, torturado con gran brutalidad, acusado de pertenecer a un comando de la banda armada ETA y posteriormente puesto en libertad, como él mismo relata en el libro *Intxaurrondo. La sombra del nogal* (Editorial Garaje Negro, Ion Arretxe) que publicó en 2015, años después de haber protagonizado la película. Los personajes que acompañan a Arretxe en la película, como decimos, dependen del actor principal, Arretxe, ya que cuando

³⁸ Extraído de la rueda de prensa ofrecida en San Sebastián. Incluida en el DVD nº1 *Tiro en la cabeza* del Pack *Initial series* Jaime Rosales.

el protagonista interactúa con su novia (Fig. 22), su hermana o sus amigos en la ficción, en realidad son su novia, su hermana y sus amigos; también cuando lo hace con desconocidos, estos serán desconocidos.



Fig. 22

Estos encuentros y las relaciones entre los personajes que vemos en pantalla (incluso con los desconocidos) los facilita que la totalidad del filme esté rodada con teleobjetivo, con el equipo de rodaje situado a gran distancia de los hechos que vemos (probablemente algunos, la figuración seguro, desconocían que eran grabados).

Como consecuencia y siendo coherente con su habitual estilo naturalista Rosales decide que no escuchemos los diálogos, dando la sensación de que la pista de audio, el sonido, es tomado desde el lugar que se coloca la cámara; así la película al completo es sonorizada con una banda de sonido ambiente tomada desde la

lejanía (respecto a la acción). Rosales explica que, aunque no había diálogos escritos, si daba una pauta de actitud a Ion Arretxe y los demás actores que compartieran escena, para que si la pretensión era que se les viera serios, contentos, o desenfadados, los temas, las conversaciones, debían ir por un sendero que provocara las reacciones buscadas. Los actores comenzaban a “actuar”, pero el director esperaba a que los posibles momentos de teatralidad, normales en no actores ante la tesitura de ser grabados, pasara y apareciera la realidad para empezar a grabar, dejando la claqueta para el final.

La única palabra que se escucha en toda la película es “Txakurra”, perro en euskera, y forma habitual con la que en País Vasco algunos denominan a los agentes de los cuerpos y fuerzas de seguridad del estado; y se lo espeta el protagonista a los guardias civiles para llamar su atención antes de matarlos (Otra forma de contextualizar).

La decisión de situar la cámara lejos del centro de acción, y en consecuencia las decisiones de audio, es la decisión formal más determinante, no la única de gran importancia, que Rosales plantea.

Percibimos que las dos partes en las que Rosales divide la película, la primera que es una ficción pura, recreando la posible vida de uno de los terroristas, y la segunda que recreaba de manera fiel los hechos que el director conoció por la prensa, se pueden diferenciar también en ciertos aspectos estilísticos. La base formal es la misma durante toda la película, pero hay matices que son diferenciadores. Rosales

explica que cuando en las diferentes secuencias vemos lo que parecen cambios de plano, en realidad existe una elipsis temporal debido a que cambia la cámara de posición pero la acción continúa. En la única secuencia en la que la cámara está en distintos lugares al mismo tiempo es en la cafetería, que compone casi la totalidad de la “segunda parte” de la que hablamos y que más adelante analizaremos. Esto se traduce además en que en la primera parte, la que el director califica de “ficción pura” el espectador encuentra que solo hay un objetivo que mirar, toda la atención se centra en el protagonista y lo que le rodea; sin embargo en la segunda parte pasamos a tener dos objetivos, la persona a la que llevamos siguiendo todo el metraje, en estas escenas acompañado por dos personas más, y los dos guardias civiles con los que coinciden en la cafetería. Comienza así una especie de plano-contraplano grupal en el que las miradas son las palabras. Los cambios de plano alternan entre los dos focos de atención creando la tensión de una forma magistral; primero nos muestra como el protagonista y sus dos acompañantes piden el desayuno, y conversan ya sentados en una de las mesas de la cafetería; luego un plano largo en el que dos clientes parecen ordenar también su desayuno en la caja. Como Rosales ha mostrado un par de planos de clientes antes, intercalados con los del grupo protagonista, y además los dos integrantes de este otro grupo van vestidos de civiles (no de guardias), no es sino por la duración del plano y la reiteración, quiero decir las repetidas veces que los encuadra, que percibimos la importancia que empiezan a cobrar.

Tras un rato en el que ambos focos de atención alternan en pantalla ajenos uno al otro, uno de los guardias civiles parece percatarse de algo mirando fijamente; entonces la cámara, al menos da la sensación, actúa como plano subjetivo, pareciendo que lo que vemos en el plano que va justo después es lo que mira el guardia de paisano (Fig. 23 y 24).



Fig. 23



Fig. 24

Pocos planos después es nuestro protagonista el que parece ver al otro grupo que conforman los dos guardias civiles (insistimos en que la película no da esta información), y mediante el mismo recurso la cámara vuelve a parecer tomar un cariz subjetivo (Fig. 25 y 26).

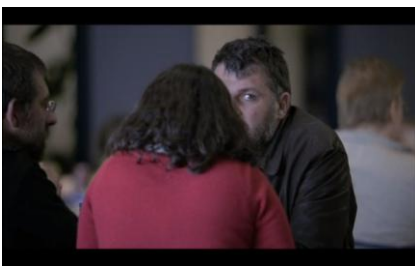


Fig. 25



Fig. 26

La dirección de las miradas, su eje, es la que da consistencia a la sensación de plano-contraplano. Ambos observadores parecen advertir a sus respectivos acompañantes de la presencia del otro, incluso vemos a los compañeros del protagonista girarse para

cerciorarse. Algo raro ocurre entre los dos grupos. La cámara sigue con un paneo la salida de la pareja de la cafetería desde el interior, y luego, ya en el exterior, cómo se dirigen hacia el coche, hasta que en determinado momento deja de seguirlos y el paneo vuelve hacia el lado contrario buscando a nuestro protagonista y uno de sus dos acompañantes, el hombre, que siguen a los otros dos personajes, momento en el que grita la única palabra que escuchamos en todo el filme, *txakurra*, por dos veces. A punta de pistola los hacen entrar en el coche, y el hombre que acompaña a nuestro protagonista se sienta detrás de ellos, mientras éste espera de pie fuera sujetando la puerta del piloto abierta. Tras lo que parece una comprobación, en la que los guardias le dan alguna documentación, el personaje que se encuentra sentado en el asiento trasero del coche dispara en la cabeza al copiloto; acto seguido es el personaje al que hemos seguido durante toda la película el que dispara cinco veces al piloto. Los dos etarras corren hasta encontrarse con la otra compañera que los recoge en coche para huir del lugar y desaparecer por carretera. Un par de planos fijos de marcas, y después un plano de los cadáveres de 15 segundos (Fig. 27).



Fig. 27

La película sigue, y termina, con la huída de nuestro protagonista y sus compañeros, pero nos parece importante traer de nuevo a colación *Elephant* (1989, Alan Clarke), ya que esta última secuencia sigue el patrón de los asesinatos que se suceden en la película británica, aunque cambiando el dispositivo formal. Rosales decide rodar el asesinato en plano secuencia, hasta que el coche en el que huyen sale de plano, mientras que Clarke, aunque use planos largos, fragmenta más la acción; Rosales sigue la acción mediante el paneo, la cámara no se mueve aunque sigue a los personajes; y la película de Clarke hace de los planos de seguimiento, planos semisubjetivos, su seña de identidad, acompañando la cámara a los personajes ya sea desde detrás, de perfil o por delante. En lo que los dos cineastas coinciden totalmente es en ese largo plano final, tras la huída de los asesinos, de los cadáveres (Fig. 28, fotograma de *Elephant* (1989, Clarke)).



Fig. 28

7. SUEÑO Y SILENCIO (2012). TRASCENDENTALISMO

7. SUEÑO Y SILENCIO (2012). TRASCENDENTALISMO

Cuatro años tardó Rosales en estrenar un nuevo filme. En su cuarto trabajo el director nos presenta un drama familiar sumergido en una tendencia trascendental donde la pérdida vuelve a ser el motor. En *Sueño y silencio* (2012, Rosales) una familia española residente en París se ve quebrada por la pérdida de una hija. Yolanda y Oriol tienen dos hijas; ella trabaja como profesora de español, y él como arquitecto. Durante unas vacaciones en la casa de campo de los padres Oriol, éste y su hija mayor tiene un accidente de coche del que ella resulta fallecida. Oriol se recupera de las secuelas físicas del accidente, pero las consecuencias psicológicas parecen más complicadas de curar, y marcarán el devenir de la relación con su familia ya que ha borrado por completo de su memoria a su hija desaparecida. Para Yolanda esto la hace sufrir aún más, siendo mucho más difícil que pueda superar la pérdida.

7. 1. La que pudo ser matriz.

Una vez más Rosales concibe un dispositivo específico para su nuevo trabajo, diferente a los autoimpuestos en sus filmes anteriores, quizás el más elaborado hasta el momento. Todas las decisiones que toma están planteadas con el fin de encontrar pureza, despojando además el filme de todo elemento que pueda desvirtuar sus pretensiones de naturalismo. Llevaremos a cabo una pequeña recapitulación de las autoimposiciones, o decisiones, que el director incluye en el dispositivo elaborado para su cuarta película.

Los *actores* que dan vida a los personajes no son profesionales. Por segunda vez consecutiva Rosales hace uso de actores amateurs, pero en este caso, al contrario que en *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales), los actores no tienen relación entre sí en la vida real; es decir, en la película anterior, la hermana del personaje principal en la pantalla era también, en la vida real, la hermana de Ion Arretxe, que interpretaba a dicho personaje. En este caso se llevó a cabo un elaborado casting en el que Rosales buscaba gente que tuviera relación con los personajes que había dibujado, llegando, en las últimas etapas, a organizar viajes y quedadas entre los elegidos para que la relación adquiriera la veracidad necesaria, buscada por el director.

El director trabaja con un *guion*, o más bien sobre una historia que quiere contar, pero no existen diálogos escritos que los actores no profesionales reciten o sobre los que se apoyen. Además el método

de trabajo autoimpuesto dictaba que cada plano equivalía a una escena y a una secuencia a la vez, no hay cambios de plano dentro de la misma escena (algo parecido a lo que ya hizo en *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales)). Asimismo no se repetía; solo había una toma por *plano-escena-secuencia*. Esto hacía que si no funcionaba alguna escena que el director consideraba de gran importancia, se desechara o se realizara otra que pudiera reemplazarla en cierto sentido, pero concibiéndola de una forma totalmente diferente. Añadiremos, en referencia a los plano-escena-secuencia que apreciamos que la duración de éstos aumenta conforme avanza la película, aunque no de una forma homogénea.

Rosales también plantea una *independencia total entre la preparación de la imagen y la puesta en escena*; así, mientras Rosales preparaba a los actores para la escena, dándoles quizá información sobre el tema del que deberían hablar o algún detalle sobre los movimientos y desplazamientos, delegaba las decisiones de encuadre del plano y valores de exposición a su director de fotografía, Óscar Durán. Fotografía, que por decisión de Rosales se realizaría con *luz natural*; no se asiste con luces artificiales más allá de las que hay presentes en la vida ordinaria, queremos decir sin focos auxiliares, haciendo solo uso, por ejemplo, de las luces propias de una casa.

En cuanto al sonido, como venía haciendo en sus anteriores películas, se decanta por usar el *sonido tomado en directo*, a pesar, y asumiendo, el riesgo de perder matices. Y para terminar con la recapitulación de autoimposiciones Rosales concluye con una imagen

en *blanco y negro* (salvo dos planos en color como excepción) con un grano grueso, sin olvidarnos de apuntar que Rosales siempre rueda en fílmico (película, nada de digital). Debemos añadir a estas características formales el uso de los movimientos de cámara que el director emplea en esta película y que desarrollaremos más adelante en relación con el trascendentalismo.

En estas reglas Rosales pareció encontrar, en un primer momento, lo que podría haber sido el lenguaje cinematográfico propio, personal, que venía buscando; el dispositivo a través del cual contar diferentes historias, al menos eso declaraba tras el estreno del filme el director en diversos medios. Un ejemplo son estas declaraciones rescatadas de un artículo acerca del estreno de *Sueño y silencio* (2012, Rosales), “Pero con esta película he encontrado lo que va a ser la matriz de mi cine, a través de la cual filtraré distintos contenidos”³⁹.

Sin embargo también hemos encontrado otra afirmación por parte del director que parece indicar que la búsqueda continuaba:

Yo todavía no he encontrado mi matriz. Pintores como Pollock o Miró tardaron en encontrarla. Pasaron sus épocas de exploración hasta dar con ella, hasta que apareciesen elementos propios. Yo estoy en fase de exploración. No he dado aún con mi matriz.

³⁹ Sin firma (2012) La rara avis del cine español..., 20 minutos. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/> (enlace activo en fecha 15/07/2017).

Cuando la encuentre, si es que la encuentro, haré variaciones temáticas.⁴⁰

Cómo comprobaremos en el siguiente capítulo, en su siguiente película Rosales volvería a cambiar el dispositivo formal, confirmando así de alguna manera que continúa en una búsqueda que quizá se haya convertido en su propio lenguaje cinematográfico (la adecuación del dispositivo formal a la trama).

7. 2. Origen. Barceló. Blanco y negro y color.

El filme comienza y acaba, a modo de prólogo y epílogo, como ya mencionamos algún capítulo anterior, con la imagen del artista Miquel Barceló pintando unas acuarelas. Parece que esta colaboración es fruto de un proyecto conjunto que no llegó a desarrollarse, o que, visto de otro modo, derivó en lo que sería *Sueño y silencio* (2012, Rosales).

El origen está en 'El sacrificio de Isaac' y 'El sacrificio de Cristo' de Miquel Barceló -el pintor, de espaldas elaborando sus cuadros, abre y cierra el filme-, pero conforme la desarrollaba, he ido desplazando

⁴⁰ Boquerini (2012) Jaime Rosales: “Estoy en fase de exploración”, ABC. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120523/cultura/rc-jaime-rosales-estoy-fase-201205232043.html> (enlace activo en fecha 15/07/2017).

este centro temático. Habla del valor de la vida, de la emoción, del hueco que dejan las ausencias, de la trascendencia...⁴¹

Sea como fuere, el hecho de situar estas secuencias del pintor, hace que se tienda a establecer relaciones entre lo que vemos durante el filme, lo que ahí sucede, y las dos escenas con tantas connotaciones, representadas por el artista balear para abrir y cerrar la película.



Fig. 29

⁴¹ Boquerini (2012) Jaime Rosales: "Estoy en fase de exploración", ABC. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120523/cultura/rc-jaime-rosales-estoy-fase-201205232043.html> (enlace activo en fecha 15/07/2017)



Fig. 30

El sacrificio de Isaac (Fig. 29 y 30), se recoge en el capítulo 22 del *Génesis*, perteneciente al libro del *Antiguo testamento*:

“Y aconteció después de estas cosas, que Dios puso a prueba a Abraham y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí.
2 Y Dios dijo: Toma ahora a tu hijo, tu único, Isaac, a quien amas, y vete a tierra de Moriah y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré.
(...)
7 Entonces habló Isaac a Abraham, su padre, y dijo: Padre mío. Y él respondió: Heme aquí, hijo mío. Y él dijo: He aquí el fuego y la leña, pero, ¿dónde está el cordero para el holocausto?

8 Y respondió Abraham: Dios se proveerá de cordero para el holocausto, hijo mío. E iban juntos.

9 Y cuando llegaron al lugar que Dios le había dicho, edificó allí Abraham un altar, y acomodó la leña, y ató a Isaac, su hijo, y le puso en el altar sobre la leña.

10 Y extendió Abraham su mano y tomó el cuchillo para degollar a su hijo.

11 Entonces el ángel de Jehová clamó del cielo y dijo: ¡Abraham! ¡Abraham! Y él respondió: Heme aquí.

12 Y dijo: No extiendas tu mano sobre el muchacho ni le hagas nada, porque ya sé que temes a Dios, pues no me rehusaste a tu hijo, tu único.”

El sacrificio de Cristo (Fig. 31 y 32), puede referirse a los diferentes episodios que van desde la *última cena* hasta su *crucifixión*, pero por la representación que hace Barceló vemos que se centra en la escena de la *crucifixión y muerte de Jesús*.



Fig. 31

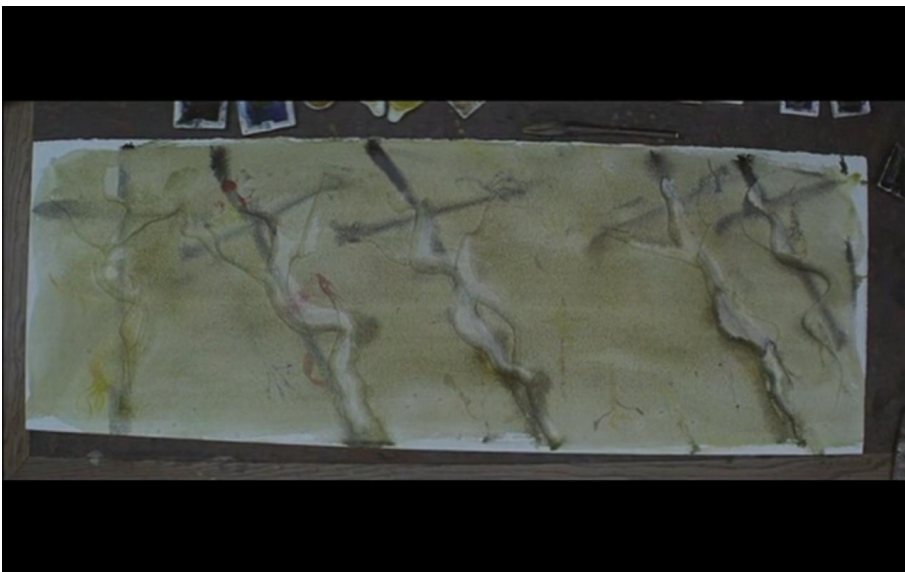


Fig. 32

Estos hechos los encontramos en los diferentes Evangelios, que narran la vida de Jesús; el fragmento que cito a continuación pertenece al Evangelio según San Mateo:

La crucifixión de Jesús

27:32 Al salir, se encontraron con un hombre de Cirene, llamado Simón, y lo obligaron a llevar la cruz.

27:33 Cuando llegaron al lugar llamado Gólgota, que significa "lugar del Cráneo",

27:34 le dieron de beber vino con hiel. Él lo probó, pero no quiso tomarlo.

27:35 Después de crucificarlo, *los soldados sortearon sus vestiduras y se las repartieron;*

27:36 y sentándose allí, se quedaron para custodiarlo.

27:37 Colocaron sobre su cabeza una inscripción con el motivo de su condena: "Este es Jesús, el rey de los judíos".

27:38 Al mismo tiempo, fueron crucificados con él dos bandidos, uno a su derecha y el otro a su izquierda.

Injurias a Jesús crucificado

27:39 Los que pasaban, lo insultaban y, moviendo la cabeza,

27:40 decían: "Tú, que destruyes el Templo y en tres días lo vuelves a edificar, ¡sálvate a ti mismo, si eres Hijo de Dios, y baja de la cruz!"

27:41 De la misma manera, los sumos sacerdotes, junto con los escribas y los ancianos, se burlaban, diciendo:

27:42 "¡Ha salvado a otros y no puede salvarse a sí mismo! Es rey de Israel: que baje ahora de la cruz y creeremos en él.

27:43 Ha confiado en Dios; que él lo libre ahora si lo ama, ya que él dijo: "Yo soy Hijo de Dios"."

27:44 También lo insultaban los bandidos crucificados con él.

La muerte de Jesús

27:45 Desde el mediodía hasta las tres de la tarde, las tinieblas cubrieron toda la región.

27:46 Hacia las tres de la tarde, Jesús exclamó en alta voz: "*Elí, Elí, lemá sabactani*", que significa: "*Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?*"

27:47 Algunos de los que se encontraban allí, al oírlo, dijeron: "Está llamando a Elías".

27:48 En seguida, uno de ellos corrió a tomar una esponja, la empapó en vinagre y, poniéndola en la punta de una caña, le dio de beber.

27:49 Pero los otros le decían: "Espera, veamos si Elías viene a salvarlo".

27:50 Entonces Jesús, clamando otra vez con voz potente, entregó su espíritu.

27:51 Inmediatamente, el velo del Templo se rasgó en dos, de arriba abajo, la tierra tembló, las rocas se partieron

27:52 y las tumbas se abrieron. Muchos cuerpos de santos que habían muerto resucitaron

27:53 y, saliendo de las tumbas después que Jesús resucitó, entraron en la Ciudad santa y se aparecieron a mucha gente.

27:54 El centurión y los hombres que custodiaban a Jesús, al ver el terremoto y todo lo que pasaba, se llenaron de miedo y dijeron: "¡Verdaderamente, este era Hijo de Dios!"

