

DE LA FORMA VISIBLE A LA MATERIA SENSIBLE:
LA POLIVISIÓN SOBRE EL SUJETO EN EL FILME
LA SOLEDAD (JAIME ROSALES, 2007)

Jacqueline Venet-Gutiérrez
Instituto del Cine Madrid, España
jacqueline@institutodelcine.es

Rainer Rubira-García
Universidad Rey Juan Carlos, España
rainer.rubira@urjc.es

RESUMEN

Este texto pretende mostrar cómo la expresión filmica de la polivisión –con una larga historia en la representación de la imagen pictórica y cinematográfica– adquiere un valor concreto en la obra de Jaime Rosales, en especial mediante el estudio de caso del filme *La soledad* (2007). Más que una simple extensión y multiplicación del poder de la mirada, más que un rechazo a la larga tradición en torno a la monovisión instaurada en la perspectiva cónica, la praxis filmica de este director busca aquí, en una dirección contraria, la reflexión crítica permanente sobre la intencionalidad y subterfugios callados de esa mirada omnipotente y onnipresente, fundadora de la modernidad, como *modus operandi* en la representación de un sujeto carente y disfuncional, atrapado en unos marcos de constricción simbólica. La polivisión, por tanto, reordena la mirada sobre el sujeto como un recurso emotivo y un método de indagación que rehúye de la escisión canónica occidental y potencia la disyunción del sujeto moderno.

PALABRAS CLAVE: polivisión, *La soledad*, Jaime Rosales, cine, España.

FROM VISIBLE SHAPING TO SENSITIVE MATTER: POLIVISION ON THE SUBJECT
IN THE FILM *LA SOLEDAD* (JAIME ROSALES, 2007)

ABSTRACT

This text tries to show how the filmic expression of polivision –with a long history in the representation of pictorial and cinematographic image– acquires a concrete value in the work of Jaime Rosales, especially through the case study of the film *La soledad* (2007). More than a simple extension and multiplication of the power of the gaze, rather than a rejection of the long tradition around the monovision established in the conical perspective, the filming praxis of this director seeks here, in a contrary direction, the permanent critical reflection on the intentionality and quiet subterfuges of that omnipotent and onnipresent gaze, founder of modernity, as a *modus operandi* in the representation of a lacking and dysfunctional subject, trapped in frames of symbolic constriction. Polivision, therefore, reorders the gaze on the subject as an emotional resource and a method of inquiry that shies away from the canonical Western split and reinforces disjunction of the modern subject.

KEYWORDS: polivision, *La soledad*, Jaime Rosales, cinema, Spain.



1. INTRODUCCIÓN

Sobre Jaime Rosales y la especificidad de su cine se ha escrito relativamente poco (Bellón, 2010, 2009; Bravo, 2018, 2017, 2016; Cocina, 2006; Duprat, 2013; García, 2016; Sánchez, 2007), al margen de las reflexiones del propio director sobre su obra (Rosales, 2017). En relación con la polivisión, por su parte, existe una bibliografía dispersa, donde la genealogía y funcionalidad de esta estrategia queda mencionada o subordinada a otros recursos visuales de fragmentación. Es el caso del libro de Abril (2003), en el cual mediante un recorrido histórico-teórico se indaga sobre la fragmentación visual. Podemos mencionar también el acercamiento de Catalá (2004) a la multipantalla como forma de visión compleja, cuyo mayor logro radica en la búsqueda de antecedentes y modos de representación fragmentaria a lo largo de la historia de Occidente. La aproximación de Anguís (2011) al fenómeno de la polivisión demuestra cómo esta es concebida como ruptura del lenguaje cinematográfico convencional.

En los estudios sobre la imagen el par monovisión/polivisión responde a normas desde las que se construye una representación en ilusoria profundidad desde el ojo –móvil o inmóvil–, negando/admitiendo la multiplicidad original de la visión mundanal.

En términos clínicos la monovisión es una técnica reformativa de la visión naturalmente polidimensional en la cual un ojo, usualmente el dominante, es corregido para obtener una visión clara de distancia al tiempo que el otro ojo es igualmente corregido para obtener una vista confortable de cercanía. Con ella se prevé un visionaje despejado de toda anomalía o desgaste. Enmendar la distancia de los objetos en la percepción cotidiana humana impone persistir en el *continuum* realista. Una patología ocular que remite inexorablemente a la tradición y a condiciones de orientación y desviaciones que, desde los estudios de la imagen, entrañan interferencias o no en la identidad de lo observado.

Este artículo conceptualiza y caracteriza la polivisión como un componente necesario del lenguaje fílmico y define el cine de Jaime Rosales desde los recursos fílmicos polidimensionales empleados. Además, indaga sobre el funcionamiento expresivo de la polivisión en su película *La soledad* (2007) con el fin de verificar cómo mediante la alteración tradicional del marco representacional en un mismo cuadro se obtiene una nueva concepción y comprensión del sujeto en disyunción con su realidad.

El cine de Jaime Rosales observa y traviste constantemente a sus personajes en personas, a la ficcionalidad en documentalidad, a la polivisión en escisión de motivaciones y desmotivaciones del sujeto y en inspectores y/o liberadores de un relato visual cercano a la vida. Los sucesos más fútiles, los desplomes del individuo de a pie pueblan *La soledad*, en donde la imagen articula todo el discurso fílmico. Su materialidad palpable está impregnada de intangibles.

En un primer momento nos centraremos en el estudio de la polivisión, mediante un rastreo terminológico-conceptual. A partir de ahí se elige como caso de estudio *La soledad*, tomando como eje el punto de vista en aras de verificar cómo



la polivisión, desde cinco tipos de combinaciones con el marco, obtiene una comprensión del sujeto observado como individuo imperfecto y trunco.

2. LA POLIVISIÓN: LOS JUEGOS Y REBASAMIENTOS DEL MARCO

Las nuevas directrices y búsquedas formales donde la imagen icónico-plástica se expande, abriéndose, multiplicándose, forman parte de un proceso mayor en el que entra en crisis el unitario y monodireccional muestreo visual, a modo de reinención de sus límites. Y en el que la imagen alcanza su autonomía como detalle o como fragmento divisible. Por una u otra ruta, los modos de refrendar lo mostrado/narrado en un mismo marco desde diversos puntos de vista se ha ido imponiendo en el discurso audiovisual de Occidente y con él la multiplicidad del punto de vista. La unidireccionalidad del ojo-cámara y del ojo-receptor es alterada por la pluralidad y complejización ya no de lo que se exhibe, sino de cómo se exhibe. La polivisión deviene forma perceptible de esta fragmentación del punto de vista y modo de enriquecimiento de la mirada.

