

LA OBRA DE JAIME ROSALES: DIÁLOGOS CON YASUJIRO OZU

Santiago Bravo Escudero
Doctorando, Universidad de Córdoba

RESUMEN

Rosales es uno de los cineastas más personales del panorama español, con una filmografía tan variada como destacable. Su peculiar labor tras la cámara, aparte de suponer un profundo trabajo de investigación en busca de nuevas formas cinematográficas (y narrativas), se nos antoja fruto de la influencia de otras cinematografías. El siguiente artículo trata de aproximarse a su obra a partir del diálogo que esta mantiene con la del cineasta japonés Yasujiro Ozu, con vista a arrojar alguna luz sobre ella.

PALABRAS CLAVE: cine, Rosales, Ozu, diálogo, forma.

ABSTRACT

«The work of Jaime Rosales: dialogues with Yasujiro Ozu». Rosales is one of the most personal filmmakers on the Spanish panorama, with a filmography as varied as remarkable. His peculiar work behind the camera, besides a deep investigation work searching new cinematography forms (and narratives) is the result of the influence of other cinemas. The following article tries to approach his work through dialogue that it has with the Japanese filmmaker Yasujiro Ozu, with the intention of shedding light on it.

KEYWORDS: Cinema, Rosales, Ozu, dialogue, form.

1. INTRODUCCIÓN

No podemos asegurar que el cine de Yasujiro Ozu haya influenciado el trabajo de Jaime Rosales. Ni siquiera 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.

Intentaremos argumentar en el siguiente texto que es lícito y plausible tratar como influencia a Ozu respecto al cine de Jaime Rosales. A través del análisis y la comparación, acercar los trabajos de estos dos cineastas y servirnos de ello para una mejor comprensión del trabajo del cineasta catalán. No solo valernos de aspectos



que los aproximen, como la preocupación por la familia o la minuciosidad formal, también aprender de sus diferencias, como el uso o no de la música.

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, y que además sirvan para continuar la investigación sobre el cine de Jaime Rosales, con la posibilidad de ser respondidas en un futuro. O no.

2. TRAMA

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 paternofiliales, etc.; temas que también comparten. Y esto, parece ser, se debe a la concepción de familia como microsociedad, sirviéndose de ella como una especie de metáfora, abordando temas particulares para hacerlos universales. Cuando hablamos de que parten de la familia como microimagen de la sociedad, nos referimos a que la radiografía que hacen 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...» (Quintana, 2003, p. 9).

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, madre y dos niñas, que reside en París. Incluso en *Tiro en la cabeza* (2008), donde 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 padre viudo; este 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 cómo Abel, que vive con su madre viuda, acaba por frustrar cualquier intento de emanciparse, buscándole siempre peros y excusas a los pisos que ve con su pareja, hasta incluso ver cómo 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 viaja desde su pueblo a la capital para visitar a sus hijos, establecidos allí desde hace tiempo, pero la ajetreada vida de estos en la metrópolis (y la falta de interés) les impide dedicarles a sus padres el tiempo que ellos esperaban; solo 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, decide partir a Madrid, dejando atrás a su padre y a su hijo, para acabar compartiendo piso con la hija mediana de Antonia, madre de tres hijas 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 el japonés 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 (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 abandonar 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 expareja.

Otro ejemplo lo encontramos en la situación que tiene lugar justo tras la desaparición 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 la situación; la madre ha muerto, y, aunque esta vez no hay comida de por medio, sí una conversación en familia alrededor de una mesa. Hablan sobre qué hacer con las pertenencias maternas 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 tratarlo 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.

3. CONCEPCIÓN. EL PASO DEL TIEMPO

La manera de afrontar las películas muchas veces marca su estilo, 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 que 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. (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 130).

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

A pesar de que ambos buscan, aparentemente, algo similar muestran distanciamientos en la manera de concebirlo. 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 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 sí 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.



4. 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 ella), 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*:

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 (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 61).

Bien es cierto que al principio de esta cita se 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 más adelante; pero quedémonos con este ejemplo concreto que nos proponen los autores, con la manera de comenzar este filme. En él nos describe cómo mediante diferentes planos fijos se nos introduce en la película, se nos sitúa. Esta va desde fuera hacia adentro, acercándose desde las afueras de la ciudad hasta el interior del hogar de los protagonistas. Y no es la única ocasión en 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 anterior¹, comienza de la siguiente manera:

¹ Mediante la enumeración de planos (cada punto describe un plano).



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.
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), 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 siguiente película de Rosales, 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. 1). 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.

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 (Jaime Rosales. Versión audiocomentada de *Tiro en la cabeza* Fresdeval Films, 2008).

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. 2).

Los hijos, poniendo de manifiesto su egoísmo y desinterés, deciden alojar a sus padres en un hotel; «Papá y mamá estarían mejor en un sitio donde los atendie-





Figura 1.



Figura 2.

ran», se dicen a ellos mismos para no sentirse culpables. Una vez allí, en el balneario, se nos muestra el plano del mar (fig. 2) 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. 3); pero esta vez al final de la película (es el penúltimo plano,





Figura 3.

si no tenemos en cuenta como parte del relato en sí el prólogo y epílogo en el que el artista Miquel Barceló interviene, realizando unas acuarelas 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.