Encontramos interesante destacar los factores *fe*, *sacrificio* y *muerte* que pesan en dichas escena. En la película encontramos la muerte de una forma literal en la desaparición de la hija mayor de la familia, pero también figurativa, en el final con la ausencia del padre en las últimas secuencias; un padre que, en cierto modo, sacrifica a su hija, la borra de su memoria; y una madre que, quizá a través de la fe (no nos referimos a fe cristiana o algún otro culto religioso), logra superar la pérdida, aunque sea casi negándola (al contrario que el padre), manteniendo el contacto con su hija fallecida de una forma trascendental.

Apuntaremos, en referencia al uso de color en los planos que nos muestran el epílogo de Barceló (Fig. 31 y 32), que solo hace uso, el director, de color en dicha parte y en un plano más. En la escena en la que se incluye el plano en cuestión, hacia el último tercio del filme, el abuelo lleva a la madre, a petición de ella, al lugar en el que sucedió

el accidente. Después de verlos pasear juntos por la zona, ella se toma un momento en soledad mientras él espera en el coche (Fig. 33); este es el plano en color al que nos referimos, que contrasta con el resto de película, rodada en blanco y negro, y que Rosales justifica con una corazonada, no hay motivo aparente más allá del acto rompedor de un estilo formal tan rígido.



Fig. 33

Este uso combinado del color y el blanco y negro en el mismo filme lo hemos visto en numerosas ocasiones a lo largo de la historia del cine, normalmente respondiendo a una necesidad de diferenciar o hacer una distinción; por ejemplo, diferentes épocas (pasado y presente). En este caso, y a diferencia de lo habitual, parece responder a un impulso estético, expresivo, más allá de a un recurso o una necesidad narrativa.

7. 3. Trascendentalismo.

La característica más determinante en el filme, que pensamos acaba condicionando el dispositivo formal, es la espiritualidad con la que Rosales inunda el metraje; el estilo trascendental. El director afirma buscar la espiritualidad, pero alejándose de lo religioso, “siento que hay algo más allá pero no sé enunciarlo. Hago una película en la que espero que esas emociones queden plasmadas de una manera misteriosa y azarosa, pero fuera de un discurso religioso”⁴².

Paul Schrader, en su libro *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer* aborda dicho “estilo”, aunque mencionando a muchos de los directores en los que detecta el uso del trascendentalismo, como Antonioni, Buñuel o Passolini entre otros, dando especial importancia a los que para él son los grandes representantes en el cine del *Transcendental Style*, cuyos nombres aparecen en el mismo título. Tras definir por separado los términos “trascendental” y “estilo”, hace lo propio con la unión de los dos, “estilo trascendental”, dejando claro el contexto con el que trabajara en su ensayo: “Semánticamente, el estilo trascendental es simplemente esto: Una representativa forma fílmica que expresa lo Trascendente”⁴³.

⁴² Sin firma (2012) La rara avis del cine español..., 20 minutos. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/> (enlace activo en fecha 15/07/2017).

⁴³ Traducción propia de: “Semantically, transcendental style is simply this: a general representative filmic form which expresses the Transcendent.” Schrader, P. (1998) *Transcendental style in film...* Da Capo press, p.8-9.

Nosotros entendemos por trascendental, para aclarar a lo que nos referimos cuando hablamos del término, aquello que trasciende lo tangible, lo que va más allá de lo evidente.

Schrader también apunta los rasgos del estilo trascendental, siempre según él, sea cual sea la cultura en la que se represente. El realismo, la disparidad y el éxtasis:

Realismo: El día a día: Una meticulosa representación de los aburridos, banales lugares comunes de la vida cotidiana, o lo que Ayfre cita de Jean Bazaine como “le quotidien”.⁴⁴

Disparidad: Disparidad: Una disyuntiva real o potencial entre el hombre y su entorno que culmina en una acción decisiva;...⁴⁵

Éxtasis: Éxtasis: Una visión fría de la vida que no resuelve la disparidad sino que la trasciende.⁴⁶

⁴⁴ Traducción propia de: “The everyday: a meticulous representation of the dull, banal commonplaces of everyday living, or what Ayfre quotes Jean Bazaine as calling “le quotidien” Schrader, P. op.cit. p.39.

⁴⁵ Traducción propia de: “Disparity: an actual or potential disyuntivity between man and his environment which culminates in a decisive action;...” Schrader, P. op.cit. p.42.

⁴⁶ Traducción propia de: “Stasis: a frozen view of life which does not resolve the disparity but transcends it” Schrader, P. op.cit. p.49.

Encontramos que todos los rasgos que apunta Schrader son fácilmente identificables en la película que abordamos en este capítulo.

El realismo, día a día o rutina está presente en todas las películas de Jaime Rosales, siendo una de las bases de su cine, al menos hasta el momento. En cuanto a los otros dos rasgos señalados por Schrader, que hacen referencia a momentos concretos, acciones dentro de la película, también aparecen en el filme, aunque antes de poner el punto sobre ellos nos gustaría acercarnos a dos películas por su relación con el cuarto filme de Rosales, y también eminentemente trascendentales, *Ordet (La palabra)* (1955, Carl Theodor Dreyer) y *Luz silenciosa* (2007, Carlos Reygadas).

Estas dos películas tienen una relación especial, muy estrecha entre sí, y a su vez con la película de Rosales. Comparten final; digamos que el tercer rasgo del estilo trascendental que señala Schrader, el éxtasis, lo presentan con la misma acción trascendental.

En la película del maestro danés, un viejo granjero, Morten Borgen, tiene tres hijos; Mikkel, el mayor, casado con Inger con la que tiene dos hijas pequeñas y espera el nacimiento de otro hijo; Johannes, el mediano, que después de haber empezado a estudiar teología parece haber perdido la cabeza, afirmando ser Jesucristo; y el menor, Anders, enamorado de la hija del sastre, familia rival dado que este es el líder de otro sector religioso. No entraremos en más detalles sobre la película de Dreyer, nos referiremos directamente a la parte

final en la que tiene lugar la acción que trasciende. La mujer del hijo mayor se pone enferma, se pone de parto y el niño muere; ella parece mejorar, pero acaba falleciendo. El hijo mediano, que había desaparecido, se presenta cuando están despidiendo el cuerpo sin vida de Inger en una habitación de la casa (Fig. 34), y lo hace afirmando haber recuperado la razón antes de cuestionar a los allí presentes, “¿nadie entre vosotros ha pensado en pedirle a Dios que os devuelva a Inger?”. Poco después, antes de que pongan la tapa al ataúd, la hija mayor implora a su tío Johannes que se dé prisa, que lo haga, en referencia a una promesa que le hizo antes en el filme, que resucitaría a su madre. Y apoyándose en la fe de su sobrina, la única que parece tenerla, pide a Jesucristo que le devuelva la vida a Inger, ordenándole a ésta que se levante. Las manos se mueven entonces ante las caras de incredulidad de los asistentes. Inger abre los ojos, ha vuelto a la vida.

Es eminente la religiosidad del relato de Dreyer, sin embargo no es necesario que lo trascendental vaya ligado a ésta.



Fig. 34

En *Luz silenciosa* (2007, Reygadas) Reygadas nos presenta a una familia perteneciente a una comunidad menonita del norte de México. Johan y Esther están casados y tiene siete hijos en común, pero Johan mantiene desde hace tiempo una relación con otra mujer, Marianne, perteneciente también a la comunidad. Esther está al corriente de la infidelidad de Johan ya que él mismo se lo contó, aunque también le dijo que se había acabado, pero Johan es incapaz de dejar de ver a Marianne. Tras un encuentro entre los dos amantes con sabor a despedida, dado que los dos parecen estar de acuerdo en dejar de verse pese a quererse, durante un viaje en coche con su mujer tiene lugar una conversación en la que Johan acaba confesando a Esther que ha visto nuevamente a Marianne, que lo intentó con todas sus fuerzas pero había fallado. Empieza a llover; Esther empieza a sentirse mal y pide a Johan que pare el coche. Se baja y se adentra en una pequeña arboleda cercana a la carretera,

donde morirá. Al final, se encuentran despidiéndose de la fallecida Esther, cuyo cuerpo reposa en una habitación de la casa preparada para la ocasión (Fig. 35). Marianne aparece y pide ver a Esther antes de que sea enterrada. Cuando se encuentra a solas con ella en la habitación, se acercará y besará los labios de Esther, que acabará despertando, recobrando la vida de una forma que la trasciende.

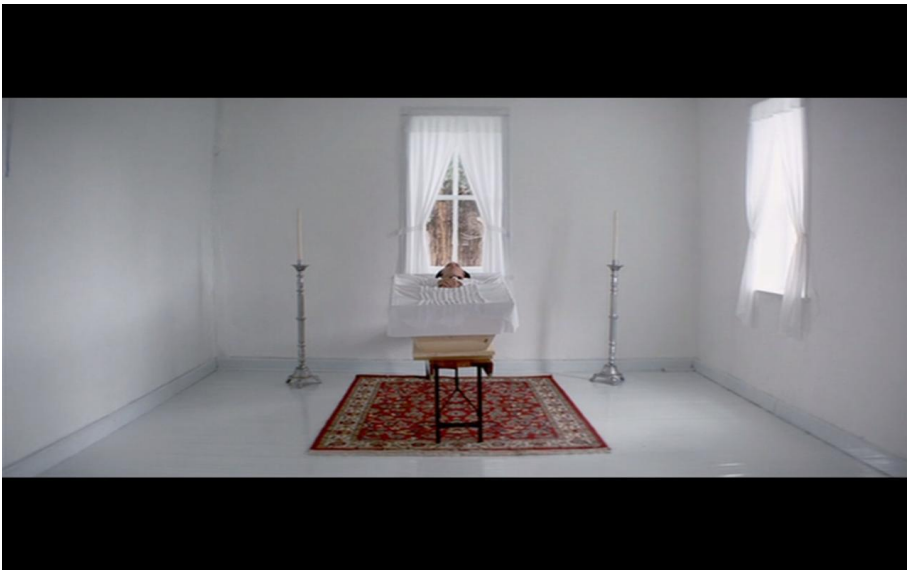


Fig. 35

La relación entre estas dos películas se percibe más allá del parecido final; la comunidad, la familia...pero a raíz de dicha comparación, en una entrevista concedida en el año del estreno de la película del director mejicano a la publicación *Mabuse*, responde lo siguiente al ser preguntado por su referencia a Dreyer aun siendo reticente a las citas (cinematográficas):

Es correcto, me gusta no pensar en otros cineastas y referencias a otras películas. Pero aquí quería hablar de esta historia, este hombre, del dolor y la muerte, de un corazón que se rompe literalmente. Yo quería resolverlo y la forma más natural de resolverlo era esta, era la única respuesta a lo que ocurre en la película. Obviamente yo sé que se parece a Dreyer, a Ordet, que me encanta además de usar esas comunidades germánicas en el campo. El contexto es muy parecido a Ordet. En ese momento digo, bueno, sí es así... Pero para ser sincero yo creo que se parece más a *La bella durmiente*, en que ella se despierta con un beso en lugar de un milagro de fe. En ese momento yo me doy cuenta que la filosofía es totalmente diferente a la de Dreyer pero se parecen en otras cosas. Lo asumo totalmente y acepto filmar ciertos planos en una posición muy parecida, y hacer si quieres un homenaje a Ordet. Me pregunto qué hubiera sido de mí y de la película si nunca hubiera visto la película. Probablemente la película hubiera sido igual. No lo sé pero está en mi inconsciente el no andar citando películas ni revisar géneros ni nada de esas cosas.⁴⁷

La diferencia que destaca en ambos finales la menciona el propio Reygadas, en el caso de la película del cineasta mexicano, y a diferencia de la de Dreyer, esta acción trascendental, el éxtasis, no está conectado, pese al contexto, con ninguna religiosidad, no se debe a un “milagro de fe”. En su película, *Sueño y silencio* (2012,

⁴⁷ Letelier, J. (2007) Entrevista a Carlos Reygadas, Revista de cine Mabuse. Disponible en: <http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=79442> (enlace activo en fecha 31/05/2017)

Rosales), Rosales también huye, como mencionamos anteriormente y al igual que su colega Reygadas, de cualquier tipo de acercamiento o relación con la religión.

Volviendo a los rasgos imprescindibles, siempre según Schrader, para calificar como trascendental, después del realismo, la disparidad, del mismo modo, la encontramos en los tres filmes con la muerte como motor para llegar a la acción decisiva.

En el filme de Dreyer, justo antes de la muerte de la nuera del viejo Borgen, casi a la par, él discute en casa del sastre, de alguna forma rival por diferencias religiosas, la decisión de haber rechazado la petición de la mano de su hija, la del sastre, por parte de su propio hijo. La muerte de la mujer del primogénito de Borgen hace que el cabeza de familia rival acepte conceder la mano de su hija al hijo menor del viejo granjero, haciéndoselo saber en persona en el mismo velatorio.

En *Luz silenciosa* (2007, Reygadas), lo que desune a su protagonista, Johan, de su entorno es la propia disyuntiva entre su mujer y su amante, de la que, por más que lo intenta, no consigue distanciarse. Esto causa la muerte de su mujer, muere de pena tras enterarse de que sigue viéndose con su amante.

En película española, la muerte de la hija mayor del matrimonio es lo que parece provocar la disyuntiva, al contrario de lo que presentan las películas de Dreyer y Reygadas, en las que la disyuntiva precede a

la muerte. En un pequeño desplazamiento en coche con su padre durante unas vacaciones en casa de los abuelos, la hija primogénita muere, mientras el padre sobrevive, sufriendo una pérdida de memoria selectiva como secuela, causando, como consecuencia, que haya borrado el recuerdo del accidente y a su hija, evitando así también el sufrimiento, pues para él es como si no hubiera existido. Esto provoca el distanciamiento con Yolanda, su mujer, sumida en el dolor de la pérdida. Antes de abandonar la muerte, y a parte de la relación que establecen los tres directores entre ésta y la disyuntiva de la que habla Schrader, encontramos que los momentos en los que velan el cuerpo en los filmes de Dreyer y Reygadas, y el momento hospital en la película de Rosales, en cierto modo velatorio igualmente, tienen ciertas similitudes formales.

La acción derivada de la disyuntiva que se crea entre el matrimonio de la película de Rosales, la que trasciende, la vemos más adelante en la película, en el tercio final del filme. Después de un plano en el que vemos a la hija fallecida del matrimonio sola en un columpio, Yolanda camina por un parque hablando con alguien que no llegamos a ver en pantalla. Destacamos en este momento que por vez primera en la película se usa la cámara en mano (o al hombro), diferenciándose de la cámara fija, anclada al suelo, salvo algún movimiento de cámara hecho con *travelling* o *steadycam*, que dominaba el estilo formal del filme. Una voz de niña, que no llegaremos a ver en pantalla, le contesta mientras Yolanda pasea y le cuenta anécdotas. Justo después, ella cuenta a Oriol la inexplicable

experiencia, que ha estado en el parque con su hija fallecida, hablando, interactuando con ella, viéndola. Ella le hace prometer, a su incrédulo e impasible marido, que vaya al parque, “cuando la veas la reconoces seguro” le dice. Oriol pasea por el parque, se sienta en sus bancos; transita los mismos lugares que su mujer sin conseguir esa trascendencia, el éxtasis. Lo vemos dormir en un banco, la cámara vuelve a temblar, de nuevo cámara en mano (o al hombro). La cámara subjetiva, presumiblemente la mirada de la hija, sigue a Oriol mientras camina por el parque de nuevo, hasta que en un momento dado él se para y se gira extrañado (Fig. 36), como si percibiera algo; pero vuelve a girarse y continúa caminando.



Fig. 36

A nuestro parecer es clave para apreciar el éxtasis en la película de Rosales el uso que hace de la cámara (dispositivo formal). El hecho de utilizar la cámara en mano (o al hombro) en solo los dos momentos

en los que tanto Oriol como Yolanda interactúan con su hija fallecida, y en contraste con el uso que prevalece en el resto del filme, dota de un carácter subjetivo a la imagen. Esta manera de grabar, ya de por sí ligada a los planos subjetivos por su vibración y tipo de movimiento un tanto brusco, gana solidez en este caso por las circunstancias y decisiones formales de las que Rosales la rodea. No obstante, estos no son los únicos movimientos de cámara que encontramos en la película de Rosales.

Las películas del maestro Dreyer y del contemporáneo Reygadas también proyectan su trascendentalismo a través de los movimientos de cámara.

Ordet (La palabra (1955, Carl Theodor Dreyer) se compone, en su mayoría, de planos generales y largos en duración mientras la cámara se mueve por las estancias que ocupan los protagonistas. En la película del director mexicano también hay gran cantidad de planos con movimiento, alternados con otro tipo de planos, usados en momentos determinados.

La película de Rosales acaba con un largo plano (en realidad son dos, pues hay un corte) en el que la cámara flota por el parque, en este caso parece estabilizada, mostrándonos la gente que allí pasa el tiempo en el césped, los bancos, haciendo deporte o paseando por el sendero; hasta llegar al lugar en el que encontramos a Yolanda sentada en el césped contemplando cómo sus dos hijas, recordamos

que la mayor había fallecido en un accidente de coche, juegan entre ellas. El éxtasis.

**8. HERMOSA JUVENTUD (2014). ESTILO DOCUMENTAL Y
DIFERENTES PANTALLAS**

8. HERMOSA JUVENTUD (2014). ESTILO DOCUMENTAL Y DIFERENTES PANTALLAS

En su quinto trabajo, el director español, vuelve a variar el dispositivo formal, pero además en esta ocasión da un giro a su producción que va más allá del dispositivo. Una pareja joven, Natalia y Carlos, hacen frente como pueden a la situación de precariedad que la época que les ha tocado vivir les presenta. Al quedar embarazada Natalia la situación se vuelve un poco más complicada obligándolos a tomar decisiones más drásticas de lo que quisieran; Natalia decide ir a Alemania a buscar trabajo, pero acabará dándose cuenta que no era tan bonito como lo pintaban.

Rosales, después de una serie de películas un tanto exigentes, rebaja con esta el tono “experimental”, buscando la complicidad de un público más amplio quizá. Podría tratarse del filme más convencional del cineasta junto a *Las horas del día* (2003, Rosales), sin llegar a

calificarlo como tal, puesto que el cineasta no renuncia del todo a la investigación formal. Es la primera vez que el director aborda la temática social de una forma tan clara, otorgándole tanto protagonismo. También es la primera vez que Rosales hace un retrato de una clase social más desfavorecida, pero era clave debido a la situación social, económica y política que atravesaba el país, lo cual se quería retratar.

Rosales reconoce su quinto largometraje como una primera película, como el comienzo de un nuevo ciclo. Esto se debe a diversos factores. El primero es la necesidad de reconducir la dirección que su cine llevaba, acercándose cada vez más a un cine cercano a los museos, y aproximarse de nuevo a un cine de sala, más accesible para el gran público; el propio director lo reconoce en unas declaraciones que encontramos en un artículo con motivo del estreno de la película, "Después de 'La Soledad' -que obtuvo el Goya a mejor película y dirección en 2008- di un giro hacia la radicalidad que me alejó del público", confiesa el catalán"⁴⁸. El director cuenta que en este proceso ha tenido una gran importancia su productora Bárbara Díez, presente en todo momento, incluso en el montaje. Además el director cambió por completo el equipo de rodaje con el que venía trabajando, reemplazándolo por integrantes más jóvenes. Puesto que lo que iba a afrontar iba a ser un retrato de la juventud

⁴⁸ Abascal Peiró, C. (2014) Jaime Rosales estrena en Paris... El diario.es. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/Jaime-Rosales-Paris-Hermosa-Juventud_0_333167029.html (enlace activo en fecha 16/10/2017).

en un contexto específico, el hecho de rodearse de colaboradores que rondaban la edad de los protagonistas del filme hacía que estos pudieran aportar, no solo frescura, sino experiencias, veracidad.

8. 1. La importancia de los actores.

En *Hermosa Juventud* (2014, Rosales), como se recalca por parte de Rosales y de la productora de la película, los actores, en este caso nos referimos a los naturales, tiene una gran importancia por la forma en la que el director fue construyendo el filme. El director describe en una entrevista para *Oficina precaria*⁴⁹ el proceso de documentación como directo; salía al encuentro de los jóvenes en parques, centros comerciales y centros sociales, hablando horas y horas con chicos y chicas, además de con los profesionales de los centros para jóvenes; y durante la fase de casting Rosales pedía a los asistentes que le contaran cosas de su vida. Todo este proceso acabó enriqueciendo la visión del director sobre la juventud.