La polivisión acude a una imagen fluctuante que transita entre configuraciones espaciotemporales distintas y que obliga al receptor a reformular la renacentista edificación del cuadro-ventana a la hora de la búsqueda de una realidad fílmica. Impone lo mutante y plural de dicho hábitat visual desterrando la hegemónica visión que privilegia lo perdurable en detrimento de lo instantáneo, lo totalitario por encima de la segmentación.

El fenómeno que nos ocupa no se expondrá mediante un detallado recorrido histórico por las múltiples formas que han tomado las variaciones de la polivisión, y sus posibles concomitancias y absorción de lenguajes con otras disciplinas y géneros (dígase su relación, ya sea como antecedente, préstamo o mixtura, con el *collage*, el puzzle, el fotomontaje, el mosaico, el cómic, los dípticos, trípticos y polípticos pictóricos, el montaje paralelo y el de atracciones, entre otros), sino como un intento de análisis concreto del uso y sentido de lo que se denomina polivisión a partir de un texto fílmico particular.

Pero para ello se hace necesario delimitar términos que en su devenir han servido para nombrar la división de la pantalla en dos o más espacios, tiempos y narraciones. Muchas veces se han empastado y/o alternado dichos términos, confundidos como si fuesen uno mismo, cuando no fungen de igual modo. Nos referimos a las técnicas de pantalla partida o dividida (*split screen*), polivisión (*polyvision*) y multipantalla (*multi screen*). Conjuntamente con ello, aparece la cuestión de expandir los bordes de lo cinematográfico en cuanto al uso y sentido de estas técnicas del lenguaje fílmico.

La pantalla dividida, tanto en cine como en vídeo, responde a la fragmentación palpable de la pantalla, tradicionalmente subdividida a la mitad, rompiendo la ilusión de que su marco es una vista continua o una extensión de la realidad, similar a la del ojo humano. Puede llegar a adoptar igual nombre la segmentación de la pantalla en varias imágenes simultáneas, a modo de puzzle. Es esta la nomenclatura más empleada para referirse a dicha técnica audiovisual.



Si se recurre a la bibliografía más contemporánea y sobre todo a la terminología de los avances tecnológicos actuales, siempre en constante innovación y sustitución, el término *multipantalla* está más pensado hacia la imbricación y puesta en escena de un conjunto de artefactos tecnológicos en función de acceder a imágenes que dotan, más allá de su disimilitud, una coherencia y cohesión al mensaje buscado. Queda desterrado el juego de marcos polivisionales de una única imagen. Aquí se alude a una multiplicación de la mirada en tanto multiplicación espacial y objetual. No estamos en presencia de la fractura de la imagen, sino del desdoblaje de la pantalla.

La polivisión, paradójicamente, poseyó un marco de significación más específico (Meusy, 2000). Respondió al formato empleado para la filmación y exhibición de *Napoleón* (*Napoleon*, Abel Gance, 1927). Aparece la alteración no solo de un único punto de vista, generador de una visión más completa y plural de lo que se exhibe, sino también la valía semántica que adquiere la forma en sí dentro del lenguaje fílmico mediante la técnica que se emplea, en aras de cimentar el simbolismo y la emotividad del sujeto romántico edificado. Gance, en el instante de la creación y puesta en acción de sus tres pantallas, rompiendo así con el espacio unitario de la representación fílmica, no lo denominó *polyvision*, sino «trípticos» o «trípticos panoramas». Es interesante apuntalar que el término *polyvision* no fue registrado hasta octubre de 1956 (Catalá, 2004: 87). Para el clímax final de la película, la campaña de Italia de 1796, Gance recurrió a un sistema panorámico especial, con tres pantallas y tres proyectores, que le permitía mostrar tres acciones simultáneas para conseguir una ratio de pantalla de 4: 1.

El tríptico creado mediante los paneles contenía tanto acciones sincrónicas de continuidad como de contraste, en un acto de complementariedad. En las pantallas laterales se reflejaban acciones que completaban la secuencia de la pantalla central acrecentando el clímax y la espectacularidad. Un acto que podríamos denominar como dilatación de la pantalla como parte de la estrategia representativa perseguida. La utilización de dicha técnica acarreó no solo una visualización mejorada, en términos de ampliación del campo de visión de lo narrado, sino que igualmente sirvió de plataforma para edificar un discurso de exacerbación nacionalista.

Sin embargo, la polivisión trasciende su nacimiento erigiéndose nomenclatura idónea para reactivar diferentes puntos de vista en un mismo marco, multiplicando el encuadre para modelar desde otra perspectiva lo atrapado en el cuadro/diégnesis. La polivisión destierra la presencia de varios artefactos en conjunción con la visualización de un mensaje, para retornar a una única parcela de visionaje, subdividida en cuantas pantallas sean necesarias para su recepción. Esta vuelta a un solo contorno complejiza su capa visual de sostén, a la vez que homogeneiza –de modo soterrado o explícito– la diversidad que propone cada área de información.

De uso lingüístico más restringido, la polivisión no solo discursa sobre la imagen en sí como objeto de análisis y sus portabilidades, sino que desde su propio nombramiento incluye y legitima al destinatario y destinatario de tal(es) imagen(es). Crea un binomio menos reduccionista donde no solo se valida la representación como sistema, sino que desde la relación artífice-encuadre/marco-usuario se apela



a instancias receptoras pertenecientes a un orden contextual que implica dicha imagen. La polivisión involucra una comunicación no unidireccional de retroalimentación en la que el objeto consumido se recodifica constantemente, como forma de imagen plural o compleja que es.

Las nociones de parte, fragmento y detalle ponen en cuestión la crisis de la unidad indivisa como estructura más simple y armónica de visualizar la imagen. Algo que busca perennemente el ojo, aferrándose a la integridad. Una armónica relación entre dinamismo y unidad coexiste en los anhelos por incorporarse a un mundo que se parte, que se disecciona sin un orden preestablecido y que la imagen capta como supuesto proyector de esa realidad. Acá asumimos el fragmento desde una doble naturaleza: como manera de legitimar la segmentación y el aislamiento de la fracción seleccionada del texto (visual) sin desistir de su carácter de detalle, o sea, de su pertenencia a una dimensión aún mayor. Reestructuración que rescata el aspecto singular para desde dicha postura devolverlo al marco donde cobrar y recuperar su sentido e identidad. Por ello, la percepción de la imagen polivisional está articulada desde una doble perspectiva: la visión de la imagen en su totalidad y la visión de cada uno de los segmentos de la misma. Cuando estos segmentos son regulares se tiende a un visionaje más sistematizado, menos caótico, sin llegar al efecto de transparencia de la articulación.

