

LA OBRA DE JAIME ROSALES. DIÁLOGOS CON ROBERT BRESSON

THE WORK OF JAIME ROSALES. DIALOGUE WITH ROBERT BRESSON

Santiago Bravo Escudero

Universidad de Córdoba, España

bravo_escudero@hotmail.com

Resumen:

El cine de Jaime Rosales se nos presenta como uno de los más diferentes dentro del panorama español (e incluso internacional), mostrando siempre una especial vocación por innovar, dando importancia a la investigación y la contemporaneidad en su trabajo. Toda esa factura se apoya en la obra y filosofía de cineastas pasados, maestros del arte cinematográfico como Robert Bresson. Este texto tratará de acercar las figuras de estos dos cineastas, confrontarlas, para, mediante el análisis, encontrar de qué manera ha podido influir el director francés en la obra de Rosales. Hallar respuestas que nos ayuden a vislumbrar los porqués que se nos plantean al acometer el estudio de la filmografía del director español.

Palabras clave:

Cine; Rosales; Bresson; diálogo; forma.

Keywords:

Cinema; Rosales; Bresson; Dialogue; Form.

Abstract:

Jaime Rosales' filmography is presented to us as one of the most diverse in Spanish cinema, and also internationally. His work is distinguished by vocation for innovation, always giving special importance to research and modernity. All of this vision is based on the work and philosophy of other masters of cinema, such as Robert Bresson. The following text aims to compare these two filmmakers, examine them and find out by analysing, how the French director has influenced Rosales' work. We will be looking for possible answers to the questions that this study raises about the Spanish director's filmography.

1. Introducción

La cinematografía de Jaime Rosales se nos presenta como un cine nuevo, de vanguardia, que no ha sido explorado en profundidad hasta la fecha. En nuestra tarea de enfrentarla y conocer los entresijos de un cine de carácter, se nos antoja idóneo que las primeras teclas que se toquen tengan que ver con las inquietudes e intereses del director. Para abordar la obra de Jaime Rosales veo necesario encontrar sus referentes e influencias y analizar sus obras, tanto por separado como en conjunto, para así alcanzar a entender en profundidad el trabajo del cineasta español. Poner sus métodos uno al lado del otro, sus formas, sus intereses, sus prioridades, etc.

Uno de esos referentes (o referencia) lo encontramos en Robert Bresson, 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 este presente de algún modo en la obra de Jaime Rosales. El siguiente texto, utilizando el análisis y la reflexión, comparará, no solo el trabajo de los dos cineastas, su filmografía, sino que confrontará la manera tan personal de concebir el cine que estos dos cineastas presentan. Ver qué elementos de Bresson podemos encontrar en Rosales, si comparten soluciones e ideas; qué los acerca y qué los distancia.

Veremos 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 cineastas llegan a concebir un cine identificable, distinto y de vanguardia. Nuestra intención será descubrir hasta qué punto Rosales toma a Bresson como referencia y qué, para, a partir de ahí, tratar de entender mejor la obra del cineasta español.

2. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico. El comienzo

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 este resulta ser uno de los factores que más identifica a los dos directores que dialogarán en el siguiente texto. 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” (Bresson)”¹ (Schrader, 1998, p. 60), 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.

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 esta. Dicha conversación comienza versando sobre la preocupación del cura por la hija de la condesa, que está al tanto de la

¹ La traducción es mía.

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” menciona en *Notas...* (Bresson, 1979, p. 87), o sea, austeridad. Estas son algunas de las características, que junto a otras que surgirán en películas posteriores, se convertirán en bandera de Bresson.

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 esta 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, una 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, como se puede leer en el siguiente artículo (Belinchón, 2008). Escribió el guión 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 atisé la forma del filme. No puedo empezar una película sin tener clara su forma”, comenta Rosales en dicho artículo. 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 (F1).



F1

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 a ser la matriz de mi cine, a través de la cual filtraré distintos contenidos” (Sin firma, 2012), 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 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* 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 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? Lo abordaremos más adelante en este artículo.