Siguiendo la senda iniciada con *Sueño y silencio* (2012, Rosales), el director español planteó en un principio el rodaje con actores no profesionales, pero como explica su productora, después de haber comenzado el rodaje hubo que empezar de nuevo:

⁴⁹ Sin firma (2015) Entrevista a Jaime Rosales en Oficina Precaria. Disponible en: <http://oficinaprecaria.org/2015/08/05/jaime-rosales-un-chico-me-dijo-no-es-una-pelicula-para-mi-nosotros-estamos-perdidos-es-para-chicos-de-15-y-para-padres-de-45/> (enlace activo en fecha: 16/10/2017).

Cuando arrancamos el desarrollo pensábamos que el casting de la película debía ser con actores naturales. A medida que avanzábamos nos dimos cuenta de que no era el camino correcto. Corregimos el rumbo y empezamos de nuevo con la búsqueda de actores profesionales.

El tiempo empleado en ese casting natural no fue un tiempo perdido. Nos permitió tomar contacto con un grupo de jóvenes que nos ayudó a terminar de preparar la película gracias a la aportación de sus propias vivencias. Ahí nos dimos cuenta de la verdad de esa frase tan manida de “la realidad supera a la ficción”. Las cosas que nos contaban eran mucho más duras, extraordinarias e increíbles de las que habíamos proyectado en el guión. Muchos chicos y chicas que entrevistamos acabaron participando en la película como los “amigos” y nos dieron un valor añadido de realidad y naturalidad.⁵⁰

Como comentan tanto la productora Bárbara Díez como el propio Rosales, muchos de los jóvenes con los que el director se entrevistó, y que fueron de tanta ayuda en el proceso de la película, acabaron apareciendo como los amigos de la pareja protagonista. El director divide a los actores en tres categorías. Los naturales, sin un texto al

⁵⁰ Díez, Bárbara (2014) Nota de producción incluida en la ficha de la película. Disponible en: <http://www.fresdevalfilms.com/web/fichaHermosa> (enlace activo en fecha 16/10/2017)

que aferrarse y libertad absoluta para hablar de los temas que quisieran, para así captar sus preocupaciones en la cinta. Los profesionales, elegidos teniendo en cuenta su parecido biográfico al personaje que interpretaban y con libertad para adaptar el texto. Y por último el caso de la protagonista femenina, que requirió una construcción del personaje mucho más laboriosa por parte tanto de ella como del director, debido a su poco parecido biográfico.

8. 2. Forma y formatos (Retrato, documento).

Como escribíamos más arriba, el director catalán se enfrenta a su quinto largometraje con un enfoque diferente al que lo había hecho en sus películas anteriores:

Hasta ahora mis películas, lo que más peso llevaba era la parte formal. A mí lo que más me importaba era la exploración formal. En esta película lo que más me ha importado es la historia. Hasta ahora mis películas, mi obsesión, tenía que ver con el lenguaje, pero en esta película tiene que ver con los personajes. Y eso se nota en, por ejemplo, los planos. El otro día en el pase oficial, que aunque yo había visto la película y no era la primera vez, cuando la ves en una sala, con un público... yo empecé a verla y dije “madre mía, que rápido pasan los planos”. Yo siempre hacía planos más lentos y, sin embargo, aquí todo era más eficiente y más eficaz. Y también he buscado más la conexión emocional. Yo creo que es una película

que si tiene una virtud o una fuerza es que ellos te llevan para adentro y te dejas llevar por la película. Eso es también un planteamiento más clásico, más emocional y menos intelectual.⁵¹

El mismo director reconoce que su “obsesión con el lenguaje”, con la forma, pasa aquí a un segundo plano dando el mayor protagonismo a la historia, (aunque como veremos más adelante no renuncia del todo la investigación formal). El estilo formal, el dispositivo a través del cual Rosales decide retratar a la juventud de un momento y entorno concretos, se podría encuadrar dentro de un estilo documental. No presenta a priori ninguna novedad respecto a un estilo utilizado, incluso siendo sello de identidad de algunos, por directores que el propio Rosales cita; “Desde el punto de vista estético mis referentes han sido una mezcla de los hermanos Dardenne, Ken Loach y Abdellatif Kechiche...”⁵².

Este estilo se caracteriza por el uso de la cámara al hombro, o en mano, dotándola de más agilidad y movimiento. Los planos suelen ser menos generales acercándose más a los personajes. En cuanto a sonido, suele ser tomado en directo y no es habitual el uso de música

⁵¹ Sin firma (2014) Entrevista a Jaime Rosales, ABC Guionistas. Disponible en: <http://www.abcgionistas.com/noticias/entrevistas/hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-hermosa-juventud.html> (enlace activo en fecha 16/10/2017).

⁵² Iglesias, E. (2014) Entrevista a Jaime Rosales. El Confidencial. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente_131876/ (enlace activo en fecha 16/10/2017).

extradiegética, aunque esto tiene que ver más con el estilo del director; Rosales, como viene siendo frecuente en todas sus películas no incluye música en su película, salvo que pertenezca a la misma narración, queremos decir intradiegética, como es el caso del momento en el que, estando la pareja de botellón con los amigos, escuchamos la música que proviene de los equipos de música de sus coches, la que ellos escuchan.

Lo que hace Rosales en *Hermosa juventud* (2014, Rosales) es algo que hicieron los maestros belgas en películas como *Rosetta* (1999, Jean-Pierre y Luc Dardenne) o *La promesa* (*La promesse*. 1996, Jean-Pierre y Luc Dardenne), un retrato, testimonio de una situación social que tiene que ver con el momento, y normalmente enfocando las clases más desfavorecidas de la sociedad. En la película de 1999 la inquieta cámara sigue la incesante busca de trabajo de la joven Rosetta (que da título al filme), o en *El silencio de Lorna* (*Le silence de Lorna*. 2008, Jean-Pierre y Luc Dardenne) o la ya mencionada *La promesa* (1996, Jean-Pierre y Luc Dardenne) se acercan con este mismo estilo al drama de la inmigración desde distintos ángulos. Respectivamente, el de una inmigrante albanesa que quiere obtener la nacionalidad mediante el matrimonio con un drogadicto para posteriormente separarse de él y hacer lo propio con su novio, que prefiere deshacerse del toxicómano provocándole una sobredosis; y desde el de un adolescente cuyo padre se aprovecha de inmigrantes ilegales contratándolos bajo unas condiciones deplorables para trabajos en la construcción.

8. 3. Pantalla de cine, pantalla de móvil.

A pesar de otorgar mayor importancia a la historia (por encima de la forma, o la experimentación formal) la búsqueda de lenguajes cinematográficos nuevos no cesa, y Rosales, como venía siendo habitual, encuentra un dispositivo concreto (en que se incluye el estilo documental ya mencionado) para realizar el retrato de la juventud, de una generación concreta.

No nos es ajeno como la tecnología cada vez está más presente en nuestras vidas, y aunque cada vez está más extendido, siendo habitual en personas de cualquier edad, sí que son los jóvenes los mayores usuarios de los dispositivos o aparatos tecnológicos (móviles, tablets, ordenadores...) y por consiguiente de redes sociales y nuevos métodos de comunicación. Rosales al respecto:

Como de lo que se trataba era de acometer un retrato, las redes sociales eran parte muy importante de la realidad de los jóvenes actuales. Las redes sociales son la manera esencial que tienen de relacionarse hoy en día la mayoría de los jóvenes. Desde el primer momento, desde el primer guión, tuve claro que habría que meterlas en la película. Entonces surgió la idea de esos dos bloques de momentos *smartphone*. Me permitían por un lado hacer avanzar el tiempo diegético de una manera muy eficiente y original (creo); pero además, y esto es lo más importante, me permitían separar dos estéticas: la estética *smartphone* y la estética fílmica. La

importancia de esta separación era algo que intuía -por ese motivo creamos dos equipos en paralelo, el equipo *smartphone* y el equipo fílmico principal- pero no fue hasta la promoción de la película en Francia que me di cuenta de la importancia de este hecho. Un profesor de la Universidad de Lyon, Philippe Roger, me dio la clave de la película. Me dijo: “La película tiene dos temas. Un tema evidente, la crisis en los jóvenes, y un tema oculto. El tema oculto es el verdadero tema de la película. Ese tema oculto es: la manera de producir imágenes. Por eso las secuencias *smartphone* son esenciales.”⁵³

Pasados los primeros treinta minutos de película tiene lugar una escena especial, de las decisiones que Rosales no justifica sino por una corazonada, como pasaba con el plano a color (la película está rodada en blanco y negro) que introduce en *Sueño y silencio* (2012, Rosales). Después de pasar el rato bebiendo en un botellón con sus amigos Natalia se hace fotos con su móvil mientras Carlos duerme en un trayecto en autobús. A continuación se nos presenta una imagen vertical de la pareja esperando en lo que parece un centro comercial o estación de metro (Fig. 37) cuando se escuchan unos golpes. La cámara panea hacia arriba (en realidad lo hace hacia la derecha, pero en posición vertical) y vemos a un chico que golpea una máquina expendedora al que Carlos recrimina en escándalo. El altercado

⁵³ Sin firma (2015) Entrevista a Jaime Rosales en Oficina Precaria. Disponible en: <http://oficinaprecaria.org/2015/08/05/jaime-rosales-un-chico-me-dijo-no-es-una-pelicula-para-mi-nosotros-estamos-perdidos-es-para-chicos-de-15-y-para-padres-de-45/> (enlace activo en fecha: 16/10/2017).

acaba con la huida de este tras cortar con algo a Carlos en el cuello (esto ocurre fuera de plano) cosa que descubrimos después, al culminar el paneo en unos 360º (aproximadamente).



Fig. 37

Justo después vemos el primero de los bloques a los que hacía referencia el director en la cita anterior. La pantalla de cine pasa a ser la pantalla de móvil de Carlos, valga la redundancia, el protagonista masculino de la pareja (Fig. 38). Mientras juega a un juego en el que un monigote en bicicleta va sorteando obstáculos (entre otros juegos), se escribe con diferentes amigos a través de *Whatsapp*, además de intercambiar alguna fotografía, mostrándonos su galería de imágenes. En cuanto a sonido, solo escuchamos los timbres y avisos que emite el mismo móvil. Este primer bloque dura cuatro minutos aproximadamente en la película, pero existen cortes temporales en lo que vemos (esto es que las acciones transcurren en

varios momentos separados, no es una sola acción continuada), además de una pequeña aceleración de la imagen en un momento concreto, que podemos percibir por como durante una conversación de Whatsapp, insisto acelerada, si nos fijamos en la esquina superior derecha, el indicador de la batería se descarga y carga incesantemente y la hora avanza rápidamente.

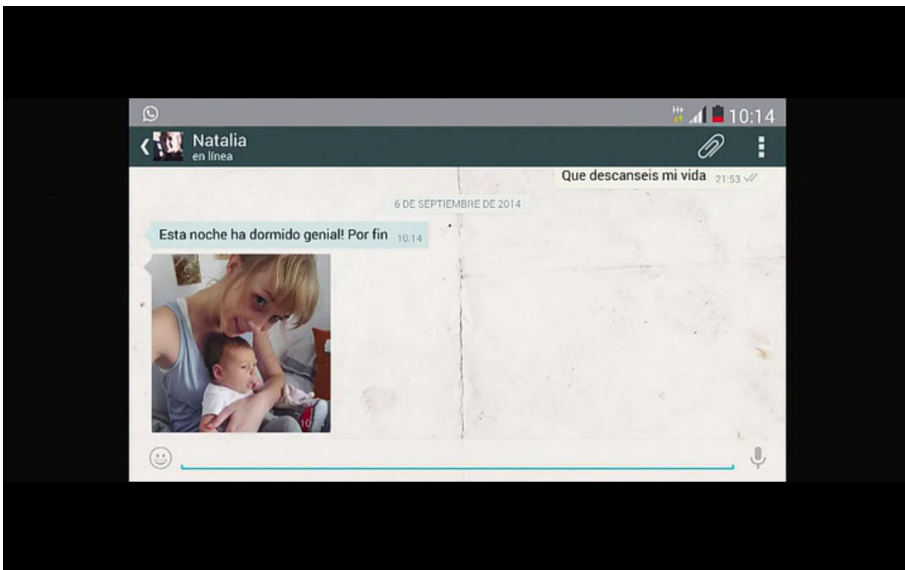


Fig. 38

Rosales no solo se sirve de este recurso para enriquecer el retrato de la juventud, de esta generación, acercándose a sus nuevas formas de comunicación; además estos bloques nos cuentan lo que sucede durante un periodo de tiempo muy amplio, haciendo avanzar la película en el tiempo. Concretamente este bloque nos lleva desde el incidente de Carlos en el que acaba herido, hasta poco después del nacimiento de la hija de la pareja. En las fotos y mensajes que se nos

muestran asistimos a la recuperación de Carlos y la evolución del embarazo.

El segundo bloque se sitúa más adelante en la película, llegando al final. En esta ocasión es la pantalla del móvil de Natalia, la protagonista femenina de la película, la que aparece en imagen. La duración es de algo menos de cuatro minutos, casi lo mismo que el bloque anterior, y en esta ocasión el periodo que se relata a través del recurso es el comienzo de la aventura de Natalia en Alemania en busca de trabajo. Esta vez son la galería fotográfica y la captura de imágenes las que obtienen el protagonismo; nada de Whatsapp o comunicación con terceros. Salvo una par de búsquedas, de algunas traducciones de palabras al alemán y el mapa del metro de la ciudad, todo lo que vemos son fotografías almacenadas en la galería, y algunas capturas de las fotografías que acabarán en esa misma galería (Fig. 39), la de Natalia.

Percibimos ciertas reminiscencias de los orígenes del cine. La sucesión de fotografías (que actuarán como fotogramas) que se muestra, las imágenes que componen la galería del móvil de Natalia, no crea la sensación de movimiento, pero sí que provoca el efecto de paso del tiempo, fundamental para el cinematógrafo, y principal intención de Rosales, además de narrarnos mediante imágenes un largo periodo en la vida de los protagonistas de una forma mucho más sintetizada.



Fig. 39

8. 4. Otros formatos: Cámara web y mini-DV.

En la ficha de la película que encontramos en la página web de la productora, encontramos unas declaraciones dentro de las *Notas del director* en las que Rosales escribe lo siguiente:

Imágenes

“La película combina imágenes realizadas por el equipo de filmación en negativo de 16mm con imágenes de los actores captadas por ellos mismos con sus propios operativos de tipo amateur (mini-DV/smartphone/web-cam). El 80% de las imágenes corresponden al

equipo de filmación, mientras que las imágenes captadas con dispositivos amateur suponen el 20% del metraje total.”⁵⁴

El formato móvil, comentado anteriormente, nos parece el más relevante e innovador, pero no el único, como queda claro en esta cita del director. Entre los formatos utilizados, el primero en aparecer es el mini-DV, que descubrimos muy pronto en el metraje, cuando la pareja decide grabar un vídeo pornográfico a cambio de dinero. Al cambiar el dispositivo de grabación, el formato cambia, nos referimos también al aspecto de ratio, estrechándose la pantalla. Lo que se narra a través de este dispositivo en un uso muy próximo a el *found footage* (metraje encontrado), es el encuentro entre la joven pareja y el productor/director de películas pornográficas. Se nos muestra a la pareja en un sofá mientras escuchamos la voz del productor que los entrevista para después pasar a grabarlos mientras mantienen relaciones sexuales, de lo que Rosales solo mostrará los primeros pasos, unos besos y cómo se desnudan (Fig. 40).

⁵⁴ Rosales, Jaime (2014) Notas del director, Ficha de la película. Disponible en: <http://www.fresdevalfilms.com/web/fichaHermosa> (enlace activo en fecha 16/10/2017)



Fig. 40

El director toma la decisión de cambiar el dispositivo de grabación; en lugar de mostrárnoslo desde el mismo punto de vista que compone la mayor parte del metraje y que el mismo dispositivo de grabación apareciera en pantalla decide que el punto de vista cambie a este segundo. Así graba este acercamiento al porno por parte de los protagonistas de una forma casi subjetiva (por parte del productor pornográfico).

Por último encontramos que la pantalla de cine pasa a ser la pantalla, permítannos la redundancia de nuevo, de ordenador. En el último tramo de la película se suceden tres formatos, entre ellos el que nos queda por mencionar; y es que después de bloque en el que lo que vemos es la pantalla del Smartphone de Natalia, se da paso a una consecución de conversaciones a través de *Skype*, concretamente de Natalia, que está en Alemania, con Carlos y a continuación,

literalmente, con su madre (Fig. 41). El dispositivo de grabación vuelve a cambiar (en lugar de ser mostrado), cambiando también el punto de vista; en esta ocasión es la cámara que poseen los propios ordenadores o dispositivos móviles, la webcam, la que captura lo que veremos en pantalla.



Fig. 41

El formato webcam es algo a lo que estamos acostumbrados de una forma coloquial, pero la extrañeza está en convertirlo en pantalla de cine y no de ordenador. El director español Fernando Franco, en su corto *Room* (2011, Fernando Franco) utiliza este dispositivo para contarnos la historia de Ana, basada en un hecho real sucedido a un joven de 19 años que tras ingerir una caja de barbitúricos murió agónicamente frente a la cámara de su webcam mientras gran cantidad de usuarios permanecieron conectados viéndolo. Franco nos pone en la piel de uno de los usuarios que contempla la vida de

Ana a través de la webcam. La narración evoluciona mediante lo que vemos en plano-secuencia y los comentarios que escriben los demás usuarios conectados (Fig. 42).



Fig. 42

Dos años más tarde, en primer largometraje, *La herida* (2013, Fernando Franco) el novel Franco vuelve a utilizar la pantalla del ordenador en el propio dispositivo en determinados momentos del filme.

Retomando la película de Rosales, justo después del formato webcam vuelve a aparecer el formato mini-DV, con el que acabará la película. Se repite formato y se repite acción, aunque esta vez es Natalia en solitario, ante la dificultad de encontrar trabajo, la que recurre al porno, esta vez en Alemania.

9. ROSALES SOBRE ROSALES

9. ROSALES SOBRE ROSALES

A pesar de los numerosos cambios en el aspecto formal que el director catalán realiza en cada una de sus películas, en el camino que va recorriendo Rosales, dejando de lado el principal dispositivo formal, van quedando huellas que lo acaban definiendo, que dan cuerpo a un estilo, un lenguaje cinematográfico que pese a caracterizarse por el cambio en sí, consigue esa unificación a través de ciertas constantes.

Lo que más salta a la vista no tiene que ver con lo formal, sino con las preocupaciones y temáticas de los proyectos de Rosales. Nos parece oportuno, emparejar *Las horas del día* (2003, Rosales) con *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales), y *La soledad* (2007, Rosales) con *Sueño y silencio* (2012, Rosales).

En la primera y la tercera película de su filmografía Rosales nos muestra la banal vida de un hombre que resulta ser un asesino (de

manera simplificada y sin entrar en los motivos). El planteamiento de ambas películas no parece ser demasiado similar si atendemos a su fin, sobre todo si tenemos en cuenta la intención de poner el foco en un tema candente de la película de 2008; pero si se nos permite simplificar el concepto de la película, la aproximación al retrato certero y banal de la vida de un hombre cualquiera, asistiendo a su día a día, para acabar descubriendo lo que la cotidianidad puede esconder, hace que estas dos películas del director español acaben conectadas.

En el caso de las otras dos películas que mencionábamos, su segunda y cuarta, es la muerte de un hijo la principal relación; además son trabajos que giran en torno a la familia de una forma más coral, a diferencia de las dos películas que vinculábamos anteriormente, centradas más en la figura protagonista.

No está de más señalar que en *La soledad* (2007, Rosales), el episodio del atentado del que Adela y su hijo son víctimas, y en el que pierde la vida el niño, podría ser el germen de *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales) pasando el terrorismo a un primer plano.

En la obra de Rosales la muerte y la familia se alzan como preocupaciones principales. El asesinato en las películas de Rosales, nos parece, conlleva una voluntad de resaltar el sinsentido de este acto, causar la muerte en una tercera persona, como en *Las horas del día* (2003, Rosales) en la que el protagonista lo hace sin motivo aparente, o en *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales) donde el terrorismo

(las diferencias ideológicas) es el motor del personaje al que seguimos durante la película, aparentemente un hombre cualquiera, que se nos descubre como un terrorista que, junto a dos miembros más de su comando, acaba con la vida de dos personas; el mismo motivo, aunque desde otro punto de vista el terrorismo también es el causante de la muerte del hijo de Adela en el atentado que sufren ambos en *La soledad* (2007, Rosales). Pero también nos muestra, como decíamos desde este otro punto de vista, el duelo; es el caso de la misma Adela y su expareja, padre del hijo. También en la misma película la muerte de Antonia, la otra protagonista del filme, nos deja ver las consecuencias que provoca en su familia. Más tarde lo lleva más allá en *Sueño y silencio* (2012, Rosales), cuando el padre, que sufre el accidente de coche junto a su hija mayor, que pierde la vida, no recuerda la existencia de ésta, convirtiendo el dolor de la pérdida que sufre la madre en una desolación mayor por contraste.