Desde esta relación de la parte por el todo, tanto en el espacio fílmico como desde el cine y las innovaciones en el campo de las artes y la música, el ojo, cual aspersor, intentará irradiar una realidad más compleja y modificable desde dos posiciones o accesos de la mirada: la polivisión que se dedica a duplicar, triplicar, multiplicar el punto de vista canónico (monovisión) y la que ofrece un acceso nuevo, dividido, tanto a la faceta vista como al punto de vista, refrendando las teorías cubistas de la representación.

La técnica polivisional asume el libre juego de marcos, centrándose en la relación que se establece entre el marco fílmico y el marco icónico. La imagen se subdivide en unidades con un cierto carácter autónomo pero que tributa todo el tiempo a un concepto de fragmento como detalle. En este sentido aparece un perenne diálogo de delimitaciones y promiscuidades entre el marco fílmico (el límite de la imagen longitudinal y transversal; durante la filmación asume el objetivo de la cámara y durante la proyección asume el recuadro de la pantalla en el que se contiene la imagen) y el reenmarque icónico (la línea divisoria interna que divide la pantalla; desde este «marco» la imagen se desdobra en dos o más unidades, multiplicando o desgajando el campo/diégesis).

Súmele la posibilidad, no obligatoria, de enriquecimiento de estas interrelaciones cuando una o varias imágenes que conforman la imagen polivisional se construye desde el peso visual y semántico arquitectónico. Espacios acotados, que inciden en la composición visual y el rol del sujeto en el hábitat destacado. Nos referimos al reenmarque escénico o sobrereenmarque (como combinación de marcos dentro de marcos). Estos se dan desde la imagen monovisional, y pueden contribuir a la edificación mental de un espacio plural, estructurando el campo visualizado a modo de dípticos, trípticos e incluso polípticos. Al ser incluidos dentro de la imagen polivisional, los marcos se oprimen y/o dilatan, se refuerza esa aparente des-



tructuración o bien se impone un orden donde el sujeto queda circunscrito por relaciones de dobles o triples límites internos.

La polivisión, bien como ayudante del límite real o finitud de la imagen, bien como borde u horizonte que posibilita el salto a la mixtura de costumbres integrativas, puede, cuando trasciende el mero uso como estímulo visual/espectacular, erigirse en sutura y/o quiebre emotivo, confinando al sujeto que recibe el cúmulo informativo a los parajes de la conmoción. No obstante, la polivisión fílmica puede entenderse también como herramienta formal que estructura el discurso cual trazado carcelario de dominio y sojuzgamiento. Es ese el punto de vista que promueve y asume la polivisión panóptica del ojo-torre, en apariencias pluralizando la mirada, cuando en realidad la segmenta, condensa y repite hasta la saciedad. Así, las estrategias polivisionales se trasmutan en un modelo de control y sometimiento que se expande con posterioridad hacia la retina del espectador.

La polifocalidad y la emotividad van aparejadas a un empleo psicológico de esta estrategia visual discursiva (Nedelcu, 2013). Lo que en verdad desestabiliza al ojo y a la razón es su eficacia como trasmisora de sensaciones, su poder afectivo, y no la fragmentación de un todo aparentemente indivisible. Ello convierte a la polivisión en una forma compleja de la visión inserta en el entramado de alfabetización (audio) visual y emotiva. Cuando la aparatosidad cede ante la eclosión sentimental, la polivisión adquiere un espesor como imagen poliforme que traza una simultaneidad no solo temporal/espacial, sino también sensitiva.

3. DE LA POLIVISIÓN A LA DISYUNCIÓN: *LA SOLEDAD COMO CASO DE ESTUDIO*

En la filmografía de Jaime Rosales, premiada dentro y fuera de España, late la realidad en todo su carácter conflictivo y cambiante, centrada en intimistas dramas cotidianos del aquí y el ahora. Su cine refleja al sujeto escindido que protagoniza la crisis de la subjetividad moderna desde sus insatisfacciones instintivas conjugadas con las preocupaciones tangenciales de la sociedad presente, articulando una realidad de alta emotividad y laceramiento. La violencia sostenida, la pérdida de la fe, la necesidad de cambio, el miedo a la vida y al mismo tiempo la necesidad de anclaje a ella, el desamor, la soledad son rasgos que caracterizan temática y estilísticamente su obra, portadora de una redefinición de qué somos en el espacio/tiempo que nos acoge, concretada en un obsesivo par dual: vida/muerte; satisfacción/insatisfacción. Su estilo, lacónico y taciturno, es reconocible igualmente por la fuerza de la forma como condicionante vital.

La soledad, con sus tres goyas a Mejor película, Mejor dirección y Mejor actor revelación, en el 2008, se sustenta sobre dos propuestas que presiden la poética autoral rosalesca: la reflexión sobre la vida y el estímulo al espectador a través de una forma. «Se trata de observar la realidad, cual ‘espejo’, mediante un prisma de visión diferente y personal que insufla novedad y tradición al mismo tiempo» (Rosales, 2007: 1), donde la propia fisicalidad y accionar de la forma es la que posibilite el acercamiento a la vida cotidiana del individuo y a sus más intrínsecos vericuetos.



Esta vez desde dos historias de vida: dos mujeres (Antonia y Adela) con sus respectivas disfunciones familiares, que intentan, pese a la adversidad, abrirse camino frente a los suyos y a la propia existencia, tan discontinua como ellas mismas.

Si bien el uso de la polivisión no es propio de la poética de Rosales, y mucho menos su creación responde a *La soledad*, sí se hace palpable un manejo en profundidad de la técnica polivisional como recurso expresivo/emotivo. Esta funcionalidad de la polivisión, a la que llamamos polivisión emotiva, adquiere en el filme una dosis de protagonismo afectivo al hacer tangible la complejidad de las relaciones entre los sujetos cotidianos que retrata. Desde la edificación de un espacio/tiempo fracturado por la imagen plural (conformada tanto por las tomas/campos únicas con sus perennes juegos compositivos desde lo arquitectónico en dípticos, trípticos y polípticos como por la toma/campo polivisional) se vehicula la fisura de los personajes que lo pueblan.