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 (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, 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 que sin embargo la finalidad acaba uniendo, sería la posición de la cámara, que Ozu coloca «entre 40 y 90 centímetros del suelo» (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 60) en una búsqueda de frontalidad con sus personajes, que habitualmente, y como señala Paul Schrader en *Transcendental style in film* (Schrader, 1998, p. 22) 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 qué podríamos tener en consideración para explicar el uso de esa posición de cámara:

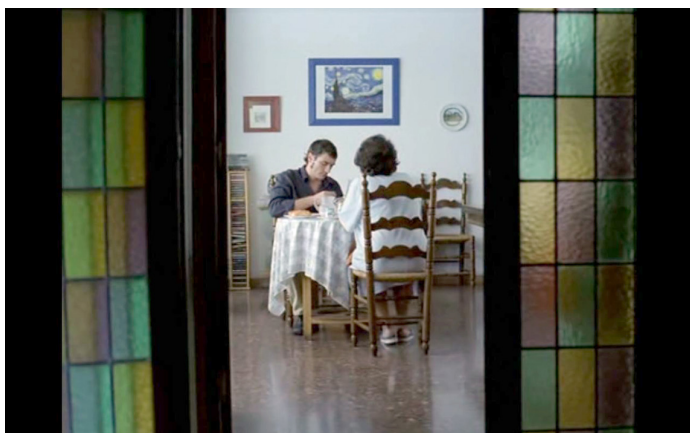


Figura 4.



Figura 5.

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 costados del espacio encuadrado si quería enfocar en el mismo encuadre lo más importante, el techo y la fachada (Puigdomenech, Giménez, Expósito, Mas, 2014, p. 60).

En el cine de Rosales la cámara siempre está a la altura del ojo del espectador. Si el retratado, o retratados, está sentado, la cámara bajará a su nivel (fig. 4), siempre buscando la frontalidad, sin situarse por debajo o por encima de ellos.

También a raíz de esta imagen (fig. 4) podemos hablar de un tipo de plano recurrente en la obra de ambos directores (fig. 5). La característica de este tipo de





Figura 6.



Figura 7.

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 los elementos naturales de la propia película; mediante la fragmentación del propio plano. Vemos cómo 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 (como vemos en la figura 4, 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 él mismo la denomina, la polivisión.





Figura 8.

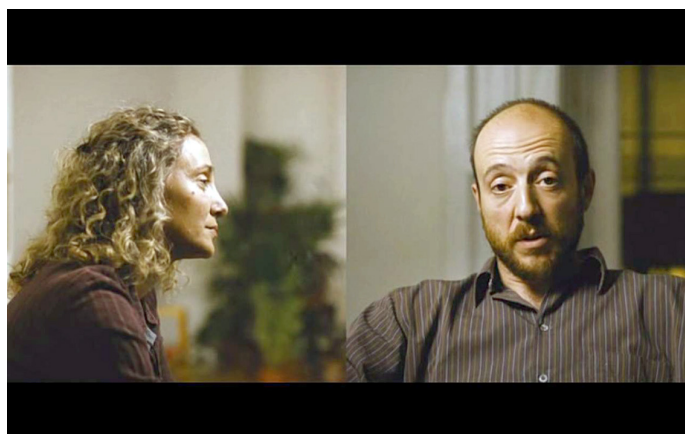


Figura 9.

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 (figs. 6 y 7).

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, en *La soledad* (2007) Rosales recurre a esta solución apoyándose además, mediante la polivisión, en una vista de perfil del receptor (figs. 8 y 9).

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), aun siendo todo planos fijos, algunos no están anclados, o sea que poseen un pequeño movimiento (dando la sensación de cámara en mano, o al hombro). Como señala Schrader: «The camera, except in the rarest of instances, never moves; in the later films there no pans, no dollies, no zooms» (La cámara, excepto en raras ocasiones, nunca se mueve; en sus últimos filmes no hay paneos, dollies o zooms) (Schrader, 1998, p. 22). 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 utiliza 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.

5. CONCLUSIÓN

Hemos constatado que Ozu ha sido una influencia importante en el cine de Jaime Rosales; también una de las referencias de las que se ha servido para desarrollar su trabajo. 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 desemboca cada uno de sus proyectos. Todo ello sin alejarse de unos principios, compartidos en su mayoría con Ozu.

Además, este artículo, como nos proponíamos, ha servido como caldo de cultivo para el planteamiento de preguntas que quedan sin respuesta. Por el momento. Así, en próximos acercamientos a la obra de Rosales, ya sea mediante diálogos con otros directores que lo hayan podido influenciar o que él haya tomado como referencia, o abordando directamente su obra, tendremos el camino más llano, siempre en busca de las respuestas, pero abiertos a no encontrarlas. Nos referimos a la importancia de haber puesto el foco en numerosos aspectos respecto al desarrollo de su trabajo; aspectos que tendremos presentes en futuras investigaciones, como los movimientos de cámara, el reencuadre (o recomposición del plano) o la mirada directa a cámara. Pero también hemos hallado respuestas gracias a la comparación



con Ozu; la manera de introducirnos y salir del filme, la frontalidad o el tiempo, por ejemplo, son algunas de las clarificaciones que asimismo nos servirán para avanzar en el estudio y la investigación del cine de Jaime Rosales.



6. BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

PUIGDOMENECH, J., GIMÉNEZ SORIA, 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, Acan-tilado.

SCHRADER, Paul (1998): *Trascendental style in film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Da Capo press.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madris, Cátedra.