Como vemos, la preocupación por la muerte en la mayoría de los proyectos de Rosales también va de la mano de la familia. Pero más allá de mostrarnos los efectos de la muerte a través de la familia, como en *La soledad* (2007, Rosales), por ejemplo, o *Sueño y silencio* (2012, Rosales), las relaciones entre los miembros de la familia, padres e hijos, parejas y hermanos, son constantes en todas sus películas. En *Hermosa juventud* (2014, Rosales) el director nos presenta la relación entre la joven pareja formada por Carlos y Natalia con su respectivas familias; además, tras quedar ella

embarazada, se verán en dificultades para mantener su nueva familia unida.

9. 1. Constantes formales.

Existe una unidad conceptual en la obra de Rosales que, pese a los constantes cambios de dispositivo, se mantienen de forma convencida. La decisión de mantener un concepto tiene que ver con la idiosincrasia del mismo Rosales, su manera de ver el cine y su intención de acercarse lo máximo posible a la realidad. La búsqueda de naturalismo conlleva ciertas decisiones por parte del director, que son inamovibles y que se plantean en el proceso de preparación del filme.

El director español es contrario al uso de música extradiegética por diferentes razones; la primera, como decíamos está justificada en la intención de acercarse lo más posible a la realidad, solo siendo posible que escuchemos música en sus películas si está justificada en el propio relato (suena la radio, los personajes ponen música...). Por otro lado, Rosales tampoco está a favor de hacer un uso sentimental de la música, de enfatizar las emociones con ésta.

Como se desprende de las siguientes declaraciones extraídas de la ficha de *Hermosa juventud* (2014, Rosales), en todas sus películas el director recurre al sonido directo:

El sonido

El sonido, como en mis anteriores películas, se ha articulado en torno al sonido directo de los diálogos. Cada toma requería una nueva improvisación, la búsqueda por parte de los actores de nuevas palabras para que cada momento se sintiera como la primera toma, como la única toma posible...Todo se ha ido creando en el momento. Las voces, con sus titubeos y sus imprecisiones, son parte de esa creación espontánea irreplicable.⁵⁵

El director expone los motivos, en este pequeño texto dedicado al apartado de sonido, y comprobamos que cada decisión es, o al menos nos lo parece, un paso más hacia la búsqueda de realismo y naturalidad.

La última tendencia formal continuada del director la encontramos en la duración de los planos, tendiendo estos a ser largos. La duración de los planos tiene que ver también con esa búsqueda de realismo, renunciando a la capacidad que el cine brinda de acortar ciertas acciones, normalmente cotidianas, en favor de un mayor dinamismo.

⁵⁵ Rosales, Jaime (2014) Notas del director, Ficha de la película. Disponible en: <http://www.fresdevalfilms.com/web/fichaHermosa> (enlace activo en fecha 16/10/2017).

9. 2. Casos recurrentes.

Además de una línea realista continuada en toda su obra, apoyada en los tres pilares que mencionamos anteriormente, encontramos un uso recurrente de tres constantes (de diferentes índoles) presentes, también, en cada una de sus películas; detalles que aportan unidad a la totalidad de la obra de Jaime Rosales.

Dichas repeticiones tiene que ver con diferentes aspectos; el primero se incluye dentro del campo formal, pero específicamente de puesta en escena; y es que existe un tipo de plano que es usado por el director en todas sus películas. La característica de este tipo de plano es la intención de recomponer, o reencuadrar la imagen mediante los marcos de puertas y ventanas (en su mayoría). No me refiero al reencuadre en el cual mediante un movimiento de cámara se modifica el plano, sino a una recomposición del plano en sí utilizando estos elementos naturales de la propia película; mediante la fragmentación del propio plano. Vemos como la cámara se sitúa en otra estancia de la casa, o incluso fuera de esta, añadiendo un marco diegético al plano, dotando de unas dimensiones distintas a la imagen. (Fig.43 *Las horas del día*, Fig.44 *La soledad*, Fig.45 *Tiro en la cabeza*, Fig.46 *Sueño y silencio*, Fig.47 *Hermosa juventud*).



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46

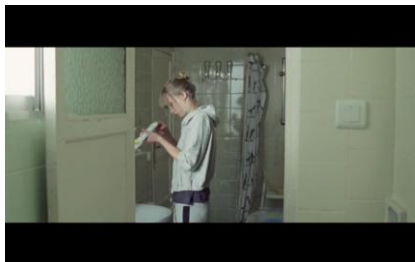


Fig. 47

Son numerosas las veces que el director utiliza este tipo de plano en cada película, con lo que nos serviremos de una imagen de cada película como muestra.

La segunda constante, ajena al dispositivo principal de cada filme, que encontramos en las películas de Rosales son los viajes (o trayectos) en coche. En cada uno de sus trabajos el director incluye una secuencia en la que se realiza un viaje en coche, aunque según el dispositivo utilizado, varía la forma de contarlos visualmente.

En *Las horas del día* (2003, Rosales), Abel, el protagonista, se dirige en taxi a por ropa para su tienda a un almacén en las afueras de Barcelona, pero acabara asesinando a la taxista. Siendo el dispositivo más próximo a lo convencional, se alternan cuatro tipos de plano en el trayecto que se realiza, primer plano de Abel, primer plano de la taxista, plano general de ambos en el taxi y plano en movimiento de la carretera (sin referencia, no sale el coche) (Fig. 48 y 49).



Fig. 48



Fig. 49

No difiere mucho la forma en la que nos presenta el viaje en *La soledad* (2007, Rosales), cuyo dispositivo, la polivisión, solo es empleado en algunos momentos de la película, y éste no es uno de ellos. El estilo formal que utiliza el director en esta película es semejante a su primera película, salvando la ya mencionada polivisión. La hija mayor de Antonia y su marido llevan a ésta a ver el apartamento en la playa que se han comprado con su ayuda (económica). En su segundo trabajo el director juega con tres tipos de plano, el primer plano de Antonia, un plano general con los tres personajes, y un plano en movimiento de la carretera (en este caso el coche que aparece podría corresponder al vehículo en el que viajan) (Fig. 50 y 51).



Fig. 50



Fig. 51

La tercera película, *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales), nos muestra el viaje de forma diferente a las anteriores. Para empezar, es la primera vez que vemos como el protagonista entra en el coche, después de esperar con un compañero a que los recogieran; en las anteriores, la secuencia empezaba con ellos ya dentro, viajando. En esta ocasión los tipos de plano son numerosos y siempre distintos; debido al dispositivo, siempre desde el exterior del coche, siguiendo el recorrido que éste hace saliendo de la ciudad a carretera, y hasta llegar a su destino en una localidad francesa (cosa que sabemos debido a los carteles de la misma carretera), guardando el vehículo en la cochera de la casa en la que se alojarán. Rosales emplea planos fijos, paneos, y planos en movimiento siguiendo al automóvil rojo en el que viaja el protagonista, pero el coche, salvo en dos, siempre aparece en el plano. (Fig. 52).



Fig. 52

En *Sueño y silencio* (2012, Rosales) el viaje adquiere mayor importancia si cabe, pues el accidente es el detonante de la historia (aunque Rosales elige no mostrarlo en pantalla específicamente). El director compone la secuencia del viaje con 5 planos (si no contamos con un par de planos anteriores en los que vemos a la hija mayor de la pareja esperando en el coche, suponemos, para partir), dos planos en movimiento por carretera (sin referencia del coche en el que viajan los personajes), un plano fijo en una gasolinera por el que sí transitan los personajes cruzando la pantalla, y otros dos similares a los dos primeros. (Fig. 53 y 54).



Fig. 53



Fig. 54

Aunque en su última película Rosales toma un rumbo algo diferente, como hemos comprobado, sus constantes más definitorias se mantienen, y la escena de viaje también la encontramos, aunque parece que el trayecto es más corto. En *Hermosa juventud* (2014, Rosales), Carlos, después tener un conflicto con otro joven en el que acaba herido, decide pedir ayuda a unos conocidos de su amigo para ir a buscarlo con ganas de revancha (buscando “venganza”). Acuerdan que cuando lo encuentren, los avisen, y ellos se desplazaran para asustar al susodicho. Directamente vemos el trayecto del coche, de nuevo rojo, en tres planos, y uno más en el que vemos bajarse del coche, ya aparcado, a los dos conocidos, con lo que el viaje no lo realiza, por primera vez en una película de Rosales, ningún personaje protagonista. (Fig. 55 y 56).



Fig. 55



Fig. 56

Para terminar, el tercer uso recurrente incluido en cada obra del director catalán son las escenas en un parque, normalmente infantil y con niños en la acción. Esta vez los diferentes dispositivos no condicionan tanto la manera de presentarnos la secuencia.

Empezando por el final, en la película de Rosales de 2014, la protagonista femenina queda con su padre en un parque para que vea a su hijo y contarle que está decidida a partir hacia Alemania en busca de trabajo (Fig. 57).



Fig. 57

La película anterior, *Sueño y silencio* (2012, Rosales), utiliza el lugar, el parque, como lugar de conexión trascendental; es donde la madre encuentra alivio a través del reencuentro con su hija fallecida (Hija a la que vemos en la imagen, Fig. 58), y al lugar al que pide al padre que vaya, con la esperanza de que él consiga, como ella, ese

encuentro con su hija a la que no recuerda, a la que parece haber borrado tras el accidente. (Fig. 59).



Fig. 58



Fig. 59

En *Tiro en la cabeza* (2008, Rosales) vemos al hombre al que seguimos durante la película en un parque con una mujer joven y un crío (Fig. 60). La narrativa de la película no expone de una manera certera cual es la relación entre ellos, pero deducimos, por declaraciones del director y el protagonista acerca de la relación de los personajes secundarios con Ion, siendo tanto en la vida real como en la película la misma, que los que aquí aparecen son la hermana y el sobrino del personaje principal (y del actor que los interpreta igualmente).



Fig. 60

Vuelve a ocurrir que en el segundo filme de Rosales, *La soledad* (2007, Rosales), como pasara con la secuencia del viaje, no presenta la escena del parque mediante polivisión. Adela lleva a su hijo al parque acompañada de su compañero de piso (al que vemos en la imagen, Fig. 61, mientras lo columpia).



Fig. 61

La opera prima del director español se desvía levemente de la continuidad que intentamos demostrar, pero destacaremos que, al ser la primera, todavía no había un recorrido que continuar; con lo que ésta es la que inicia lo que se convertirá en una clave para el cine del director. La primera vez que Rosales incluye la escena en la que los personajes están, o van al parque, digamos que, difiere de las demás en que esta vez no es en sí “infantil”. En su primera película Abel y su mejor amigo hablan del devenir de su vidas en un banco del parque del barrio, y aunque no es infantil, si que vemos algunos niños jugando a la petanca detrás de los protagonistas (Fig. 62).



Fig. 62

No es casualidad que en las imágenes que hemos incluido (de la Fig. 57 a la 62), todas menos las del parque en *Las horas del día* (2003, Rosales), el columpio forma parte de ellas. Por eso hacemos hincapié en el hecho de que sea parque “infantil” y no parque a sin más, porque podemos estar muy seguros de la intencionalidad de Rosales a la hora de dar continuidad a estas secuencias a lo largo de su obra, fijándonos en la similitud de elementos entre todas ellas más allá del lugar.

10. INFLUENCIAS

10. INFLUENCIAS

La obra de Jaime Rosales es sin duda novedosa en muchos aspectos, en sus planteamientos también, pero como todo artista se nutre de otros artistas, de (sus) otras obras, de sus maneras; y no solo de otros cineastas, podríamos abrir el campo a otras artes como la pintura o la música, aunque en este caso nos centraremos, en la cinematografía. Para conseguir desentrañar la obra del cineasta español entendemos que la búsqueda de referencias podría ser clave, o en cualquier caso beneficioso para el fin que nos ocupa, encontrar algunos aspectos importantes que nos ayuden a hallar y entender el origen de ciertos dogmas del director, diferentes aspectos sobre los que Rosales haya podido sentar alguna base para el desarrollo de su cine.

El propio autor, en una entrevista incluida en los extras del DVD 1 del pack Initial Series que le dedica Cameo, responde lo siguiente al ser cuestionado por sus influencias:

Cuando uno hace una primera película inevitablemente está recibiendo muchas influencias, muchos otros cineastas que han abierto el camino, muchas formas de contar películas que a uno le han estimulado, pero curiosamente, se produce también por parte de la crítica sobre todo, o de la gente, un encasillamiento, intentan decir “bueno a ver, tus influencias son estas, o estas...” A mí curiosamente la gente, lo que más, los cineastas que más se ha mencionado como posibles influencias, se ha mencionado mucho a Haneke, Kieslowski, a Chabrol también me lo han mencionado. Estos cineastas, por ejemplo, no son los que realmente me han influido, influenciado; entiendo porque la gente puede ver influencias en eso, pero yo por ejemplo, el cine de Chabrol, no he visto demasiado, el cine de Kieslowski lo he visto, pero no es un cineasta en el que me apoye tanto, pero en cambio los otros cineastas que realmente sí que son muy importantes en mi corazón, o que los tengo muy presentes, no se han citado tanto; yo creo que es también porque son cineastas muy fuertes, que he intentado que al mismo tiempo que recibir sus enseñanzas o sus estímulos, apartarme de hacer una obra muy parecida. A mí me ha interesado mucho, a nivel teórico, y a nivel de su obra, Bresson; la austeridad, el no enfatizar, la utilización de muy pocas herramientas, el ritmo pausado, la cotidianidad. Esos aspectos bressonianos creo que de alguna forma deben de estar en los fotogramas de mi película, a lo mejor no de forma ostensible, pero creo que sí. Luego otro cineasta que para mí es importante, o dos cineastas que para mí son importantes, son Rossellini y Pasolini. Rossellini por lo que el

neorrealismo significó y lo que significa el realismo; rodar en lugares verdaderos y verídicos, fotografía naturalista, utilizar mucho lo que tiene la realidad, eso me parece que es una aportación y una referencia o una influencia fundamental. Luego también me interesa mucho el cine de Godard porque se cuestiona desde sus películas lo que es el cine, generando ahí un cierto distanciamiento, eso también me parecía que debía estar en mis inquietudes o quería reflejarlo de alguna forma en *Las horas del día*; sin ser tan rupturista como Godard intentaba que la gente tomara una actitud crítica frente a la película y que, por ejemplo haya muchos encuadres que son a través de una ventana o de una puerta, eso no es que sea godariano, pero sí que es godariano el distanciamiento, o sería más Bretchiano. Luego otra de las cosas que hacía es no poner transiciones, no ves a personajes que vayan de un sitio a otro, sino que realmente ya estás en la escena, y de la escena entras en otra, quería que fuera muy abrupto la transición entre una cosa y otra, y eso también creo que genera un cierto distanciamiento. Otro cineasta que a mí me fascina mucho es Fassbinder por la energía que tiene, la pasión que hay en sus películas, pero tampoco es una referencia que hayan citado mucho y en definitiva, creo que es inevitable recibir influencias, pero al mismo tiempo yo lo que intento, como quizás los demás autores también, imagino, es buscar un lenguaje propio a través del camino que ya ha sido elaborado por otros, pero me gustaría buscar una voz que me fuera propia.⁵⁶

⁵⁶ Extraído de los extras del DVD nº1 *Las horas del día* del Pack *Initial Series* Jaime Rosales (Cameo).

Aunque si bien el mismo Rosales parece mostrarnos el camino a seguir, si atendemos a estas declaraciones, no renunciamos en nuestra investigación a hacer nuestro propio análisis, a sacar nuestras propias conclusiones. Como ya hemos mencionado en capítulos anteriores hemos encontrado conexiones con diferentes cineastas, de una manera puede que puntual, en las diferentes películas del director español. El director español, por ejemplo, afirma no apoyarse en el cine del maestro polaco Krystov Kieslowski en la cita anterior, y estamos de acuerdo en que, al menos formalmente, parece ser así, pero como vimos en el capítulo 4, punto sobre *Las horas del día* (2003, Rosales), existe una relación, al menos en cuanto a contenido, entre “No matarás” y la ópera prima del director español. También podríamos mencionar *Elephant* de Alan Clarke en el punto de Tiro en la cabeza, u *Ordet*. La palabra de Dreyer en el de Sueño y silencio entre tantas películas con las que hemos establecido relación en capítulos anteriores. Pero tratando de hacer un primer acercamiento global a la filmografía de Rosales, y pasando de puntillas por los nombres que el menciona para cerciorarnos que efectivamente es posible que existan capas del cine de Rosales en las que éstos están presentes, encontramos dos autores que cabría destacar por encima del resto y sobre los que profundizaremos a continuación. Yasujiro Ozu y Robert Bresson.

10. 1. Diálogos con Yasujiro Ozu.

No podemos asegurar que el cine de Yasujiro Ozu haya influenciado el trabajo de Jaime Rosales. Ni si quiera estando seguros; ni aun siendo el propio Rosales el que lo afirmara. Pero son visibles ciertas reminiscencias del cine de Ozu en la obra del cineasta español. Evocaciones que, más allá de ser meras anécdotas o pequeñas referencias en las películas de Rosales, se descubren como importantes reflexiones acerca del trabajo del cineasta japonés por parte del director.

Hallamos lícito y plausible tratar como influencia a Ozu respecto al cine de Jaime Rosales. Pero no solo pretendemos dar respuesta a algunas preguntas que nos surgen acerca del trabajo de Rosales, sino que será importante también plantear preguntas que, quedando sin resolver también ayuden a la lectura de sus filmes,

10. 1. 1. Trama. Relaciones familiares.

Tanto Ozu como Rosales parecen tener una preocupación obsesiva por la familia y su idiosincrasia. Se instalan en el núcleo familiar para, desde ahí, abordar temas como la muerte, la soledad, las relaciones paterno filiales, etc.; temas que también comparten. Y esto, parece ser, se debe a la concepción de familia como micro sociedad, sirviéndose de ella como una especie de metáfora, abordando temas particulares para hacerlos universales. Cuando hablamos de que

parten de la familia como micro imagen de la sociedad, nos referimos a que la radiografía que hace de esta, es extrapolable a sus personajes y las familias que estos conforman. Ángel Quintana señala lo siguiente:

Ozu puede ser considerado como un cronista imprescindible a la hora de entender la evolución experimentada por la sociedad japonesa en el periodo que abarca su obra, es decir, entre 1927 y 1962...⁵⁷

Si hacemos un repaso por el argumento de las películas de Jaime Rosales en todas ellas la familia juega un papel importante, diría que determinante. En *Las horas del día* (2003) Abel es propietario, y regenta, una tienda de ropa unisex. Vive con su madre pero parece estar a punto de dar el paso e independizarse junto a su novia. En *La soledad* (2007) nos presenta, por un lado a Adela madre soltera, separada de su pareja y padre de su hijo, que deja la casa de su padre, y a este, para partir a Madrid y empezar una nueva vida allí; y por otro lado a Antonia, madre de tres hijas adultas, una casada, otra independizada y de la que Adela acabará siendo compañera de piso, y la pequeña que vive con ella y su pareja Manolo. *Sueño y silencio* (2012) trata sobre una familia española, que conforman padre,

⁵⁷ Quintana, A. (2003). *Fábulas delo visible. El cine como creador de realidades.* Acantilado. Barcelona, p.9.

madre y dos niñas, que reside en París. Incluso en *Tiro en la cabeza* (2008), dónde contemplamos desde la distancia (nunca llegamos a escuchar diálogos) la vida de un hombre solitario que acabará cometiendo un acto de violencia, la relación con los que parecen ser su hermana y su sobrino pequeño, y con su pareja sentimental, nos acerca al mundo familiar.

Podemos establecer numerosas relaciones entre los argumento de los dos cineastas. En *Primavera tardía* (*Banshun*, 1949. Ozu, Y.), por ejemplo, vemos a Noriko, una joven treintañera, encargarse del cuidado de su viudo padre; éste y su tía insisten en que la joven debe encontrar un marido y abandonar el nido, pero ella se resiste a dejar a su padre y su cuidado. Rosales, en *Las horas del día* (2003), nos muestra como Abel, que vive con su madre viuda, acaba por frustrar cualquier intento de emanciparse, buscándole siempre defectos y excusas a los pisos que ve con su pareja, hasta incluso ver como su relación se rompe. El personaje de Rosales no lo expresa de una manera tan clara como el de Ozu, pero la sensación que transmite es la misma.