La polivisión empleada, en su composición, responde a la estructura más clásica y de mayor uso que divide en dos unidades la imagen, conocida como pantalla partida o dividida (*split screen*). Esta dualidad en *La soledad* adquiere un juego aparente de convergencia entre las dos historias de vida contadas. Sin embargo, no se exhiben al unísono en una toma/campo polivisional, sino que, cual espacio cubista, la polivisión recompone desde la pluralidad de focos un mismo motivo en una unidad espaciotemporal. Un único espacio-un único tiempo, una simultaneidad y síntesis que filtra la multiplicidad de lo real para luego, como bien apunta De Micheli (1972: 213), revelar sus caracteres esenciales.

Se da un perenne y complejo juego de marcos: el marco límite (la finitud del borde de la pantalla), el marco icónico o reenmarque icónico (la línea visible y limítrofe de la polivisión que subraya la partición dual de la imagen) y el marco escénico o reenmarque escénico (los marcos internos arquitectónicos, a los que denominaremos indistintamente espacios acotados como estructuras de los múltiples vanos que conforman cada toma/campo dentro del cuadro/diégesis), que rompen el flujo comunicativo de los personajes y los aprisionan, al tiempo de elaborar una zona mediada entre el ojo y la escena, remarcando la distancia focal. Todos estos marcos convergen en la exacerbación de un espacio y un relato que se consume como fragmento, donde los sujetos quedan atrapados en pequeñas o grandes áreas que lo limitan. Esta construcción de la imagen como fragmento perenne se da desde la exhibición de un orden compositivo que alberga el caos emotivo, donde la relación de la parte por el todo concientiza un carácter modular desde la aséptica composición, por lo que las múltiples divisiones construyen, más que un puzle, un orden modélico, simétrico, altamente equilibrado, armónico, paradoja que explota el director en esta perenne dicotomía entre la comunicación/incomunicación; la soledad/la compañía; la soledad en compañía/la soledad habitacional; la felicidad/la infelicidad.

Sin embargo, el módulo fragmentado que propicia el reenmarque icónico, desde su visible ordenamiento, muerde su propia cola al estructurarse y erigirse perennemente como laberinto: Rosales construye una mirada en la que el espectador no puede aprehender el espacio ni ubicar los personajes que lo habitan; por ello, tanto el espacio es laberíntico como los sujetos en ellos. Son habitáculos de desencuentros perennes, de distanciamientos e incomunicaciones, de desarticulación propia



y para con el otro, en el que el personaje, atrapado, no tiene posibilidad de libertad ni de redención. El desconcierto ante su sino y el cómo influyen los otros para con su dinámica y fortuna/infortunio pueblan estas estructuras espaciales articuladas como correlato una de otra y del sujeto que las inunda; una doble racionalidad abolida. Es un espacio y un sujeto que no se terminan de perder, ni conquistar. La mirada está entonces construida hacia la desintegración más que a la multiplicación.

El filme sostiene como elemento isotópico de alta significación el juego perenne con los marcos escénicos (arquitectónicos) dentro del cuadro/diégesis posibilitando una de las características esenciales de la película: la distancia desde donde se mira. Siempre los vanos aparecen en un primer término de la composición, casi nunca visibles en su totalidad, marcando una distancia, una actitud observacional voyeurista que implica un comprometimiento con el drama mostrado desde una intromisión no invasiva. De igual modo, la arquitectura toma fuerza simbólica como espacio que enmarca y encierra a sus habitantes/víctimas, a los que aísla de sus contemporáneos y del ojo observante, emplazándolos siempre en un segundo y tercer término de la composición. Los diversos marcos de cada espacio cerrado imponen su presencia opresora y racional, fragmentada en dos o más partes compositivas creando un interesante juego espacial con el sujeto al que mal acoge. Su visualización, desde una cámara fija, en una toma/campo monovisional, y marcando fuertemente su verticalidad, ordena a modo de dípticos, trípticos y polípticos la imagen, simulando un desmiembre visual, cual polivisión, otra de las isotopías claves del texto fílmico; desmiembre que se hace extensivo a quienes se encuentran en él, o lo habitarán o lo abandonaron.

Esta aguzada filosofía de planificación, dígame la sostenida distancia brechtiana, simuladamente no invasiva, afecta de igual modo a los miembros de estas zonas representadas, confinándolos a un por qué destabilizador que se exagera en las toma/campos polivisionales. El sujeto es observado desde una distancia focal marcada por la ausencia de primeros y primerísimos planos: lo filma manteniendo una gradación entre el plano medio corto y el plano general.

Al mismo tiempo este aparece siempre en un segundo o tercer término de la composición, casi nunca en el primero, mediado por esos constantes trozos de elementos arquitectónicos, semiabiertos, semicerrados, que, como intermediarios, dejan entrever mas no manosear una vida que se antoja común, con la común soledad que todos portamos. «El hombre, estando en el mundo, no habita en él sino en su propia soledad» (González, 1990: 81), tanto la gozada y necesitada como la padecida trágicamente. La soledad del sujeto está construida desde el distanciamiento. La cámara nunca llega a acercarlo lo suficiente.

Para el análisis de las estrategias de polivisión en *La soledad*, nos hacemos eco del concepto de toma/campo de Luis Alonso (2010). Si bien este responde no a un filme o técnica en específico, sino a la especificidad del lenguaje fílmico en su totalidad, la monolítica relación materia-espacio-tiempo donde la toma (en su relación con el tiempo) y el campo (en su relación con el espacio) articulan el acontecer de la imagen se hace aún más palpable al trabajar Rosales con un único espacio-un único tiempo. La toma/campo polivisional, como suma de las dos toma/campos monovisionales, crea una única toma/campo donde se asiste a una sólida e indivisible estruc-