Así 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.

3. Forma. Tan lejos, tan cerca

Ya mencionamos más arriba, en este mismo texto, 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”² (Schrader, 1998, p. 61). La premisa de este artículo parte 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.

3.1. 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) (Bresson, 1979, 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

² La traducción es mía

más en la línea de encontrar; sigue teniendo que ver con la búsqueda. Un actor profesional dotará al personaje de una profundidad superior y este 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* (su última película y en la que vuelve a contar con actores profesionales, entre otros actores naturales, después de comprobar que no funcionaba 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.” (Guillén, 2014).

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

3.3. 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 “cuando un solo violín basta, no usar dos” (Bresson, 1979, p. 22), y es que los dos directores que tratamos en este texto 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* 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) (Boquerini, 2012).

3.4. 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” (Bresson, 1979, p. 22), 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. (Zunzunegui, 2001, p. 101).

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 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.

3.5. 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* 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*, donde asistimos un plano secuencia fijo de suma exigencia para el espectador, que dura casi siete minutos (F2). 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.



F2

3. 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 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.

3.7. Repetición. Repetición

Sí encontramos un punto de encuentro en 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 realismo (Schrader, 1998, p.72); y no podemos evitar acudir a el uso de este elemento que Rosales hace en *La soledad*, en las escenas de viaje en autobús. En la primera (F3) vemos a Antonia con su hija mayor en el autobús teniendo una conversación de lo más trivial, sobre tatuajes. En la segunda (F4), 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.



F3



F4

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 cómo los guardias (F5) sacan el equipaje de los prisioneros y ellos lo van recogiendo uno a uno, entre ellos Yvon, para entrar en la prisión.



F5

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 (F6).



F6

La repetición es obvia, pero, como hará el propio Rosales años después en el ejemplo que hemos visto arriba, va más allá. El plano no termina cuando los presos han entrado en el edificio; 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 (F 7).



F7

4. 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 Schrader (Schrader, 1998, p. 60) 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 investigación en torno a ello, que es lo que realmente justifica su sentido- y del presupuesto -la economía de la película-. Sic. (Yañez, 2010, p. 249).

Ambos sabían antes del propio rodaje cual iba a ser la línea formal que seguirían durante este, 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 guión 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?

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 prerrodaje 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.

5. Conclusión

Queda manifiesta la relación entre estos dos directores, que desde sus inicios trataron de encontrar un camino propio. Es eminente 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 (o confrontación) con Bresson nos ha servido para obtener algunas respuestas. 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 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 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.

Bibliografía

- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Belinchón, G. (2008). *Jaime Rosales, en el bosque de ETA*. El País, 29/02/2008: http://elpais.com/diario/2008/02/29/cine/1204239601_850215.html
- 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>
- Bresson, R.. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Mexico: Biblioteca Era.
- Ciment, M. (2007). *Pequeña planeta cinematográfico*. Madrid: Akal.
- Gubern, R. (2014). *Historia del cine*. Madrid: Anagrama.

- Guillén, G. (2014). *Jaime Rosales sin aditivos*. Huffingtonpost, 06/07/2014: http://www.huffingtonpost.es/gabriel-guillen/jaime-rosales-sin-aditivos_b_5547353.html
- Poyato, P. (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fofcinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acanalado.
- Schrader, P. (1998). *Trascendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*: Da Capo press.
- Sin firma (2012). *Jaime rosales, La rara avis del cine español*. 20minutos/EFE, 05/06/2012: <http://www.20minutos.es/noticia/1500078/0/jaime-rosales/cineasta/sueno-y-silencio/>
- Yañez, J. (2010). *La aritmética de la creación: Entrevistas con productures del cine español contemporáneo*. Madrid: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
- Zunzunegui, S. (2001). *Robert Bresson*. Madrid: Grupo Anaya S.A..
- Zunzunegui, S. (1994). *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra.

Cómo citar: Bravo Escudero, S. (2016). “La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13, pp. 303-319. Disponible: <http://www.revistafotocinema.com/>