Son las dos primeras películas de Rosales las que más deben al cine de Ozu, pero es sin duda entre *Cuentos de Tokio* (1953. Ozu, Y.) y *La soledad* (2007. Rosales, J.) donde encontramos una mayor relación. En la película de Ozu, un matrimonio de ancianos viajan desde su pueblo a la capital para visitar a sus hijos, establecidos allí desde hace tiempo, pero la ajetreada vida de éstos en la metrópolis (y la falta de interés) les impide dedicarles a sus padres el tiempo que ellos

esperaban; sólo Noriko, su nuera viuda, parece encontrar tiempo entre sus obligaciones para ellos. Tras instalarlos en un balneario los viejos padres deciden volver a casa habiendo visto frustrado su intento de acercamiento a la vida de sus hijos. Como ya comentamos anteriormente, *La soledad* (2007) nos habla de dos mujeres; por un lado Adela, madre soltera que vive con su padre en un pueblo del norte, pero decide partir a Madrid, dejando atrás a su padre y al de su hijo, para acabar compartiendo piso con la hija mediana de Antonia, madre de tres hija adultas, la mayor ya casada y emancipada, y la pequeña que vive con ella y su pareja Manolo. Además regenta una pequeña tienda de ultramarinos.

Las relaciones familiares son de suma importancia en el cine de Ozu (no menos importantes que en el de Rosales), pero sobre todo hace hincapié en los afectos entre padres e hijos.

En *Cuentos de Tokio* Ozu plantea los problemas que se derivan de las relaciones entre padres e hijos en las modernas sociedades desarrolladas, especialmente cuando los hijos han formado una nueva familia y los padres alcanzan una edad avanzada.⁵⁸

⁵⁸ Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, (2014) p.213.

Este comentario sobre la película de Ozu de 1953 es extrapolable a *La soledad* (2008. Rosales, J.), sobre todo si nos fijamos en una de las dos historias que se cruzan, en concreto la de Antonia.

El interés y el egoísmo se nos muestran de una forma eminente en ambos filmes. En el caso de Ozu (quizás de una manera más directa), los hijos ven como un inconveniente la presencia de los padres en la ciudad; se ven “obligados” a abandonar sus vidas o hábitos para pasar tiempo con ellos, y no están dispuestos a anteponer eso a su día a día. Cuando la hija mayor de Antonia, en *La soledad*, pretende comprar una casa en la playa pide ayuda económica a su madre, que en un principio se niega pero que acabará cediendo ante el chantaje emocional al que se ve sometida, anteponiendo su propio interés al de su madre e incluso sus hermanas. Esto, además, creará un conflicto familiar, principalmente entre la hermana mayor y la mediana (compañera de piso de Adela). Por su parte, Adela decide dejar el pueblo e irse a Madrid con su hijo, no solo dejando a su padre viudo allí, sino alejando también a su hijo del suyo, o sea de su ex pareja.

Otro ejemplo lo encontramos en la situación que tiene lugar justo tras la muerte de la madre, tanto en *Cuentos de Tokio* (1953) como en *La soledad* (2007)).

Al final del filme de Ozu, con la madre de los hermanos recién fallecida, tiene lugar una comida en familia. Durante esta, mantienen una conversación distendida llena de recuerdos y otros menesteres

hasta que en un momento dado, una de las hermanas le pregunta a otra, la más joven y la única que todavía vivía en el pueblo con los padres, si todavía guardaba el chal gris de las flores, “quiero quedármelo de recuerdo”; a todos les parece bien y entonces pregunta por el quimono de lino “el de verano”, que también acabará consiguiendo. En *La soledad* (2007) se repite situación; la madre a muerto, y aunque esta vez no hay comida de por medio si una conversación en familia alrededor de una mesa. Hablan sobre qué hacer con las pertenencias de la madre y sale el tema de la venta de la casa, como vimos más arriba, motivo de conflicto entre dos de las hermanas, y aunque la que saca el tema lo hace sin ánimo de discutir, la otra se siente aludida y le echa en cara tratar ese tema en ese momento. La hermana menor, que ha contemplado el conflicto desde fuera espeta: “que no te lo ha dicho por nada malo, no te pongas así”; tras pedir perdón la aludida, un silencio incómodo invade la escena hasta que de nuevo la hermana mediadora dice que a ella siempre le había gustado “ese” cuadro, y todos rompen a reír; obviamente acceden a que se lo quede, e incluso las otras dos hermanas continúan la broma añadiendo lo horrible que lo encuentran. Aunque quizás las intenciones y sensaciones son diferentes, parece interesante y remarcable el paralelismo de la situación.

10. 1. 2. Concepción. El paso del tiempo.

La manera de afrontar las películas muchas veces marca el estilo de la misma, y ese es uno de los factores que, podemos afirmar, acerca a los cineastas que estamos tratando. El intento de reflejar (plasmear) la vida en la pantalla, esa búsqueda de realidad, es algo que preocupaba a Ozu, así como preocupa a Rosales. No es extraño asistir a momentos cotidianos en sus películas como cocinar, descansar, cepillarse los dientes, asearse, etc. Y no solo en lo qué muestran está la clave, sino en cómo.

Tanto por su técnica formal como por sus contenidos, Ozu muestra en su cine que es posible concebir una visión pausada del mundo, en la que los seres humanos y los acontecimientos se suceden siguiendo un ritmo acorde con el paso natural del tiempo.⁵⁹

Intentar transmitir el verdadero ritmo vital, o algo que se aproxime; no apresurar los acontecimientos, los tempos.

Buscando los dos aparentemente algo similar también encontramos distanciamientos en la concepción. Ozu se movió dentro del mismo “corsé”, sus filmes, formalmente, eran idénticos, dando siempre las mismas soluciones; al contrario que el director español que, aunque

⁵⁹ Puigdomenech, J. Giménez, C. Expósito, A. Mas, A. (2014). Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada. Ediciones JC. Madrid, p.130.

alguna vez ha manifestado estar buscando eso mismo, un lenguaje a través del cual contar sus historias, nos presenta una concepción formal (o dispositivo formal, como él lo califica) diferente en cada una de sus películas. Tampoco utiliza música (por lo menos extradiegética) en sus trabajos, cosa que si hace Ozu en numerosas ocasiones. El japonés solía contar con el mismo reparto para sus diferentes proyectos, y Rosales, no solo no repite actores, sino que suele buscar caras desconocidas para el gran público en pro de dar mayor credibilidad y realismo a lo que cuenta.

10. 1. 3. Forma. El agua como metáfora.

Encuentro oportuno comenzar este capítulo referido a la forma, o estilo formal, tratando una de las primeras claves en común que encontraremos al ver algunos filmes de estos cineastas; y esta no es otra que la manera que emplean para introducirnos en la película (así como para salir de ellas), los primeros planos que nos ofrecen. Los responsables de *El tiempo y la nada* describen de la siguiente manera la primera secuencia de *Primavera precoz* (1956).

Ozu consideraba muy importante que el espectador no se sintiera desorientado en el espacio fílmico, y al comienzo de cada secuencia un plano inmóvil identifica la situación, ya sean las colinas Kyoto, el monte Fuji o el castillo de Osaka. Un ejemplo de esta utilización

encadenada de planos de situación se encuentra en dos secuencias de *Primavera precoz* (1956). En la primera de ellas, justo después de los títulos de crédito, cinco planos sitúan al espectador en el lugar y en el espacio donde se iniciará la acción de la película:

1. Plano imagen fija con casas en una gran plataforma que indica la localización exacta del lugar.
2. Plano imagen fija de más viviendas situadas en una calle con las farolas aún encendidas, destacando al fondo una chimenea sin humo de una fábrica
3. Plano imagen lateral de una casa ocupando un tercio de la imagen. A su izquierda el paso de un tren en un espacio lleno de torres eléctricas paralelas a la vía.
4. Plano imagen del interior de la casa donde dos personas duermen al lado de una puerta cubierta con una tela translúcida.
5. Plano medio a pocos centímetros del suelo. Una mujer tendida durmiendo boca arriba, tomada de perfil, y al fondo el hombre dormido que está de costado y de frente a la cámara.
6. Suena el timbre y empieza el desarrollo de la acción.⁶⁰

Bien es cierto que al principio de esta cita habla de los planos de situación (o planos de transición) que Ozu utiliza para ubicar al espectador al comienzo de casi toda escena, y de lo que hablaremos

⁶⁰ Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas. op.cit. p.61.

más adelante; pero quedémonos con este ejemplo concreto que nos proponen los autores, con la manera de comenzar este filme. En este ejemplo nos describe como mediante diferentes planos fijos se nos introduce en la película, se nos sitúa. Ésta va desde fuera hacia adentro, acercándose desde las afueras de la ciudad hasta el interior del hogar de los protagonistas. Y no es en la única ocasión que Ozu nos introducirá de esta manera en sus películas. Lo vemos, por ejemplo, en *Primavera tardía* (1949), *Buenos días* (1959), o de una manera muy clara en *Cuentos de Tokio* (1953). Rosales se sirve de esta fórmula para introducirnos en sus filmes (también, como Ozu, la usará a la inversa para cerrar las películas, desde el interior hacia afuera). *Las horas del día* (2003), y siguiendo el mismo estilo de descripción que aparecía en la cita anterior⁶¹, comienza de la siguiente manera:

1. Plano imagen fija de un río rodeado de verde campo; a lo lejos un puente y detrás torres eléctricas y atisbos de una ciudad.
2. Plano imagen fija de un descampado con algunos edificios y vehículos circulando al fondo.
3. Plano imagen fija de un polígono industrial con la ciudad inmediatamente detrás.

⁶¹ Mediante la enumeración de planos (cada punto describe un plano).

4. Plano imagen fija de un bloque de edificios con un parque con árboles delante.
5. Plano imagen fija parcial de la fachada de un edificio. Sus balcones.
6. Plano de Abel afeitándose.

Rosales repite procedimiento en *La soledad* (2007), su siguiente película, pero disminuye el número de planos de acercamiento a dos antes de situarnos en el hogar del personaje. Unas vacas pastando con un pueblo de fondo, y unos pequeños edificios adosados tras unas vías de tren rodeados de campo es lo que vemos antes de “entrar” en casa de Adela, una de las protagonistas. Y respecto a la película de Rosales que vino después, los planos de acercamiento se reducirán a uno (además no volverá a utilizar este método para introducir sus siguientes proyectos); pero lo hace de una manera especial, que además nos servirá para tratar otro aspecto importante en la relación de ambos cineastas. Lo primero que vemos en *Tiro en la cabeza* (2008) es un plano fijo del mar (Fig. 63). Un mar no del todo en calma. Solo agua y cielo; y después un plano fijo frontal del balcón y la ventana del piso del protagonista, aunque esto no se aprecia, debido a la oscuridad del plano, hasta que este levanta la persiana del balcón, dejando salir algo de luz. Este último plano será el que, interpretamos, equivaldría al del hogar dado que en esta película la

cámara siempre se mantendrá a gran distancia del sujeto y nunca se situará en el mismo interior que él; en la misma habitación.



Fig. 63

Según Rosales comenta en la versión de la película acompañada de audiocomentarios, nos encontramos ante un plano de situación; no deja de tener la misma función que los planos que utiliza Ozu para situar al espectador, o el mismo en sus anteriores filmes, pero de una manera más escueta y metafórica.

El plano de inicio de cualquier película, para mí, me parece muy importante. Idealmente tiene que contener cosas que tienen que ver con lo que se cuenta y con la propuesta cinematográfica. En este plano estoy especialmente contento porque desde un principio vemos un mar que no está encuadrado de forma habitual, está

hecho con un telefoto, la línea de horizonte está exactamente en el medio y de alguna manera también es un mar que no está ni muy calmado, ni muy revuelto y entonces eso tiene que ver con lo que se va a contar en la película, ese personaje que en una aparente banalidad luego pasa del otro lado.⁶²

Aparte de la relación con la forma de introducirnos en la película, este plano nos interesa especialmente por otro aspecto, sin dejar de estar relacionado con la síntesis o la metáfora respecto a la situación en la que se encuentra la película o los personajes. En *Cuentos de Tokio*, Yasujiro Ozu, hacia el minuto 49, nos muestra un plano fijo del mar (Fig. 64).



Fig. 64

⁶² Extraído de la versión con audiocomentarios del director de *Tiro en la cabeza*, DVD nº1 del Pack *Initial Series* Jaime Rosales (Cameo).

Los hijos, poniendo de manifiesto su egoísmo y desinterés, deciden alojar a sus padres en un hotel; “papa y mama estarían mejor en un sitio donde los atendieran” se dicen a ellos mismos para no sentirse culpables. Una vez allí, en el balneario, se nos muestra el plano del mar (Fig. 64) después de decir el padre “el mar está muy tranquilo”. Aunque en realidad vemos un mar muy parecido al que veremos en *Tiro en la cabeza* (2008), no del todo en calma. La situación de los ancianos, que hasta ese momento habían aceptado de buen grado las decisiones de sus hijos, a partir de ese plano comenzará a cambiar hasta desembocar en la muerte de la madre. Como en el filme de Rosales una aparente calma que de un momento a otro torna en tragedia. De nuevo en *Sueño y silencio* (2012) el cineasta español recurre al agua como metáfora situacional (Fig. 65); pero esta vez al final de la película (es el penúltimo plano, si no tenemos en cuenta como parte del relato en sí el prólogo y epílogo en el que el artista Miquel Barceló interviene, realizando las acuarelas mencionadas en el capítulo 7 (Sueño y silencio) acerca de *El sacrificio de Isaac* y *El sacrificio de Cristo* respectivamente). Cuando todo ha acabado, agua en aparente calma nos muestra el pulso de la película, nos indica que todo ha pasado.

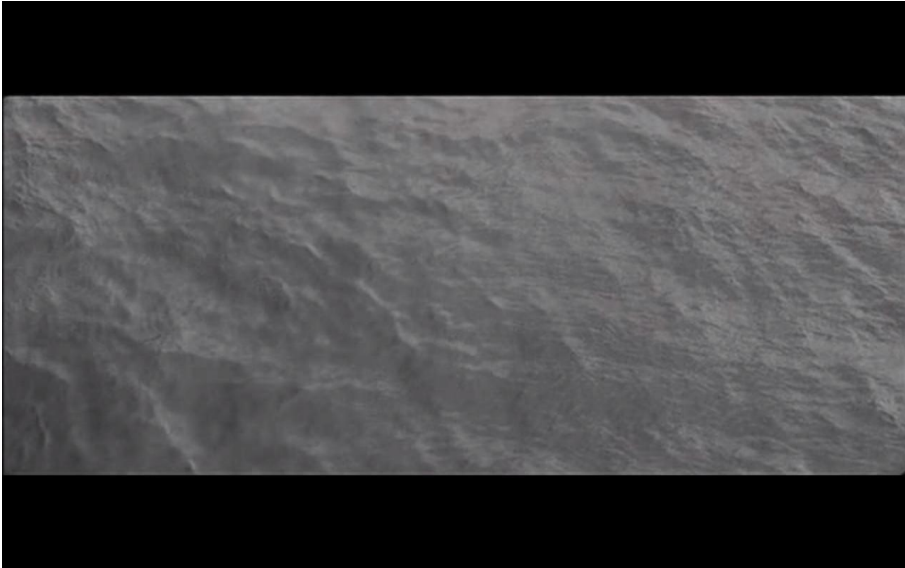


Fig. 65

Retomando el asunto de los planos de situación, no solo como forma de introducción al filme, sino como forma de ubicar al espectador en la escena, Ozu acostumbra a seguir lo que podríamos entender como una rutina:

La estructura de las secuencias en el montaje guarda también una disposición equivalente que no se aleja del diseño habitual en Ozu: plano general / plano medio / primer plano / plano medio / plano general. A esta estructura le suma una introducción compuesta por una sucesión de planos vacíos a modo de presentación de la acción que va a tener lugar.⁶³

⁶³ Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas. op.cit. p.62.

En alguna ocasión Rosales, que no utiliza planos de transición, se acerca a ese diseño de Ozu, pero más como una manera natural de orden. Un plano general, plano medio y primeros planos. Pero es un recurso del que se ha alejado, rompiendo totalmente con él en *Tiro en la cabeza* (2008) y *Sueño y silencio* (2012).

Uno de los aspectos formales que, a priori parecería distanciarlos, pero sin embargo la finalidad acaba uniéndolos, sería la posición de la cámara, que Ozu coloca “entre 40 y 90 centímetros del suelo”⁶⁴ en una búsqueda de frontalidad con sus personajes, que habitualmente, y como señala Paul Schrader en *Transcendental style in film*⁶⁵ se encuentran sentados en el tatami tradicional, o desarrollan sus acciones al fondo del encuadre. Esta posición de la cámara es usada en los planos generales, alternada en muchos casos con planos medios y primeros planos. Aunque los autores de *Yasujiro Ozu: el tiempo y la nada* señalan otros factores que podríamos tener en consideración para explicar el uso de esa posición de cámara:

Ozu lo empleó en la búsqueda de un estilo propio y por la necesidad de aumentar la profundidad en los espacios interiores de una casa, ya que utilizando el formato 1:33 normal no podía abarcar los

⁶⁴ Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas. op.cit. p.60.

⁶⁵ Schrader. op.cit. p. 22.

costados del espacio encuadrado si quería enfocar en el mismo encuadre lo más importante, el techo y la fachada.⁶⁶

En el cine de Rosales la cámara siempre está a la altura de la mirada de los personajes. Si el retratado, o retratados, está sentado, la cámara bajara a su nivel (Fig. 66), siempre buscando la frontalidad, sin situarse por debajo o por encima de ellos.



Fig. 66

También a raíz de esta imagen (Fig. 66) podemos hablar de un tipo de plano recurrente en la obra de ambos directores (Fig. 67) y del que ya hablamos sobre el habitual uso de éste en el cine de Rosales en el capítulo 9 (Rosales sobre Rosales). Este plano se caracteriza por encuadrar a sus personajes desde una estancia o lugar diferente a la

⁶⁶ Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas. op.cit. p.60.

que se encuentran, reencuadrando, o recomponiendo el plano, con los elementos que los separan, pudiendo ser estos marcos de puertas o ventanas (habitualmente), reformulando las dimensiones de la imagen de una manera diegética (como vemos en la figura 66, arriba, sería posible hablar de un formato vertical). Podemos interpretar, también, que Rosales lleva más allá su predilección por este tipo de encuadre en *La soledad* (2007) con el uso de la pantalla partida, o como el mismo la denomina, la polivisión.



Fig. 67

Dejamos claro, como ya hemos mencionado antes en este texto, que el director español utilizará este tipo de encuadre, o reencuadre, en todas y cada una de sus películas.

Es llamativo también que el formato utilizado por Rosales en su primer filme sea 4:3 (1.66:1) similar al que empleaba Ozu (1:33), un formato casi cuadrado, que aunque no ha vuelto a utilizar,

reinterpreta en *La soledad* (2007) con el uso de la polivisión (como comentamos más arriba) usando dos pantallas simultáneas (pantalla partida) con un aspecto de ratio cercano al cuadrado, como trabajaba Ozu, y él mismo en su ópera prima, y alternándolo con un panorámico (16:9).

Cuando Ozu acerca la cámara a sus personajes durante una conversación con la intención de hacer un plano contra plano, no suele hacerlo de la forma más común entre los directores, sino que, siendo coherente con la búsqueda de frontalidad que antes comentamos, sitúa la cámara en el lugar del interlocutor (o en la misma línea que se trazaría entre los dos) que no sale en plano, mirando el otro directamente a cámara (Fig. 68 y 69).



Fig. 68



Fig. 69

En *Tiro en la cabeza* (2008) y *Sueño y silencio* (2012) no encontramos planos contra planos por su concepción, y en *Las horas del día* (2003) esto sucede de una forma más convencional. Sin embargo, como vimos en capítulo 5 (La soledad), en *La soledad* (2007), Rosales recurre a esta solución apoyándose además, mediante la polivisión, en una vista de perfil del receptor (Fig. 70 y 71).



Fig. 70



Fig. 71

La cámara de estos dos directores no se mueve. O apenas lo hace. Los planos de Ozu están anclados al suelo, inmóviles. Rosales mantiene la misma decisión, aunque en *Las horas del día* (2003), aún siendo todo planos fijos, algunos de estos no están anclados, o sea

que poseen un pequeño movimiento (dando la sensación de cámara en mano, o al hombro). Como señala Schrader “La cámara, excepto en raras ocasiones, nunca se mueve; en sus últimos filmes no hay paneos, dollies o zooms”⁶⁷. Pero, como se puede entender por el comentario, el maestro japonés mantiene sus planos estáticos salvo en algunas circunstancias en las que emplea movimientos de cámara; también Rosales en la película que realiza en 2012, *Sueño y silencio*, los emplea por primera vez en su filmografía. Y es la escasez lo que hace que estos tomen un cariz más relevante, tanto en las películas de Ozu, como en la filmografía de Rosales.

10. 2. Diálogos con Robert Bresson.

Robert Bresson es la otra gran referencia que destacamos en la obra del director español, y es que, además de que el propio Rosales haya manifestado en alguna ocasión su admiración por el maestro, existe una proximidad, aparentemente formal, acompañada de una sensación inefable que hace que el autor francés esté presente de algún modo en toda la obra de Jaime Rosales.