tura espaciotemporal. Unas 322 toma/campo (TC), de las cuales 56 son toma/campo en polivisión (TCP), conforman *La soledad*. Ello da como resultado un empleo de la polivisión en el filme del 17.39% del total. Si consideramos que 56 TCP son en realidad 112 toma/campo únicas o monovisionales (TCU) (respondiendo a la autonomía de las dos toma/campo de cada TCP), el número total de toma/campos de la película serían 378. En este caso el porcentaje de planos polivisionales (112) respecto al total de 378, es 29.62% –lo que lo aproxima al 30% que menciona Jaime Rosales–. Este cálculo acarrea una reflexión importante: si tomamos en cuenta que la mayor parte de la bibliografía consultada sobre *La soledad* emite el criterio, sustentado por su realizador, de que la polivisión utilizada ocupa el 30% del filme, esto contrarrestaría el argumento de la fractura emotiva que produce el empleo de la polivisión en el sujeto filmico de la película. Precisamente su uso en *La soledad* adquiere otras connotaciones extraestéticas al inocular el desasosiego y el rompimiento de felicidad y bienestar en la materialidad de la división/unión que impone el marco límite interno de la toma/campo polivisional. Por ello trabajaremos desde los 56 TCP que explota el filme, para desde sus diferentes estrategias verificar su funcionamiento y su anclaje a la disyunción del sujeto observado, un sujeto que se descompone y se desenmascara en su interior e intimidad desde su relación con los marcos.

4. EL SUJETO, ENTRE EL MARCO Y LA POLIVISIÓN

Jaime Rosales emplea la polivisión como herramienta emotiva, cognoscitiva, sensomotriz, que afianza su visión del individuo. Lejos del sujeto triunfante que logra su realización como individuo que anhela algo, el sujeto que construye Jaime Rosales en la polivisión queda desnudo de toda satisfacción final ante la permanencia de su falta, quedando incompleto, en disyunción con su deseo, destinado a la búsqueda permanente.

Esta suspensión de la satisfacción perenne en las toma/campos polivisionales se recrudece en los dolientes espacios vacíos. La soledad y el estatismo de los espacios desocupados insisten en el vaciado emocional del ser. Es precisamente la ausencia del sujeto en ellos la que mejor discursa sobre los mismos. Abandonados en su soledad, estos habitáculos se conciben como huella del hombre ajado. Espacios solitarios que terminan de desmaquillar al individuo.

La toma/campo polivisional, desde cinco tipos de combinaciones con el marco, retiene y descompone al sujeto observado punzando en su rotura y erigiéndolo en soledad.

4.1. MARCOS DE DOBLE ARTICULACIÓN POLIVISIONAL

Este juego polifocal arma un ángulo de 90° entre las dos toma/campos que conforman la toma/campo polivisional. Este tipo es el que con mayor insistencia marca el encuentro/desencuentro de los personajes, la complejidad de sus emociones y los hace enfrentarse desde su disyunción. En la convergencia de ejes los suje-



tos nunca se encuentran. El juego parte tanto desde el mismo posicionamiento de las cámaras como de lo que estas visualizan. He aquí la constatación de la desarticulación espacio/sujeto mediante el reenmarque icónico. Concebida en todos los ejemplos del filme desde una primera relación entre espacio y personaje(s), laberíntica, para inmediatamente después centrarse en la (in)conexión entre sujetos. Cazar su unión, su convergencia, es hartamente difícil; hay una disolución, un deseo tácito de no acercamiento y posterior confrontación.

Estos vectores, al centrarse en los personajes, deberían armar un ángulo de 180°; sin embargo, componen uno de 90° en el que uno de los encuadres construye una simulación atectónica desde la mirada frontal (fuera de toma/campo) que implica tanto la distancia entre los interlocutores implicados como el sometimiento del sujeto observante (el espectador) como partícipe más activo de este enfrentamiento. Esta contrasta con la mirada lateralizada (sea izquierda o derecha) del otro interlocutor. La planificación de ejes y su ordenamiento edifican una réplica/contrarréplica polifocal, posible solo desde la convergencia angular. La colocación de las cámaras impone una distancia mayor, la irresolución del conflicto y una pérdida de la satisfacción comunicativa de cada sujeto implicado. La disfunción comunicacional conlleva la disyunción de cada personaje.

Este tipo de polivisión se complejiza cuando se fabrica, más que un díptico, un puzle. Se logra entre cada plano de cada toma/campo polivisional edificando el contracampo polivisional, que podemos resumir en el esquema siguiente:

Polivisión 1: planos A-B; polivisión 2: planos A'-B'

A es plano y B' contraplano de A

B es plano y A' es contraplano de B

Al mismo tiempo, podemos decir que la polivisión 2 actúa en su conjunto (planos A'-B') como contraplano de la polivisión 1 (planos A-B). Es decir, como contraplano polivisional.

Aquí se produce una doble ruptura, un doble distanciamiento de aparente proximidad. Aparente pues al romper con la toma/campo única y su común juego de campo/contracampo para evidenciar un acto comunicativo (sea este funcional o disfuncional), se logra una supuesta proximidad al poder reflejar al unísono las reacciones de los interlocutores implicados.

Tal es el caso de la TCP 14-15, donde la pareja separada, Adela y Pedro, conversa en el nuevo hogar madrileño de Adela y el hijo. En ella se juega con la reacción anexada, una al lado de la otra, de los implicados. Sin embargo, aquí la reacción que logra empastar visualmente el acto comunicativo se rompe doblemente al situar los planos correspondientes en una fusión que implica más de una toma/campo polivisional. Ya no solo estamos en presencia de una toma/campo construida en polivisión que involucra a ambos marcos internos en un único marco indivisible, sino que la ruptura y la distancia se exacerban aún más al implicar a un segundo marco polivisional. Entre estos se estructura la clásica réplica/contrarréplica.

Uno de los elementos claves en el empleo de esta tipología de polivisión es la no convergencia de miradas entre los sujetos actuantes, violentando el sosteni-





A-B polivisión 1



A'-B' polivisión 2

Fig. 1. TCP 14-15. Interior, día, Adela y Pedro conversan en el piso de Adela en Madrid.
La soledad © Jaime Rosales.

miento mutuo de la misma. El contacto visual no es mostrado –solo en contadas ocasiones en las que la posición realista de los movimientos en escena está alterada por el encuadre y la colocación posterior en posproducción de las dos toma/campos que confluyen en una única toma/campo polivisional–. Esta tipología apela a aspectos paralingüísticos y kinésicos para insistir visualmente en la intervención de elementos afectivos/emotivos no verbales expresados desde la no convergencia de las miradas. Los gestos corporales, determinadas expresiones de asombro, queja, desilusión, se suman a las pausas largas, al perenne silencio, y todas intervienen en el desapego del sujeto para con su interlocutor. Esa reconversión de la soledad mediante el reconocimiento del prójimo queda, una vez más, fracturada, sin asidero ni asiento.