Comprobaremos cómo desde unos comienzos más convencionales, hasta el desarrollo de un código particular y definitorio, mediante la autoimposición, casi a modo de decálogo (límites que se imponen sobre los que no se hacen concesiones de ningún tipo), estos dos

⁶⁷ Traducción propia de: “The camera, except in the rarest of instances, never moves; in the later films there no pans, no dollies, no zooms” Schrader. op.cit. p.22.

cineastas llegan a concebir un cine identificable, distinto y de vanguardia.

10. 2. 1. *La evolución del lenguaje cinematográfico. En búsqueda de un lenguaje.*

La búsqueda de una manera personal de hacer cine ha sido y será leitmotiv para los autores cinematográficos. Una forma de hacer cine reconocible, no tanto para separarse del resto, sino para identificarse y que se los identifique; y sobre todo con la que sentirse cómodo y coherente contando o desarrollando proyectos. No todos los directores le dan tanta importancia, y éste resulta ser uno de los factores que más identifica a los dos directores que dialogarán a continuación. Como señala Paul Schrader en *Transcendental style* “como Ozu, Bresson es un formalista: “Un filme no es un espectáculo, es en primer lugar un estilo” (palabras que pone en la boca de Bresson)”⁶⁸, y este adjetivo, llamémoslo así, es claramente adjudicable a Rosales. Rosales también es un formalista. Y esto no significa que solo les importe la forma, ambos otorgan importancia a fondo y forma, pero es en el campo del estilo donde estos dos cineastas son más destacados debido a su continua investigación e innovación; el estilo formal es probablemente su característica más representativa y destacable.

⁶⁸ Traducción propia de: “A film is not a spectacle, it is in the first place a style (Bresson).” Schrader. op.cit p.60.

En sus dos primeras películas, *Los ángeles del pecado* (*Les Anges du péché*, Robert Bresson, 1943) y *Las damas del bosque de Bolonia* (*Les dames du bois du Boulogne*, Robert Bresson, 1945), encontramos a un Bresson más bien clásico, que usa un lenguaje bastante común; abundantes movimientos de cámara, cambios de plano frecuentes, música extradigética, incluso empleada en favor de la emoción, cosa de la que posteriormente renegaría. Por ejemplo, en *Diario de un cura rural* (*Journal d'un curé de champagne*, Robert Bresson, 1951), su siguiente película, encontramos que casi todas las escenas están acompañadas de música (musicalizadas); en muchas de ellas, esta música extradigética sirve como fondo dramático a los tristes acontecimientos que se suceden en el relato de este joven cura enfermo al que se le asigna una parroquia en un pequeño pueblo del norte de Francia. Hacia la mitad de la historia una escena destaca más si cabe ese uso emocional de la música. Se trata de una escena eminentemente larga si la comparamos con las demás dentro del filme (desde el minuto 42:20 hasta el 52:40 aproximadamente) en la que el sacerdote mantiene una conversación con la condesa en casa de ésta. Dicha conversación comienza versando sobre la preocupación del cura por la hija de la condesa, que está al tanto de la relación que mantiene su padre con la institutriz, y acudió alterada a él. La condesa resta importancia a la información que el cura trae, pero la conversación deriva en una terna entre la condesa y el sacerdote en cuanto a Dios, habiéndose alejado ella de su figura desde la muerte de su hijo. Todo lo que contamos transcurre sin nada de música, ni siquiera de fondo como ocurre en la mayoría de

escenas de este filme; pero al final, cuando el cura consigue devolverla a la fe, la música aparece remarcando la emoción, ella cae de rodillas con la mirada gacha y él, en un acto elevado por la melodía, dibuja una cruz imaginaria sobre su cabeza, tras decirle que queda en paz.

Ya en esta película, *Diario de un cura rural* (1951), aunque todavía dentro de unos parámetros palpablemente convencionales, asistimos a un distanciamiento leve de lo convencional, por ejemplo los planos son más largos, y, aunque sigue usando el plano contra-plano, hay ocasiones en los que prescinde de este recurso, pero sobre todo el espíritu de la película se percibe diferente, ya podemos notar que nos encontramos ante un autor.

Con *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956) Bresson le da un giro a su carrera como director, presentando sus primeras claves formales. “Esta es una historia real, la presento como es, sin ornamentos” se puede leer al comienzo del filme, y ese será el camino que tomará su cine a partir de ese momento. Actores no profesionales, planos más largos, sin concesiones; “ninguna foto bella, nada de bellas imágenes, si no imágenes y fotografía necesaria”⁶⁹ menciona en *Notas...*, o sea, austeridad. Estas son algunas de las características, que junto a otras que surgirán en películas posteriores, se convertirán en bandera de Bresson.

⁶⁹ Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo* Biblioteca Era. México, p.87.

Rosales con su primera película, *Las horas del día* (Jaime Rosales, 2003), ya se sitúa en un cine cercano al margen, usando planos bastante largos, aunque alternándolos con otros de menor duración, juega con la elipsis y el fuera de campo, no usa movimientos de cámara, que permanecerá fija aunque con una leve vibración, como si la sostuviera alguien y no un trípode; pero, como Bresson en su primer filme, se muestra mucho más convencional de en lo que devendrá su filmografía. En su siguiente película, *La soledad* (Jaime Rosales, 2007), sigue las mismas premisas formales que en la anterior (más o menos), pero introduciendo un elemento clave que la distanciará de ésta y supondrá un primer gran golpe de efecto en su evolución formal posterior; la pantalla partida, o como él mismo la denomina, polivisión. Y es que hay momentos en la película (un 30% aproximadamente según el mismo autor) en los que la pantalla se divide en dos utilizando el recurso como un medio de expresión más, marcando, a propósito o no, algunas escenas del filme, jugando con él de diversas formas, sacándole todo el partido. Vacío y lleno, movimiento y quietud, nos muestra dos imágenes diferentes, o la misma pero desde otro punto de vista.

Ambos, a partir de ahí buscarán un estilo, un lenguaje. En el caso de Bresson, se trataba de encontrar la forma correcta, la definitiva, con la que expresarse mediante la realización de un filme. Hablo de una vía general, absoluta, que lo llevó a pergeñar un decálogo, *Notas sobre el cinematógrafo*, en el que expone con claridad cómo creía él que debería de hacerse una película; y es que a partir de *Un*

condenado a muerte se ha escapado (Robert Bresson, 1956), en cada película, afinaba más su estilo, reflejando en cada trabajo esta “manera” de realizar una película. Para Rosales consiste más en una búsqueda personal, un modo de trabajar, de crear, si se me permite. En su tercer trabajo, *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008), esa búsqueda lo lleva a realizar un filme que fue pensado y realizado en un corto plazo. Escribió el guion la semana siguiente de conocer la noticia del asesinato de dos guardias civiles a manos de tres terroristas y rodó en catorce días con un equipo de once personas, con unas características cercanas a las del cine experimental; “...enseguida atisbé la forma del filme. No puedo empezar una película sin tener clara su forma”⁷⁰ comenta Rosales. Nos presenta una película rodada con teleobjetivos en la que parece que espiamos a un hombre corriente, desde la distancia, que al final resulta ser uno de los etarras que comete el asesinato. La película no tiene diálogos y el sonido que escuchamos es el que rodea la posición de la cámara, a gran distancia del personaje (Fig. 72).

⁷⁰ Belinchón (2008) Jaime Rosales, en el bosque de ETA. El País. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/02/29/cine/1204239601_850215.html (enlace activo en fecha 25/10/2017).



Fig. 72

En su siguiente película, *Sueño y silencio* (Jaime Rosales, 2012), cambia de nuevo el dispositivo formal. En un principio parece ser que en cada cambio de modelo formal buscaba una forma en la que sentirse cómodo, con la que contar distintas historias, o al menos eso se entiende de sus palabras extraídas de una entrevista tras el estreno de *Sueño y silencio* (2012), “con esta película he encontrado lo que va ser la matriz de mi cine, a través de la cual filtraré distintos contenidos”⁷¹, un dispositivo formal a través del cual contar historias, sin importar su contenido, sin que la forma respondiera a este, a sus necesidades; pero el paso de las películas y la continua búsqueda de esta forma personal ha desembocado en un cambio de modelo formal en cada filme del autor (en su siguiente película, *Hermosa*

⁷¹ Sin firma, (2012) Jaime Rosales, la rara avis del cine español, 20 minutos. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/> (enlace activo en fecha 17/10/2017).

juventud (Jaime Rosales, 2014), vuelve a cambiar el dispositivo formal), tomando total relevancia la conveniencia de que la forma y el fondo sean uno, que surja el uno del otro. *Sueño y silencio* (2012) quizá pueda parecer la película de Rosales que más se acerca a las películas y los decálogos del maestro francés, de igual manera es en la que Rosales se hace más autoimposiciones formales, en la que ya en la preproducción, en la concepción de la película, más se acota y se limita a sí mismo, sin permitirse concesiones. Rosales trabaja a toma única, solo hay un plano por escena, no hay transiciones ni primeros planos, tampoco texto y el sonido es sonido directo. Así que, cuando comparamos sobre el “papel”, comprobamos que no se asemeja tanto el estilo de Rosales al de Bresson. ¿Por qué entonces al ver las películas de Rosales es imposible no pensar en Bresson?

Nos encontramos con dos cineastas que, tras unos inicios un tanto convencionales, avanzaron en busca de algo más que simplemente hacer películas. Bresson, después de sus dos primeros trabajos, trató de encontrar la forma de hacer cine, mientras que Rosales parece seguir buscando su forma de hacer cine.

10. 2. 2. Forma. Tan lejos, tan cerca.

Ya mencionamos más arriba, en este mismo capítulo, que nos encontramos ante dos cineastas eminentemente formalistas. La importancia que le daba Bresson a la forma es palpable, por ejemplo,

en las declaraciones que recoge Schrader en su libro, “Estoy más ocupado con el lenguaje especial del cine que con el tema de mis películas”.⁷² Abordábamos este capítulo bajo la premisa de una posible relación, principalmente formal, entre el cine que hace Jaime Rosales y el que hizo Robert Bresson, pero nos encontramos con que al confrontar sus filmografías las decisiones formales de ambos directores no están tan cerca como nuestra percepción parecía colocar.

10. 2. 2. 1. Actores.

Ambos han pasado de trabajar con actores profesionales en sus primeros filmes a no profesionales, o modelos como los denomina Bresson, en posteriores. Son numerosas las anotaciones que el director francés hace en sus “*Notas*” acerca del uso de modelos en favor del realismo y de la huida del expresionismo.

“Nada de actores. (Nada de dirección de actores.) Nada de papeles. (Nada de estudio de papeles.) Nada de puesta en escena. Sino el empleo de modelos, tomados de la vida. SER (modelos) en lugar de PARECER (actores)” (Sic).⁷³

⁷² Traducción propia de: “I am more occupied with the special language of the cinema than with the subject of my films”. Schrader. op.cit. p.61.

⁷³ Bresson. op.cit. p.10.

Bresson trata de prescindir de toda expresividad, haciendo que sus modelos reciten el texto de la manera ecléctica. Para Rosales, usar actores naturales va más en la línea de encontrar; sigue teniendo que ver con la búsqueda. Un actor profesional dotará al personaje de una profundidad superior y éste estará más definido, pero con un “modelo” debes estar abierto a sorprenderte; aparte de aportar realismo. En una entrevista concedida durante la promoción de *Hermosa juventud* (2014) (su última película y en la que vuelve a contar con actores profesionales, entre otros actores naturales, después de comprobar que no funcionaban los “modelos” protagonistas) Rosales habla así acerca de la terna actor profesional-actor natural:

“Es una decisión estética brutal, determinante. La más fuerte. Existen dos tipos de categorías en la ficción: con actores naturales y con actores profesionales. Lo más frecuente es con actores profesionales pues ofrecen dos cosas de mucho valor: carisma y precisión. Los naturales no suelen ser tan hermosos ni son capaces de repetir con igual de precisión emocional las escenas, pero aportan otras cosas: verdad biográfica. Creo que Bresson decía que

era más fácil enseñarle a un leñador a actuar que a un actor a cortar un árbol.”⁷⁴

10. 2. 2. 2. Música.

El director español nunca ha concebido sus películas con música que no formase parte de la realidad ficcional; nos referimos a que no tenga su origen dentro del mismo relato. Es una decisión poco habitual pero coherente con su discurso. Nada de música para enfatizar alguna acción o remarcar sentimientos. Es curioso el caso de Bresson acerca del uso de la música extradigética, dado que se manifestaba, como Rosales, a favor de no usarla, pero en muchas de sus películas se decanta por hacer uso de este recurso. “Nada de música de acompañamiento, de sostén o de refuerzo. Absolutamente nada de música (Salvo, por supuesto, la interpretada por instrumentos visibles.)” Esto forma parte de sus notas, concretamente de su primera parte, de las tomadas entre los años 1950-1958; sin embargo podemos comprobar cómo hace uso de música en películas que ya pertenecen al Bresson más personal, como *Un condenado a muerte se ha escapado* (1956) o *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959). Aunque es cierto que a partir de *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne D’Arc*, 1962) fue fiel a sus palabras, recurriendo a la música solo en el caso de que estuviera

⁷⁴ Guillén, G. (2014). *Jaime Rosales sin aditivos*. Huffingtonpost. Disponible en: http://www.huffingtonpost.es/gabriel-guillen/jaime-rosales-sin-aditivos_b_5547353.html (enlace activo en fecha 17/10/2017).

justificada en imagen o para acompañar los créditos de algunos filmes.

10. 2. 2. 3. Austeridad.

La austeridad (no nos referimos solo a la económica), el “menos es más”, también es uno de los principios que ambos cineastas comparten. Bresson apunta que “cuando un solo violín basta, no usar dos”⁷⁵, y es que los dos directores que venimos tratando se caracterizan por la sencillez de sus propuestas; y con sencillez no queremos decir simplicidad. Nos referimos a la manera de afrontar el proyecto, haciendo gala de una economía de medios necesaria para este cine que huye de lo estruendoso. Como anécdota, el mismo Rosales cuenta que en su filme *Sueño y silencio* (2012) prescindió, ya en la sala de montaje, de las aparatosas imágenes que había rodado de un accidente con gran cantidad de medios (incluso un helicóptero)⁷⁶.

⁷⁵ Bresson. op.cit. p.22.

⁷⁶ Boquerini (2012). *Jaime Rosales: Estoy en fase de exploración*. Abc. Disponible en: <http://sevilla.abc.es/20120523/cultura/rc-jaime-rosales-estoy-fase-201205232043.html> (enlace activo en fecha 17/10/2017).

10. 2. 2. 4. Elipsis.

A colación del accidente en *Sueño y Silencio* (y también de la economía de medios) encontramos que la elipsis también juega un papel principal en las filmografías de estos directores. La frase extraída de *Notas sobre el cinematógrafo* mencionada en el párrafo anterior, “cuando un solo violín basta, no usar dos”⁷⁷, se refiere también a eso, a no contar más de lo necesario, a que si quitando una explicación, imagen o suceso, no cambia el significado, entonces sobraba. Zunzunegui ya reconoce la importancia que Bresson da a la elipsis desde el principio de su carrera (acerca de *Las damas del bosque de Bolonia*):

No menos nodal es la renuncia a explicar, a justificar las acciones (estamos ante la emergencia de una de las marcas esenciales del < sistema Bresson >) y a hacer de la elipsis el mecanismo fundamental de la relación entre episodios.⁷⁸

Rosales también hace uso del recurso de la elipsis como en el caso mismo del que hablábamos, el accidente en *Sueño y silencio*. Vemos un plano desde el interior del coche, parado de momento, con la niña, una de las hijas, sentada en el asiento trasero del automóvil

⁷⁷ Bresson. op.cit. p.22.

⁷⁸ Zunzunegui, S. (2001) *Robert Bresson*. Grupo Anaya. Madrid, p.101.

mirando por la ventana, pensativa. Después vemos una sucesión de planos, tomados desde el interior del coche, a través de la luna delantera en la que este, el auto, avanza por la autovía; el sonido ha desaparecido. También, entre estos planos de carretera, uno fijo de muy corta duración en una gasolinera en el que padre e hija cruzan delante de la cámara. A continuación vuelven los planos con sonido y vemos algunos de los personajes transitar un hospital. Poco a poco, hasta el plano del entierro, te vas enterando de que la hija ha fallecido; casi por descarte, dado que es la única que no vuelve a aparecer. El ejemplo más claro.

10. 2. 2 .5. Planos (de transición).

Aunque Rosales ha ido cambiando de dispositivo formal en cada película hay ciertos rasgos comunes en todos ellos, como por ejemplo que no hay transiciones, cosa que Bresson sí utiliza. Rosales te mete directamente en la propia escena, no hay un plano de un personaje entrando en una habitación, o planos de acercamiento, como utilizaba Ozu. De hecho la tendencia del director español ha sido utilizar cada vez menos planos y más largos (aunque en *Hermosa juventud* (2014) vuelve a hacer un uso más convencional del cambio de plano) como se puede apreciar en la secuencia, escena mejor dicho, del entierro de *Sueño y silencio* (2012), dónde asistimos un plano secuencia fijo de suma exigencia para el espectador, que dura casi siete minutos (Fig. 73). Al contrario, Bresson cambia

frecuentemente de plano, (aunque es cierto que con el paso de las películas encontramos planos más largos) utilizando gran cantidad, y de todo tipo, incluidos planos detalle, cosa que el director catalán tampoco hace.



Fig. 73

10. 2. 2. 6. Narración/Narrador.

Bresson en muchos de sus filmes utiliza la narración en primera persona, la voz en *off* del protagonista de la película como vehículo de la historia. Así en *Diario de un cura rural*, *Un condenado a muerte se ha escapado*, o *Pickpocket* es a través del relato del propio personaje principal como vamos avanzando por el desarrollo de la película. Rosales no puede estar más lejos de este recurso, dado que,

como ocurriría con la música extradiegética, rompería esa barrera con la obra y sus personajes para meterte en la mente de ellos.

10. 2. 2. 7. *Repetición. Repetición.*

Un punto de encuentro es el empleo de un recurso tal como es la repetición. Schrader apunta en este sentido, respecto a Bresson, que cuando la misma cosa se repite dos o tres veces el espectador sabe que va más allá de la simple rutina del realismo⁷⁹; y no podemos evitar acudir a el uso de este elemento que Rosales hace en *La soledad* (2007), en las escenas de viaje en autobús. En la primera (Fig. 74) vemos a Antonia con su hija mayor en el autobús teniendo una conversación de lo más trivial, sobre tatuajes. En la segunda (Fig. 75), más adelante en la película, vemos a Adela con su hijo en el autobús encontrarse con un conocido y tener también una cordial charla; hasta que un atentado en el autobús, una explosión, nos sorprende.

⁷⁹ Schrader. op.cit. p.72



Fig. 74

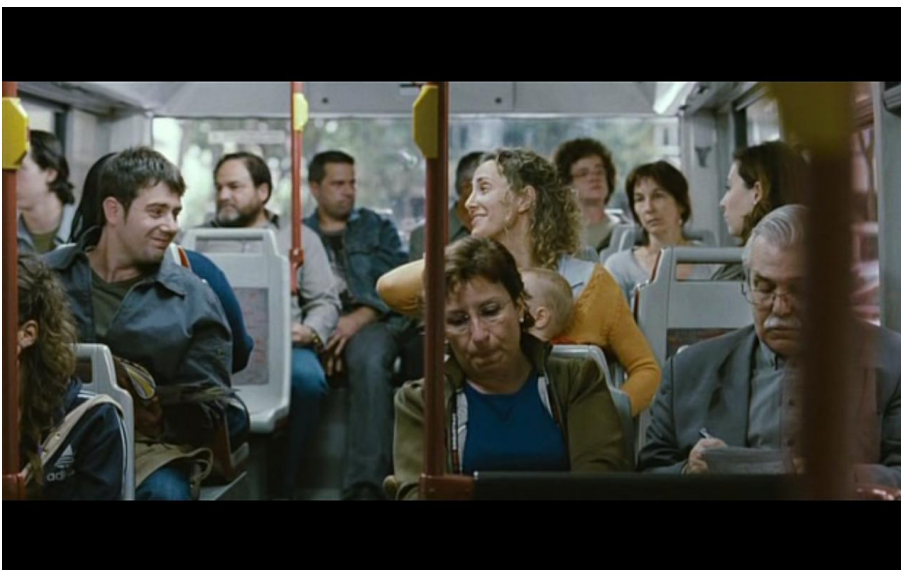


Fig. 75

Bresson emplea la repetición de manera más habitual, por ejemplo en *El dinero* (*L'argent*, Robert Bresson, 1983), Yvon es condenado y trasladado a prisión. Vemos como los guardias (Fig. 76) sacan el

equipaje de los prisioneros y ellos lo van recogiendo uno a uno, entre ellos Yvon, para entrar en la prisión.



Fig. 76

Pasados los minutos, Lucien, otro de los muchos personajes unidos por un billete falso, es también condenado y asistimos a una escena similar en la que éste es llevado a la penitenciaría (Fig. 77).



Fig. 77

La repetición es obvia, pero, como hará el propio Rosales años después en el ejemplo que hemos expuesto arriba, va más allá. El plano no termina cuando los presos han entrado en el edificio como la vez anterior; en este caso, cuando esto ha ocurrido la cámara hace un pequeño paneo hacia la derecha encuadrando la llegada de una ambulancia en la que traen de vuelta a la penitenciaría, desde el hospital, al mismo Yvon, recuperado ya de un intento de suicidio con pastillas (Fig. 78).



Fig. 78

10. 2. 3. Concepción. La idea de cine.

Estamos ante dos autores en los que la concepción del filme lo es casi todo; en el caso de Bresson, como apunta Schrader⁸⁰, la concepción de sus películas variaba un poco cada filme su rígido estilo en su búsqueda de la forma ideal, el contenido tenía poco efecto en su forma. Al contrario, Rosales afronta cambios más o menos radicales en función del contenido, de su adecuación a este:

“yo antes de ponerme a pensar en una película necesito estar convencido de tres cosas: de la estructura dramática -el guión, la historia, la narración-, de la forma cinematográfica -el lenguaje y la

⁸⁰ Schrader. op.cit. p. 60

investigación en torno a ello, que es lo que realmente justifica su sentido- y del presupuesto –la economía de la película-.” (Sic).⁸¹

Ambos sabían antes del propio rodaje cual iba a ser la línea formal que seguirían durante éste, debido a una reflexión previa en la que vislumbraban los factores que determinarían la idea de película, el concepto.

En general, uno de los momentos más importantes de la realización de un filme es precisamente su preparación, la manera en la que se concibe. Desde que el autor se lo plantea en su cabeza hasta que la cámara echa a rodar, es necesario tomar una cantidad de decisiones que a la postre serán de suma importancia. Es un trabajo que, normalmente, el autor ejecuta en soledad, o con un número reducido de colaboradores de su máxima confianza. No hablamos solo de la escritura de guion claro, o del planteamiento de la forma, sino también del tono o el ritmo. Como hemos comprobado más arriba en este mismo artículo, aunque al revisar la filmografía de Jaime Rosales no podamos evitar pensar en la figura de Robert Bresson, no es tan clara esa similitud formal, o de estilo si se prefiere, entre los dos cineastas, pero ¿a qué se debe entonces dicha relación? ¿Por qué nos es inevitable pensar en Bresson cuando vemos algún filme del director español?

⁸¹ Yañez, J. (2010) *La aritmética de la creación: Entrevistas con productores del cine español contemporáneo*. Festival de cine Alcalá de Henares. Madrid, p.249.

Pues la clave podemos encontrarla, quizás, en la concepción de cine que ambos directores mantienen frente a la realidad cinematográfica que les contextualiza. Existe una sensación, algo inefable que les une, una relación intrínseca, y la idea de cine propia, la manera de concebir la película, es la respuesta.

Cuando están preparando el filme deben decidir el dispositivo formal a utilizar, atendiendo factores tales como la música, el tipo de actores, los movimientos de cámara, los planos, de qué forma se rodará; pero también se deben plantear otras cuestiones menos tangibles (nos referimos a menos evidentes visualmente) y en las que están los dos directores más próximos, motivo por el cual el cine de Rosales nos remite ipso facto al del maestro francés. Hablamos, por ejemplo y entre otras, de una de las tres cuestiones coincidentes que hemos encontrado en el punto anterior (tres de siete) *Forma. Tan lejos, tan cerca*, la austeridad; también podemos hablar de la cotidianidad, del ritmo, o del tono realista. Son elementos más interpretables, que tienen que ver más con sensaciones, no tan evidentemente contrastables, que sin duda hacen que la obra de los dos directores conecte. Esa filosofía que ambos parecen compartir, esos planteamientos y reflexiones pre-rodaje hacen que su idea sea un elemento, o quizás, el elemento que arroja luz en la cuestión anteriormente planteada respecto a la sensación inefable que los unía. Aunque lo que sí nos ha quedado claro desde el principio es que ya coinciden en la propia idea de autoimponerse según que normas para abordar el filme, que serán inquebrantables durante el rodaje.

Esas limitaciones formales tan rígidas e inamovibles los acerca aun más si cabe en esa idea/concepción de cine.

11. CONCLUSIONES

11. CONCLUSIONES

Concluimos este estudio con la certeza de haber obtenido respuesta a la mayoría de las preguntas que nos planteábamos al comienzo, pero con la sensación de haber dejado otras solamente enunciadas. Pensamos también que, muchas veces, son importantes, incluso más, las preguntas que alcanzamos a formular que las propias respuestas, pues dichas cuestiones indican que hay algo que creemos importante destacar y conocer; es poner el foco sobre aspectos que se quieren remarcar (, aun cuando no alcanzamos a resolver por qué).

En cualquier caso creemos cumplidos los objetivos marcados, más allá de preguntas concretas, y a continuación procederemos a exponer las conclusiones a las que hemos llegado a través de éste estudio. Empezaremos por la importancia de las referencias para el autor, en este caso Rosales, para el desarrollo de su trabajo, y que

nos han servido para esclarecer algunas tendencias del director español.

Hemos constatado que Ozu ha sido una influencia importante en el cine de Jaime Rosales; La referencia del maestro japonés se deja notar a lo largo de la filmografía del director español, sobre todo en sus inicios. Películas como *Las horas del día* (2003) o *La soledad* (2007) deben y beben mucho de la obra del maestro japonés. Ozu fue perfeccionando su estilo hasta encontrar un modelo formal a través del cual contar sus historias. Rosales continúa en esa búsqueda, ofreciéndonos mientras tanto la posibilidad de acompañarlo y descubrir la evolución narrativa y formal en la que desembocan cada uno de sus proyectos. Todo ello sin alejarse de unos principios, compartidos en su mayoría con Ozu.

Mediante la relación que establecemos con Ozu encontramos el posible origen de algunos de las decisiones formales y narrativas de las películas de Rosales, como los contados movimientos de cámara, a los que Rosales no recurre hasta su cuarta película (antes hay algún paneo, pero no los consideramos movimientos de cámara puesto que ésta no se desplaza) en la que el uso de éstos, deudor del uso de los movimientos vistos en la obra de Ozu y también en Dreyer (*Ordet. La palabra* (1955) por ejemplo), suman a la hora de dotar al filme de un trascendentalismo embelesante. La recomposición del plano, grabar la situación desde lugar diferente al que se encuentran los personajes usando los marcos de ventanas y puertas para recomponer, valga la redundancia, el plano, es un tipo de plano que tanto Ozu como

Rosales, años más tarde, utilizaran en toda su filmografía; otro tipo de plano, menos recurrente en sus películas, pero que ambos han utilizado, es aquel en el que los personajes hablan directamente a cámara en las situaciones de plano-contraplano, situando al espectador en el lugar del receptor. La frontalidad de los encuadres, posicionar la cámara a la altura de los personajes, la búsqueda de frontalidad en los encuadres o el tratamiento del tiempo, por ejemplo son algunas de las clarificaciones que logramos gracias a la relación establecida entre los dos cineastas

De igual forma queda manifiesta la relación entre Bresson y Rosales, que desde sus inicios trataron de encontrar un camino propio. Es evidente que Rosales, no solo ha absorbido interesantes puntos de la obra de Bresson, enriqueciéndose de ellos para avanzar en su propio camino, sino que comparte cierta filosofía, de alguna manera, una visión muy particular, aunque diferente, del cine. Una visión que se aleja de lo que hace la mayoría y que los hace especiales a los ojos del gran público.

La comparación con Bresson nos ha servido para obtener algunas respuestas también. Encontramos que Rosales aborda sus trabajos de una manera muy parecida a como lo hacía Bresson, con una reflexión previa en la que se marca unos parámetros, en la que arma el dispositivo formal con el que enfrentará la película, que en su caso, y a diferencia de Bresson que lo iba modificando levemente, ha cambiado en cada proyecto adecuándose al contenido. Concluimos también que mucho de lo que les une tiene que ver con elementos

más difícilmente contrastables, así el tono de los filmes, la austeridad, el ritmo o la cotidianidad son algunos de los puntos que responden a una relación palpable aunque, como decimos, más difícil de contrastar. Igualmente, Rosales ha adoptado algunos aspectos formales del cine del maestro francés, se ha servido de ellos; sin ir más lejos, el uso de la repetición, no para transmitir la sensación de cotidianidad, mejor dicho, no solo para eso, sino, yendo más allá, para jugar con las expectativas del espectador y conseguir, quizás, provocar o sorprender. Bresson dejó de utilizar música extradiegética tras algunos filmes, Rosales no lo ha hecho en ninguno de sus trabajos, salvo la que está justificada en el propio relato, dado que jugaría en contra del tono realista que confiere a sus películas. El uso de actores no profesionales, o modelos, que para Bresson se convirtió en norma, el director español alterna con actores profesionales en función de las necesidades del proyecto.

Bresson ha influenciado el cine de Rosales, pero solo atisbamos ver el resultado de una larga reflexión del director español sobre la obra de Robert Bresson, que se materializa en algunos de los conceptos mencionados arriba. Rosales no los adopta tal cual, sino que trabaja sobre ellos y con ellos llevándolos a su terreno; buscando su propio lenguaje.

En su primera película, *Las horas del día* (2003), Rosales muestra sus ganas de alejarse de lo convencional, pero todavía encontramos una tibia ruptura. El lenguaje empleado nos deja algunas notas claras de hacia dónde se dirigirá su cine, pero sin terminar de materializarse en

un remarcado dispositivo formal. Rosales nos presenta cómo es la vida de un asesino (podríamos calificarlo como asesino en serie pues lo vemos cometer dos homicidios, y probablemente, dejando claro que nos somos expertos, no son los primeros ni los últimos) mediante un prisma naturalista. El director se aleja del retrato convencional que solemos ver en las películas de asesinos para hacernos entrar en la dinámica de su día a día, el del asesino, sus relaciones, sus problemas, etcétera, mostrando los asesinatos con la misma naturalidad que lo muestra hacer la comida o afeitarse. La homogeneidad además es mucho más notoria debido a la decisión de tratarlo como una diligencia más, puesto que no da a entender en ningún momento los motivos de estos actos, cuyo fin no es otro, parece, que el mero acto en sí.

El primer gran dispositivo formal no llega hasta su segundo trabajo, *La soledad* (2007). La polivisión, como el propio Rosales lo denominó, es un recurso que deriva de la pantalla partida o dividida, utilizado ininidad de veces anteriormente en todo tipo de películas, desde las más experimentales hasta algunas convencionales. Habitualmente el recurso de la pantalla partida ha consistido en dividir la pantalla en dos o más partes mostrando simultáneamente varias imágenes. Y precisamente esta ha sido la principal función de esta técnica a lo largo de las veces que se ha usado en la historia del cine, mostrar a la vez dos, o más, acciones que ocurrían de manera simultánea en el tiempo. Pero no ha sido el único motivo de su uso, como vimos anteriormente en este texto en el capítulo dedicado a ello. Rosales

también la usa de una forma en la que nos presenta dos imágenes que suceden de forma simultáneas; pero en este caso digo imágenes, que no acciones, debido a que en muchos casos vemos la misma acción desde distintos ángulos; Rosales no la emplea por una necesidad, y recalco necesidad, narrativa o de guión, si no para conseguir cierto distanciamiento, ruptura con lo natural, y a través de este, y a pesar de esto, alcanzar una conexión mayor con el espectador. Lo que diferencia el uso de la polivisión de los anteriores de la pantalla partida es el cómo y el porqué, la gramática que Rosales dice haber ideado, de nuevo reglas por las que regirse para emplear el recurso. Reglas que no hemos alcanzado a descifrar más allá de las que menciona el propio director en alguna cita.

Su tercera película, *Tiro en la cabeza* (2008), además de ser un intento de concienciar y conciliar, es un paso hacia los márgenes del cine, el filme más alejado de lo convencional, quizá, que podamos encontrar en su filmografía. Rosales al leer una noticia en la prensa arma rápidamente un dispositivo extremo para contarnos un suceso real en el que de nuevo el distanciamiento es fundamental, en este caso además de manera literal. El director nos sitúa como espectadores desde la distancia de la vida de un terrorista, en una posición en la que sin llegar a escuchar a los personajes retratados, mediante el uso de teleobjetivos seguimos su día a día hasta el momento en el que, junto a dos compañeros de comando y tras un encuentro fortuito, acaban matando a dos guardias civiles. Esta determinante decisión de lenguaje obliga a Rosales a emplear todos

los recursos de imagen a su alcance para dar contexto a una historia, que aunque sencilla, que no simple, en su trama, no podría ser más compleja en su contexto. Rosales por primera vez recurre a actores no profesionales que, sin diálogos que memorizar y repetir, habitan las imágenes de la película.

Sueño y silencio (2012) es una película clave en la filmografía del director pues pudo haber supuesto un punto de inflexión en su obra. Hablamos de posibilidad y no de hecho dado que en algún momento parecía que el dispositivo formal empleado por Rosales en su cuarto largometraje sería el lenguaje mediante el cual el director filtraría diferentes contenidos, en diferentes películas, pero no fue así. Rosales plantea su filme más ambicioso tanto a nivel de contenido como a nivel formal; la película plantea desde un enfoque lírico y espiritual como lidia una familia con la pérdida, y lo hace utilizando ciertos métodos empleados en el estilo trascendental (palabra que podríamos utilizar para definir el film), las fases, el uso de movimientos de cámara, etc. Este dispositivo además hereda ciertas decisiones de su anterior filme, como actores naturales, guión sin diálogos, el tipo de planos/escena/secuencia a una sola toma también parece ser una evolución del método empleado en su tercera película. Finalmente, como ya comentamos, Rosales volvió a cambiar el estilo formal en su siguiente película continuando la coherencia en la obra del director. No hubiera sido extraño que Rosales utilizara el mismo dispositivo formal para otro filme, que no se nos malinterprete, pero si hubiera roto con la dinámica, además

de con la relación forma/trama seguida hasta aquí, en la que el director necesitaba vislumbrar el estilo adecuado para el contenido.

Si en sus dos filmes anteriores veíamos cómo el director se encaminaba cada vez más hacia un cine situado al margen, alejado de lo convencional por así decirlo, obteniendo quizá más beneplácito de la crítica que del gran público, en *Hermosa juventud* (2014) se plantea hacer una película más asequible en busca de una mayor atención de la audiencia, pero sin renunciar del todo a la investigación. En el filme Rosales da un paso hacia lo convencional; vemos que el dispositivo formal, en la mayoría del largometraje, responde a un estilo documental, muy adecuado para las pretensiones del director, en el que la cámara en mano, o al hombro, sigue a los personajes desencantados por la situación sociopolítica que se vive en España. Pero a este dispositivo base, el director le añade material obtenido mediante diferentes dispositivos, en este caso tecnológicos (como teléfonos o cámaras de mini-DV por ejemplo), mostrando durante el metraje de la película diferentes pantallas, las de estos aparatos, sirviéndose de ellas para completar el retrato de una época y su generación, además de, como en el caso de las pantallas de los teléfonos, para hacer avanzar la historia con fines narrativos.

Como hemos comprobado, la búsqueda de lenguaje cinematográfico propio de Rosales se ha convertido en parte de la metodología del propio director a la hora de abordar cada película. Si en un principio nos planteábamos que su voluntad era encontrar un dispositivo formal mediante el cual pudiera contar diferentes historias, como él

mismo hace, llegamos a la conclusión de que la necesidad de adaptación del estilo al contenido ha llevado al director a sentirse cómodo en esa constante de cambio, abandonando quizá la idea de un lenguaje cinematográfico propio, que lo distinga, o convirtiéndose el propio cambio de dispositivo formal en la clave personal propia que lo distinga del resto. En un principio pensábamos que Rosales cambiaba radicalmente de dispositivo de una a otra película, partiendo de cero en la construcción de la forma, pero, en cuanto profundizamos en el análisis, encontramos que, al igual que Bresson, apartándonos de lo obvio, lo llamativo (quizá el uso de la cámara o su materialización en la pantalla), iba modificando algunas decisiones tomadas anteriormente, adaptándose al filme en cuestión, pero manteniendo un tejido sobre el que añadía, quitaba o modificaba, convirtiendo lo que pensábamos cambio en evolución. La base de naturalismo o realismo se encuentra presente en su obra al completo, el uso de sonido directo, rodar en espacios naturales o lugares reales (nada de estudio), no usar música extradiegética, narración lineal. Ésta podría ser esa base que mencionábamos, o parte de ella, junto a algunas constantes referidas a planos o escenas que se repiten a lo largo de su filmografía; Pero, por ejemplo, vemos como evoluciona el tipo de guion desde uno más convencional en el que existen unos diálogos preestablecidos desde el que los actores deben trabajar, memorizando y modificando desde ahí, dándole vida, hasta un uso de guion en el que no hay diálogos y los actores deben habitar la imagen, dotando de vida desde la suya propia. Esta evolución ha llevado de la mano la progresión en el uso de actores

desde profesionales en sus dos primeras películas, en las que el guion partía de diálogos preestablecidos; pasando por sus dos siguientes películas en las que los actores no profesionales eran elegidos por su proximidad al personaje y en la que no existían diálogos, rigiéndose por las indicaciones del director mediante la improvisación; hasta llegar a su última película en la que el intento fallido de emplear actores no profesionales, llevó a un método mixto de actores profesionales en los papeles clave, rodeados de actores naturales; de igual forma el guion comprendía las dos alternativas. Sí podemos hablar de cambio, en cuanto al dispositivo, en el uso y tipo de cámara o los objetivos que Rosales utiliza, incluso en la materialización en pantalla. Nos referimos a todo lo que influye en el resultado visual final, cómo se traducen estos elementos en mensaje. Por ejemplo, para llevar a cabo la polivisión en *La soledad* (2007) es necesario utilizar dos cámaras que graben de manera simultánea la escena, siendo el resultado una pantalla dividida en dos partes iguales en las que se ven dos imágenes distintas que pertenecen al mismo momento en un mismo lugar o escena; y éste resultado es diferente al llevado a cabo en *Tiro en la cabeza* (2008), película inmediatamente posterior, rodada en su totalidad con teleobjetivos.

Por último nos mostramos esperanzados ante la posibilidad de haber sentado la base que sirva como pilar a futuros estudios sobre la figura de Jaime Rosales y su obra, buscando respuestas a las cuestiones que quedaron sin respuesta, pero sobre todo planteando nuevas preguntas.

12. BIBLIOGRAFÍA

12. BIBLIOGRAFÍA

ABASCAL PEIRÓ, CARLOS (2014). *Jaime Rosales estrena en París “Hermosa juventud”, filme que “ahuyenta a los políticos”*. El diario.es. Disponible en: http://www.eldiario.es/cultura/Jaime-Rosales-Paris-Hermosa-Juventud_0_333167029.html (enlace activo en fecha 16/10/2017).

ALBÈRA, FRANÇOIS (1998). *Los formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Paidós.

ARNHEIM, RUDOLF (1984). *Arte y percepción visual, psicología de la visión*. Madrid: Alianza Editorial.

ARRETXE, ION (2015). *Intxaurreondo. La sombra del nogal*. Madrid: Garaje Negro.

AUMONT, JAQUES (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

BARTHES, ROLAND (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

BAZIN, ANDRÉ (1990) *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BELINCHÓN, GREGORIO (2008). *Jaime Rosales, en el bosque de eta*. El País, 29/02/2008: http://elpais.com/diario/2008/02/29/cine/1204239601_850215.html.

BERGSTROM, JANET (2001). *Chantal Akerman y el espíritu de los setenta*. Revista de dones i textualitat, nº7, p.33-45.

BOQUERINI (2012). *Jaime Rosales: Estoy en fase de exploración*. Abc, 23/05/2012: <http://sevilla.abc.es/20120523/cultura/rc-jaime-rosales-estoy-fase-201205232043.html>

BRAVO ESCUDERO, SANTIAGO (2016). *La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson*, Fotocinema (Revista científica de cine y fotografía), nº13 2016, pp. 303-319.

BRAVO ESCUDERO, SANTIAGO (2016). *Jaime Rosales y Las horas del día. Banalidad y asesinos en serie*. En Herrero, F. J. y Mateos, C. (coords.) (2016) *“Del verbo al bit”*. La Laguna: Cuadernos Artesanos de Comunicación, pp. 66-79.

BRAVO ESCUDERO, SANTIAGO (2017). *La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Yasujiro Ozu*. Revista Latente, pp.91-104.

BRESSON, ROBERT. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Mexico: Biblioteca Era.