La tipología en cuestión arma una planificación de la secuencia de modo circular. Abre y cierra la secuencia con toma/campos semejantes. Construida a modo de anillos concéntricos, se divide en tres momentos para acotar el espacio de quienes lo pueblan, marcando la sensación de encierro. De planos generales se pasa a planos medios y de allí a planos medios cortos. El proceso de regreso se da de modo inverso, creando una circularidad que incide igualmente en la reiteración monótona como único modo del decursar del tiempo en un espacio que se dilata o comprime.

4.2. MARCOS INVERTIDOS: POLIVISIÓN CONSTRUIDA POR CÁMARAS EN PARALELO

Esta tipología es la que le otorga a la imagen, aparentemente, mayor verosimilitud. Es empleada para marcar movimientos a los personajes. Más que el enfrentamiento o diálogo armónico entre los sujetos de la narración, impone un nuevo juego espacial entre el sujeto y su hábitat.

El desplazamiento del sujeto tomado desde dos ejes en paralelo implica una mayor credibilidad y dominio del espacio por parte del espectador; sin embargo, se emplea para trastocar la ubicación espacial real, creando una visión falsa sobre su ubicación en el cuadro/diégesis. Responde a una inversión del orden de los microcampos dentro de la toma/campo polivisional. Cada toma/campo está dispuesta



antagónicamente bajo una ilusoria continuidad de izquierda a derecha: A hacia B, cuando en verdad lo que el espectador percibe como resultado es B hacia A.

Debido a esta inversión de toma/campos asistimos a lo que hemos denominado semicircularidad simulada, dígase el recorrido ilusorio que debe efectuar el personaje para poder desplazarse por los diferentes microespacios que pueblan la imagen en polivisión. Esta semicircularidad simulada traza en la mente del receptor una distancia mayor entre los sujetos, distancia física, comunicativa y afectiva. Vuelve el espacio, y ahora se le suma el desplazamiento de los sujetos que lo contienen, a insistir iterativamente en la soledad de estos seres discontinuos.

Lacerados por la tragedia, prueban entenderse una vez más, en esta ocasión de modo más calmo y desolador. Aparece la culpa, la necesidad del perdón, la redención mediante la sosegada evacuación emotiva. Es una escena vital entre la pareja que impone en apariencias una mejoría comunicativa. Pero siguen siendo dos seres solitarios, marcados por la derrota de la muerte prematura de su hijo y su soledad anterior y actual. El desgarre de esta escena se completa con el tono menor, sosegado, de sus confesiones mutuas, pero más que diálogos desde cada cuadro, estos son nuevos actos de soledad. Monólogos de espaldas a la cámara o fuera de la toma/campo, enfrentándonos e implicándonos en su dolor.

La inversión de cuadros en una misma toma/campo polivisional acude a una doble fractura emotiva y visual que contrasta con la apacibilidad que exhibe la imagen respecto al drama vivido y necesario de exorcizar. Pero al mismo tiempo, y provocado por el efecto plano/contraplano polivisional de los ejes en 90° que le siguen, esta escisión invertida ofrece un tipo de mostración de la reversibilidad de la relación hacia un posible entendimiento provocado por la muerte del hijo. Si en un inicio de la tragedia tras el accidente, Adela y Pedro quedan cada vez más desunidos y evasivos, en total actitud de soledad, esta secuencia marcará un efímero acercamiento para culminar nuevamente en distanciamiento y soledumbre. Resulta llamativo cómo cierra la secuencia, igual que al inicio: dos unidades invertidas, expuestas a la soledad y la imposibilidad ante el desamparo de cada sujeto en ella. Pedro a nuestra izquierda en la cocina, a la que parte bajo el pretexto de más café (la fuga hacia sí mismo no como deseo, sino como necesidad de evasión y conocimiento de una falta ya constitutiva de ahora en adelante), y Adela, en la segunda unidad, casi dándonos la espalda, sola, muy sola, y distante (en ella no hay soledad ni soledumbre; tras la muerte de su hijo y su idea atormentadora de culpabilidad no vencida, Rosales le reserva solo el espacio de la soledad). Sus vidas trastocadas, invertidas, están mostradas en este tipo de polivisión desde una simpleza composicional enraizada y al mismo tiempo aparentemente inocua.

4.3. MARCOS ENFRENTADOS: POLIVISIÓN CONSTRUIDA A PARTIR DE UN JUEGO DE ESPEJOS

Esta tipología acude al emplazamiento de las cámaras enfrentadas que conforman un ángulo de 180° entre las dos unidades de la toma/campo polivisional. Los ejes opuestos accionan movimientos alterados en escena. Dotan a la imagen de una



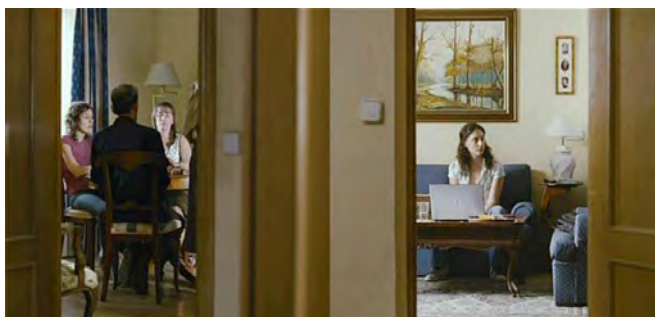


Fig. 2. TCU 26. Interior, día, apartamento de Antonia. Familia reunida. Juego de mus. Nieves en su ordenador. *La soledad* © Jaime Rosales.

sensación de desplazamientos circulares en cuanto a movilidad de sujetos y comunicación entre los espacios. La colocación de la cámara de una de las toma/campos responde al enfrentamiento y devolución de la imagen de la otra toma/campo, captada desde el lugar opuesto a la anterior. De este modo se crea un efecto visual cual juego de espejos donde los espacios enfrentados se dilatan, trastocándose mediante la polifocalidad de los encuadres. Del otro lado de ellos, el espectador adopta la mirada unitaria de un espacio que se cree continuo cuando en verdad está contrapuesto, a modo de reciprocidad simétrica.