CHION, MICHEL (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación.

CIMENT, MICHEL (2007). *Pequeño planeta cinematográfico*. Madrid: Akal.

DELEUZE, GILLES (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós Comunicación.

DELEUZE, GILLES (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica.

DIÉZ, BÁRBARA (2014). *Notas de producción de las películas, incluidas en la web de la productora*. Disponible en: <http://www.fresdevalfilms.com/> (enlace activo en fecha 16/10/2017)

FONTCUBERTA, JOAN (2003). *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

GENETTE, GÉRARD. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

GUBERN, ROMÁN (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.

GUILLÉN, GABRIEL (2014). *Jaime Rosales sin aditivos*. Huffingtonpost, 06/07/2014. Disponible en: http://www.huffingtonpost.es/gabriel-guillen/jaime-rosales-sin-aditivos_b_5547353.html (enlace activo en fecha 17/10/2017).

HOPSKIN, JESSICA. (2011). *The film that changed my life: David Leland*, 14/08/2011. Disponible en: <https://www.theguardian.com/film/2011/aug/14/david-leland-elephant-film-changed> (enlace activo en fecha 23/03/2017).

IGLESIAS, EULÀLIA. (2014). Entrevista a Jaime Rosales. El Confidencial, 18/05/2014. Disponible en: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-05-18/jaime-rosales-con-la-precariedad-el-dinero-se-convierte-en-un-tema-recurrente_131876/ (enlace activo en fecha 16/10/2017).

KRACAUER, SIEGFRIED (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós Ibérica.

KRISTEVA, JULIA (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.

KRISTEVA, JULIA (1999). *El lenguaje, ese desconocido: Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos.

LAGNY, MICHELLE (1997) *Cine e Historia*. Barcelona: Borch.

LETELIER, JORGE (2007). Entrevista a Carlos Reygadas, Revista de cine Mabuse, 09/10/2007. Disponible en:

<http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=79442> (enlace activo en fecha 31/05/2017).

METZ, CHRISTIAN (1973). *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta.

POYATO, PEDRO (2005): *Historias, formas y motivos del Cine Español*. Córdoba: Plurabelle.

POYATO, PEDRO (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.

POYATO, PEDRO (2011). *El sistema estético de Luis Buñuel*. País Vasco: Servicio Editorial Universidad del País Vasco.

PUIGDOMENECH, J., GIMÉNEZ, C., EXPÓSITO, A. y MAS, A. (2014). *Yasujiro Ozu. El tiempo y la nada*. Madrid: Ediciones JC.

QUINTANA, ÁNGEL (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acantilado.

RODRÍGUEZ, JORGE A. (2007). *ETA mata en Francia a un guardia civil que buscaba a un 'comando'*. El País, 2/12/2007. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/12/02/espana/1196550002_850215.html (enlace activo a fecha 15/09/2015).

ROSALES, JAIME (2014). Notas del director sobre las películas, incluidas en la web de la productora. Disponible en: <http://www.fresdevalfilms.com/> (enlace activo en fecha 16/10/2017).

SCHRADER, PAUL (1998). *Transcendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*. Da Capo press.

Sin firma (2010). *Entrevista a Paulino Viota director de "contactos"*. Festival Punto de Vista, 09/02/2010. Disponible en <http://www.puntodevistafestival.com/blog/?p=20> (enlace activo en fecha 03/04/2017).

Sin firma (2012). *Jaime rosales, La rara avis del cine español*. 20minutos/EFE, 05/06/2012. Disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/> (enlace activo en fecha 09/10/2016).

Sin firma (2014). *Hablamos con Jaime Rosales sobre el estreno de "Hermosa juventud"*. ABC Guionistas 28/05/2014. Disponible en: <http://www.abcguionistas.com/noticias/entrevistas/hablamos-con-jaime-rosales-sobre-el-estreno-de-hermosa-juventud.html> (enlace activo en fecha 16/10/2017)

Sin firma (2015). *Jaime Rosales: "Un chico me dijo: no es una película para nosotros, estamos perdidos. Es para chicos de 15 y padres de 45"*. Oficina Precaria, 05/08/2015. Disponible en: <http://oficinaprecaria.org/2015/08/05/jaime-rosales-un-chico-me-dijo-no-es-una-pelicula-para-mi-nosotros-estamos-perdidos-es-para-chicos-de-15-y-para-padres-de-45/> (enlace activo en fecha: 16/10/2017).

- SONTAG, SUSAN (2009). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo
- STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEIS, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- TARKOVSKY, ANDRÉI (2005). *Esculpir el tiempo, reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- THOMPSON, KRISTIN y BORDWELL, DAVID (2010). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- URRUTIA, JORGE. (1976). *Contribuciones al análisis semiológico del film*. Valencia: Fernando Torres.
- YÁÑEZ, JARA. (2010). *La aritmética de la creación: Entrevistas con productores del cine español contemporáneo*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madris: Ediciones Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.
- ZUNZUNEGUI, SANTOS. (2001): *Robert Bresson*. Madrid: Grupo Anaya S.A.

13. ANEXOS

ANEXO 1

BIOFILMOGRAFÍA JAIME ROSALES

Jaime Rosales (Barcelona, 1970) es licenciado en Ciencias Empresariales por la ESADE (Escuela Superior de Administración y Dirección de Empresas). Una vez finalizados sus estudios, gracias a una beca en 1996, acude a estudiar cine en la Escuela Internacional de Cine y televisión de San Antonio de los Baños, en La Habana (Cuba). Una vez finalizados los tres años de formación en Cuba continuaría su formación en la Australian Film Television and Radio School, en Sídney. En este periodo, Rosales lleva a cabo la realización de sus primeros trabajos cinematográficos, los cortometrajes *Virginia no dice mentiras* (1997), *Episodio* (1998), *Yo tuve un cerdo llamado Rubiel* (1998) y *La pecera* (1999).

En el año 2000 funda la productora Fresdeval Films, desde la que realizará todos sus proyectos como director. Su primer largometraje *Las horas del día* (2003) es galardonado con el premio FIPRESCI en la

Quincena de los realizadores una de las secciones a competición del Festival de Cannes. También destacan las dos nominaciones a los Premios Goya, mejor director novel y mejor guion original (coescrito con Eric Rufas), y la nominación al premio Fassbinder (Film Academy Discovery) a la mejor ópera prima en los Premios del cine Europeo. En 2007 con su segundo trabajo, *La soledad*, es seleccionado de nuevo en Cannes; esta vez participa en la sección *Un certain regard*. Sin embargo fue en los Goya donde se destapa como la gran sorpresa alzándose con tres Premios, los que corresponden a las categorías de Mejor Película, Mejor director, y Mejor actor Revelación (José Luis Torrijo). Su tercer largometraje, *Tiro en la cabeza* (2008), que está basado en un hecho real, surge como un impulso tras conocer la noticia del asesinato de dos guardias civiles en Capbreton (Francia) a manos de un comando de ETA, tras un encuentro fortuito en una cafetería. El largometraje fue presentado, y premiado (premio FIPRESCI), aunque no sin polémica, en el Festival de San Sebastián.

En 2011 se publica *Correspondencia(s)*, intercambio de cartas filmadas entre varios cineastas, emparejados, dentro de la que Jaime Rosales mantiene un diálogo con el cineasta chino Wang Bing. Al año siguiente Rosales presenta *Sueño y silencio* (2012), que vuelve a estar presente en la Quincena de los realizadores del Festival de Cannes. Su cuarta película, *Hermosa juventud* (2014), de nuevo seleccionada en Cannes, donde recibe la participación en la Mención Especial del Jurado Ecuménico en la sección *Un Certain Regard*.

ANEXO 2

PREMIOS CINEMATOGRAFICOS

El listado presentado a continuación da cuenta de los premios, y algunas nominaciones significativas de índole cinematográfica, otorgados al cineasta Jaime Rosales, a sus películas, a lo largo de su filmografía⁸².

Las horas del día (2003)

Premio FIPRESCI Quincena de Realizadores, Festival de Cannes 2003.

Nominación Mejor Ópera Prima Academia de Cine Europea (Premio Fassbinder - Film Academy Discovery).

⁸² Fuente Fresdeval Films. Disponible en:
<http://www.fresdevalfilms.com/web/filmografia> (enlace activo en fecha:
22/10/2017)

2 Nominaciones premios Goya, Mejor Dirección Novel y Mejor Guión Original.

Premio Mejor Director Festival de Óperas Primas de Tudela.

Premio Mejor Película Festival de Cine Joven de Albacete.

Premio Mejor Director Novel Asociación de Directores Cinematográficos de España (ADIRCE).

Premio Mejor Director Novel y Mejor Actor (Alex Brendemühl), Colegio de Directores de Cataluña (Premio Barcelona 2003).

Premio Mejor Película Asociación de Críticos Cinematográficos de Catalunya.

Premio Mejor Película Española Festival de Cine Fantástico de Estepona.

Premio Especial del Jurado Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAICI).

La soledad (2007)

Premios Goya de la Academia 2008 - Mejor Película, Mejor Director (Jaime Rosales) y Mejor Actor Revelación (José Luis Torrijo).

Premio Mejor Director (Jaime Rosales) Círculo Escritores Cinematográficos 2008.

Premio Mejor Película Fotograma de Plata.

Premio Mejor Actriz (Petra Martínez) y Mejor Actriz Revelación (Sonia Almarcha) Unión de Actores 2008.

Premio Mejor Película Sant Jordi 2008.

Premio Rosa d'oro Schermi d'Amore Calzedonia Mejor Película IFF Verona 2008.

Tiro en la cabeza (2008)

Premio FIPRESCI de la Crítica Internacional Festival de San Sebastián 2008.

Fotograma de Plata a la Mejor Película.

Mención Especial del Jurado Festival Cine Horizontes, Marsella.

Sueño y silencio (2012)

Competición Quincena de realizadores Cannes 2012.

Hermosa juventud (2014)

Mención Especial Jurado Ecuménico *Un Certain Regard*, Cannes 2014.

ANEXO 3

FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICAS

LAS HORAS DEL DÍA.

Título original: Las horas del día.

País: España.

Año: 2003.

Duración: 103 minutos.

Dirección: Jaime Rosales.

Guion: Jaime Rosales y Enric Rufas.

Producción ejecutiva: María José Díez.

Productores: Jaime Rosales y Richard Figueras.

Productor asociado: José María de Orbe.

Director de fotografía: Oscar Durán.

Director de arte: Leo Casamitjana.

Director de casting: Pep Armengol.

Sonido directo: Eva Valiño.

Montaje: Nino Martínez.
Montaje de sonido: Maite Rivera.
Ayudante de dirección: Alex Vila.
Jefe de Producción: Ismael Glück.
Jefe de prensa: Salvi García.

Reparto

Alex Brendemühl: Abel.
Ágata Roca: Tere.
María Antonia Martínez: Madre.
Pape Monsoriu: Trini.
Vicente Romero: Marcos.
Irene Belza: Carmen.
Anna Sahun: María.
Isabel Rocati: Taxista.
Armando Aguirre: Señor mayor.

LA SOLEDAD.

Título original: La soledad.
País: España.
Año: 2007.
Duración: 133 minutos.
Dirección: Jaime Rosales.
Guion: Jaime Rosales y Enric Rufas.

Producción ejecutiva: María José Díez.

Productores: Jaime Rosales, Richard Figueras y José María Morales.

Director de fotografía: Oscar Durán.

Director de arte: Ion Arretxe.

Directora de casting: Sara Bilbatual.

Ayudante de dirección: Javier Petit

Vestuario: Eva Arretxe y Asun Arretxe.

Sonido: Eva Valiño.

Montaje: Nino Martínez.

Montaje de sonido: Pelayo Gutiérrez y Nacho Royo-Villanova.

Mezcla de Sonido: Carlos Garrido.

Diseño Gráfico: Manuel Estrada.

Reparto

Sonia Almarcha: Adela.

Petra Martínez: Antonia.

Miriam Correa: Inés.

Nuria Mencía: Nieves.

María Bazán: Helena.

Jesús Cracio: Manolo.

Luis Villanueva: Carlos.

Luis Bermejo: Alberto.

Juan Margallo: Padre.

José Luis Torrijo: Pedro.

Carmen Rodríguez: Miriam.

TIRO EN LA CABEZA.

Título original: Tiro en la cabeza.

País: España.

Año: 2008.

Duración: 85 minutos.

Dirección: Jaime Rosales.

Guion: Jaime Rosales.

Productores: Jaime Rosales, José María Morales y Jérôme Dopffer.

Producción: Delegada Miguel Morales.

Dirección de Producción: Bárbara Díez.

Director de Fotografía: Óscar Durán.

Director de Arte: Ion Arretxe.

Vestuario: Eva Arretxe y Asun Arretxe.

Sonido: David Machado.

Montaje: Nino Martínez Sosa.

Montaje de Sonido: David Machado.

Mezcla de Sonido: Carlos Garrido.

Diseño Gráfico: Manuel Estrada.

Reparto

Ion Arretxe: Ion.

Íñigo Royo: Lara.

Jaione Otxoa: Garbiñe.

Ana Vila: Susana.

Asun Arretxe: Asun.

Nerea Cobreros: Ane
José ángel Lopetegui: Amigo.
Mikel Tello: Abogado 1.
Manza Gebara: Abogado 2.
Iván Moreno: Trapero.
Diego Gutiérrez: Maqueda.
Stephanie Pecastaing: Stephamie.
Monique Durin-Noury: Dueña casa Francia.
Gilles Vaxelaire: Dueño casa Francias.

SUEÑO Y SILENCIO.

Título original: Sueño y silencio.
País: España.
Año: 2012.
Duración: 110 minutos.
Director: Jaime Rosales.
Guión: Jaime Rosales y Enric Rufas.
Directora de producción: Bárbara Díez.
Productores: Jaime Rosales, José María Morales y Jerome Dopffer.
Director de fotografía: Oscar Durán.
Diseño de sonido: Eva Valiño.
Montador: Nino Martínez Sosa.
Director de arte: Thomas Grezaud.

Reparto

Yolanda Galocha: Yolanda.

Oriol Roselló: Oriol.

Jaume Terradas: Jaume.

Laura Latorre: Laura.

Alba Ros Montet: Alba.

Celia Correas: Celia.

HERMOSA JUVENTUD.

Título original: Hermosa juventud.

País: España.

Año: 2014.

Duración: 103 minutos.

Director: Jaime Rosales.

Guion: Jaime Rosales y Enric Rufas.

Productores: Jaime Rosales, José María Morales y Jérôme Dopffer.

Productora ejecutiva: Bárbara Díez.

Productor asociado: Miguel Morales.

Directora de producción: Bárbara Díez.

Director de fotografía: Pau Esteve Birba.

Directora de arte: Victoria Páz Álvarez.

Casting: Arantza Vélez, Ana Sainz Trápaga, Patricia, Álvarez De

Miranda y Flavia Santos.

Sonido: Nicolas Tsabertidis.

Montaje: Lucía Casal.

Vestuario: Beatriz Robledo.

Ayudante de dirección: Federico Untermann.

Piezas Smartphone: Violeta Salama.

Efectos visuales: Alejo Serra.

Reparto

Ingrid García-Jonsson: Natalia.

Carlos Rodríguez: Carlos.

Inma Nieto: Dolores.

Fernando Barona: Raúl.

Juanma Calderón: Pedro.

Patricia Mendy: Rosa.

Miguel Guardiola: Germán.

ANEXO 4

A continuación la relación de películas que aparecen a lo largo del trabajo.

Asalto y robo de un tren

Título original: *The great trin robbery.*

Director: Edwin S. Porter.

País: Estados Unidos.

Año: 1903.

Duración: 10 minutos.

Buenos días

Título original: *Ohayo*.

Director: Yasujiro Ozu.

País: Japón.

Año: 1959.

Duración: 94 minutos.

Contactos

Título original: *Contactos*.

Director: Paulino Viotá.

País: España.

Año: 1970.

Duración: 70 minutos.

Cuentos de Tokio

Título original: Tokyo monogatari.

Director: Yasujiro Ozu.

País: Japón.

Año: 1953.

Duración: 139 minutos.

Diario de un cura rural

Título original: *Journal d'un curé de champagne.*

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1951.

Duración: 120 minutos.

El carnicero

Título original: *Le boucher*.

Director: Claude Chabrol.

País: Francia

Año: 1970.

Duración: 94 minutos.

El decálogo

Título original: *Dekalog (The decalogue)*.

Director: Krzysztof Kieslowski.

País: Polonia.

Año: 1988.

Duración: 572 minutos (10 capítulos)

El dinero

Título original: *L'argent*.

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1983.

Duración: 84 minutos.

Elephant

Título original: *Elephant*.

Director: Alan Clarke.

País: Reino Unido.

Año: 1989.

Duración: 40 minutos.

Elephant

Título original: *Elephant*.

Director: Gus Van Sant.

País: Estados Unidos.

Año: 2003.

Duración: 81 minutos.

El estrangulador de Boston

Título original: The Boston strangler

Director: Richard Fleischer.

País: Estados Unidos.

Año: 1968.

Duración: 120 minutos.

El proceso de Juana de Arco

Título original: *Procès de Jeanne D'Arc*

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1962.

Duración: 65 minutos.

El silencio de Lorna

Título original: *Le silence de Lorna*.

Director: Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne

País: Bélgica.

Año: 2008.

Duración: 105 minutos.

Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles

Título original: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*.

Director: Chantal Akerman.

País: 1976.

Año: Bélgica.

Duración: 201 minutos.

La herida

Título original: *La herida*.

Director: Fernando Franco.

País: España

Año: 2013.

Duración: 95 minutos.

La promesa

Título original: *La promesse*.

Director: Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne.

País: Bélgica.

Año: 1996.

Duración: 90 minutos.

Las damas del bosque de Bolonia

Título original: *Les dames du bois du Boulogne*.

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1945.

Duración: 90 minutos.

Las reglas del juego

Título original: *The rules of attraction*.

Director: Roger Avary.

País: Estados Unidos.

Año: 2002.

Duración: 110 minutos.

Los ángeles del pecado

Título original: *Les Anges du péché*.

Director: Robert Bresson

País: Francia.

Año: 1943

Duración: 96 minutos.

Luz silenciosa

Título original: *Stellet licht – Luz silenciosa (Silent light)*.

Director: Carlos Reygadas.

País: México.

Año: 2007.

Duración: 142 minutos.

Made in Britain

Título original: *Made in Britain*.

Director: Alan Clarke.

País: Reino Unido.

Año: 1982.

Duración: 76 minutos.

Miss Julie

Título original: *Miss Julie*.

Director: Mike Figgis.

País: Estados Unidos.

Año: 1999.

Duración: 100 minutos.

Nanuk el esquimal

Título original: *Nanook of the north*.

Director: Robert J. Flaherty.

País: Estados Unidos.

Año: 1922.

Duración: 79 minutos.

Napoleón

Título original: *Napoleon*.

Director: Abel Gance.

País: Francia

Año: 1927.

Duración: 235 minutos.

No matarás

Título original: *Krótki film o zabijaniu (A short film about Killing)*.

Director: Krzysztof Kieslowski.

País: Polonia.

Año: 1988.

Duración: 85 minutos.

Ordet (La palabra)

Título original: *Ordet*.

Director: Carl Theodor Dreyer.

País: Dinamarca.

Año: 1955.

Duración: 125 minutos.

Pickpocket

Título original: *Pickpocket*.

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1959.

Duración: 75 minutos.

Primavera precoz

Título original: *Soshun*.

Director: Yasujiro Ozu.

País: Japón.

Año: 1956.

Duración: 144 minutos.

Primavera tardía

Título original: *Banshun*.

Director: Yasujiro Ozu.

País: Japón.

Año: 1949.

Duración: 108 minutos.

Room

Título original: *Room*.

Director: Fernando Franco.

País: España.

Año: 2011.

Duración: 17 minutos.

Rosetta

Título original: *Rosetta*.

Director: Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne.

País: Bélgica.

Año: 1999.

Duración: 91 minutos.

Santa Claus

Título original: *Santa Claus*.

Director: George Albert Smith.

País: Estados Unidos.

Año: 1898.

Duración: 1 minuto.

Suspense

Título original: *Suspense*.

Director: Lois Weber y Phillips Smalley

País: Estados Unidos.

Año: 1913.

Duración: 10 minutos.

Time Code

Título original: *Time Code*.

Director: Mike Figgis.

País: Estados Unidos.

Año: 2000.

Duración: 97 minutos.

Un condenado a muerte se ha escapado

Título original: *Un condamné à mort s'est échappé*.

Director: Robert Bresson.

País: Francia.

Año: 1956.

Duración: 99 minutos.

Vida de un bombero americano

Título original: *Life of an american fireman.*

Director: Edwin S. Porter y George S. Fleming

País: Estados Unidos.

Año: 1903.

Duración: 6 minutos.