Más que el trazado circular que impone a los sujetos en escena, esta tipología refuerza la oposición entre personajes permitiendo la confrontación de los mismos sin necesidad real de acercarlos. En este trámite los marcos internos arquitectónicos vuelven a ocupar un rol decisivo, al igual que las miradas no convergentes. No por gusto Rosales utiliza este recurso polivisional momentos antes del desate incommunicativo y de enfrentamiento entre dos o más sujetos. Tal es el caso de la TCP 21, donde en casa de Antonia la familia se reúne.

La mayoría de ellos juegan al mus como estrategia cuasi modélica de «matar el tiempo» mientras enfrente Nieves, en cierta soledad, se centra en el ordenador. La escena se consume como antesala al desamarre cuasi inmediato de ambiciones y egoísmos latentes. Nieves ignora su entorno ante su trágica situación como enferma de cáncer, y en el otro polo el juego se paraliza ante la antagónica situación desatada. Las cámaras atrapan esta tensión que termina de mutilar la unión familiar. Tras el enfrentamiento entre las hermanas, resuelto en plano/contraplano polivisional, se retorna nuevamente a esta tipología que nos ocupa para marcar por un lado la circularidad secuencial típica del filme y al mismo tiempo hacer más punzante la aparente calma final que reina en el recinto.

Comprendemos entonces en la TCP 21 el falso y efímero estado de satisfacción del hogar, que sobrevuela toda aspereza, para culminar, en la TCP 27, casi en la misma posición espacial pero esta vez en rotundo estado de insatisfacción para cada personaje, ante la incómoda situación representada.





Fig. 3. TCP 27. Tras la discusión familiar, Nieves se esconde en su ordenador, mientras Antonia permanece refugiada en la ventana fumando.

La soledad © Jaime Rosales.

4.4. MARCOS AUSENTES: POLIVISIÓN MEDIANTE EL FUERA DE LA TOMA/CAMPO

A diferencia de las restantes tipologías, esta apela a la ausencia de la imagen polivisional en el cuadro/diégesis. La polivisión ausente o simulada se construye entre la toma/campo única y el fuera de toma/campo (visual y aural) de esta, produciendo en la mente del espectador una segunda imagen en la que visualiza al elemento ausente. Se percibe una polivisión virtual con dos marcos –en uno la imagen monovisional que se muestra en pantalla, en el otro la imagen igualmente monovisional que queda exenta del cuadro filmico y que se intuye por la mirada del personaje que está en cuadro y la presencia de la voz en *off*-. El fuera de toma/campo funge en esta tipología como segundo marco que completa la polivisión, como el elemento faltante del díptico visual que ha quedado fracturado en el ojo del receptor. La tensión buscada perennemente por Rosales está precisamente en la constante conformación de un cuadro/diégesis que se construye todo el tiempo apoyándose en el fuera de cuadro.

Tal es el caso de la TCU 260, donde en el hospital, Antonia y su hija Nieves esperan el parte médico para ver la evolución de la operación. Aquí es realmente la voz exenta de cuadro (de Nieves y posteriormente del doctor) y la dirección de la mirada de Antonia quienes arman la polivisión mental, insistiendo en un correlato auditivo/visual fuera de la toma/campo. Uno de los mayores atectonismos o fueras de toma/campo del filme es el lenguaje verbal/auditivo. Por ello Rosales lo trabaja con insistencia en el fuera de toma/campo, socavando lo que se ha considerado la más importante forma de comunicación.

En esta escena del hospital, a diferencia de las anteriores, la relación de complicación entre presencia y ausencia construye un estado de optimismo en el sujeto a partir de la noticia recibida, donde casi por vez primera la soledad acompañada de Antonia (soledad total desde lo visual, pero soledad en compañía desde lo aural) explicita un acompañamiento emocional.





Fig. 4. TCU 260. Interior, día, hospital, Antonia y Nieves conversan con el médico sobre la evolución de la operación del cáncer de Nieves.

La soledad © Jaime Rosales.

4.5. MARCOS SUPERVISORES: ¿POLIVISIÓN PANÓPTICA?

A lo largo de los restantes tipos de polivisión dados en *La soledad* y sus respectivos ejemplos, se ha marcado el carácter opresor y limítrofe, asfixiante en muchos casos, del espacio. Sin embargo, este nuevo tipo supera el restringido marco de lo espacial, y convierte a toda la polivisión empleada en el texto fílmico analizado en una herramienta formal que desestructura el discurso desde la ruptura con el módulo de vigilancia ordenada y ubicua propuesta por el panóptico benthamiano (Betham, 1989) y extrapolado a la polivisión fílmica como mecanismo fragmentado de vigilancia y posibilidad de control de la parte por el todo. En la polivisión como constructo emotivo empleada por Rosales, se reproduce un trazado poliforme no reticulado. Se hace imposible dominar el espacio, y mucho menos recomponer, desde el detalle o la parte, una idea lo más cercana posible al todo. El ojo/cámara de Rosales insiste en la no recomposición, en el despliegue ambiguo de un espacio y un sujeto que se pierden de modo laberíntico e irreal. La imagen polivisional es la zona del desencuentro, y su observación apela al dominio y vigilancia, pero desde el distanciamiento extremo e individualización del sujeto. Un sujeto atrapado, preso en la desigual zona que le impone la polivisión. La prudente y sosegada imagen deviene mostración de un campo y una realidad adversa, sufrida, incompleta, que se asume desde su inconsistencia rutinaria. La totalidad óptica de dominio, vigilia y «castigo» (Foucault, 2012) es sustituida por la parcialidad entrecortada, enmarañada, discontinua de hábitat y pobladores del cuadro/diégesis.

Cada empleo de la polivisión en el filme responde a esta desestructuración totalitaria; no hay una alternancia con las anteriormente esbozadas.

Solo es posible una visión panóptica si trasladamos el lugar de la mirada. Dígase, repensar hipotéticamente la pantalla como estructura panóptica, donde el reenmarque icónico funge como ojo-torre vigilante. Podríamos definir entonces como polivisión panóptica la estructura circular oculta por el marco límite rectangular del texto fílmico, con un único punto central de irradiación, que establece un control absoluto en el ordenamiento e inspección de cada fragmento. Pero es, al mismo tiempo, una falacia escópica y mental. Como todo buen poder organizado, este es invisible, o al menos sus costuras. Impone un orden totalitario que incide directamente sobre el sujeto observado, custodiando y juzgando visualmente sus emotividades y laceramientos.





Fig. 5. TCP Interior, día, Adela y su padre preparan la comida.
La soledad © Jaime Rosales.

5. CONCLUSIONES

Las variantes de polivisión en *La soledad* escogen y amalgaman cada morfología en la que se descompone y resignifica ese estado emocional para edificar, desde la materialidad de la herramienta, un sujeto que intenta recomponerse y al mismo tiempo se deshace, huérfano ante sí y el universo. Adela y Antonia representan un mismo sujeto escindido, son parte de un único fragmento mayor imposible de restaurar, desde el símbolo de la maternidad y la inmolación. Solo desde un acto rotundo e irreversible como la muerte el sujeto alcanza su destierro o su libertad, a modo de sacrificio. Pero si bien los personajes protagónicos son Adela y Antonia, la adversidad y la soledad inundan a todos los sujetos presentes en el texto fílmico. Tan triste es el destino de estas mujeres como el de cada miembro de su familia o el de aquellos personajes episódicos que parecen igualmente en su intento de sobrevivencia cotidiana. Nadie queda exento del ir, salirse y retornar a la soledumbre, un tipo de soledad «ya no gozada heroicamente, sino padecida trágicamente» (González, 1990: 86).

Como marca indeleble de ese despegue y voluntaria exclusión del énfasis, Jaime Rosales apela a fórmulas de encuadre, de posicionamiento de la cámara ante sus personajes. Es el punto de vista multifocal quien asume la emotividad y la tensión en una estrategia de descomposición espacial y del individuo. Desde el juego de ejes y marcos en polivisión se construye la deformada felicidad de estos seres y su resignación.

Al marcar el recorrido cíclico del sujeto actuante, este queda a medio camino entre el mejoramiento y el deterioro, casi siempre después de haber pasado por el duro estado de ineficiencia o insatisfacción en el que muchos de ellos se quedan anclados. Es este un recorrido narrativo que vuelve sobre sí mismo, que alerta un retroceso del mejoramiento a la insatisfacción. Enrumbarse hacia la búsqueda de mejoría es condición del hombre, tan fuerte como su propia condición de soledad, pero termina triunfando la segunda, asimilada por un equilibrio inestable, incluso abismal, que puede tender a la reconciliación consigo mismo y con el prójimo mediante una



rendición gozosa o al aislamiento y recogimiento soberano de su identidad, donde sus pulsiones y necesidades primordiales quedan truncas.

En su totalidad, el filme se estructura bajo el efecto de círculos concéntricos. Afecta a cada secuencia, a cada capítulo de la película (dispuesta en cinco grandes particiones) y, por ende, a cada recorrido del sujeto. Al terminar el visionaje de *La soledad*, el ojo observante fuera de marco queda tan desamparado como el sujeto observado, y en ello incide tanto la postura del ojo/director como los dos grandes «bordes» del gran marco panóptico: la toma TCU 001 y la TCU 322, con un gran negro sobre negro. El filme abre y cierra casi de igual modo; con dos toma/campos monovisionales donde la simplicidad y sobre todo la calma, terrible, desoladora, dejan marcadas, desde la composición modular visible y la mental emotiva, una fractura que no necesita la fisicalidad de la partición. Queda allí atrapada la filosofía de vida que encuadra el autor. Jaime Rosales construye su ideología ante el cuadro/diégesis: la existencia es soledad.

Recibido: mayo de 2019. Aceptado: junio de 2019



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIL, G. (2003): *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, L. (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*, Madrid, Plaza y Valdés.
- ANGUÍS, L. (2011): *La polivisión como ruptura del lenguaje convencional*, (tesis de maestría inédita). Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.
- BELLÓN, J.L. (2010): «Las horas del día, de Jaime Rosales: Un psycho-thriller made in Spain». *Studia Romanística*, 10 (1), 61-74.
- BELLÓN, J.L. (2009): «El simulacro de la cotidianeidad: *La soledad*, de Jaime Rosales». *Studia Romanística*, 9 (2), 55-63.
- BETHAM, J. (1989): *El Panóptico*, Madrid, La Piqueta.
- BRAVO, S. (2018): *Jaime Rosales. La búsqueda de un lenguaje cinematográfico*, (tesis doctoral inédita). Universidad de Córdoba, Córdoba.
- BRAVO, S. (2016): «La obra de Jaime Rosales. Diálogos con Robert Bresson», *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, (13), 303-319. Recuperado de <http://www.revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/6066> DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6066>.
- BRAVO, S. (2017): «La obra de Jaime Rosales: diálogos con Yasujiro Ozu», *Latente*, (15), 91-104. Recuperado de <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/6382>.
- CATALÁ, J.M. (2004): «Formas de la visión compleja: genealogía, historia y estética de la multipantalla», *Archivos de la Filmoteca*, (48), 76-101.
- COCINA, C. (2006): «La soledad. La 'Polivisión' como apuesta formal», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, (6), 40-44.
- DE MICHELI, M. (1972): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, La Habana, Instituto Cubano del Libro.
- DUPRAT, A. (2013): «La muerte del hijo entre la naturaleza y la ciudad: *La soledad* de Jaime Rosales, *Vinyan* de Fabrice du Welz, *Antichrist* de Lars Von Trier», *Ámbitos, revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, (30), 49-54.
- FREDESVAL FILMS / WANDA VISION / IN VITRO FILMS (productores) y JAIME ROSALES (director) (2007): *La soledad* [DVD]. Wanda Vision.
- FOUCAULT, M. (2012): *Vigilar y castigar*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- GARCÍA, J. (2016): *Renovación estética y discursiva en La soledad de Jaime Rosales y La mujer sin piano de Javier Rebollo*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Valencia, Valencia.
- GONZÁLEZ, O. (1990): «Soledumbre, soledad, solitud», *Cuadernos salmantinos de filosofía*, 17, 79-104.
- MEUSY, J.-J. (2000): «La Polyvision, espoir oublié d'un cinema nouveau», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, (31), 153-211. Recuperado de <http://journals.openedition.org/1895/68> DOI: [10.4000/1895.68](http://dx.doi.org/10.4000/1895.68).
- NEDELUCU, M. (2013): «Expanded Image Spaces. From Panoramic Image to Virtual Reality, Through Cinema», *Close Up: Film and Media Studies*, 1 (1), 44-53.
- ROSALES, J. (2017): *El lápiz y la cámara*, Madrid, La Huerta Grande.



ROSALES, J. y RUFAS, E. (2006): *Guion técnico de La soledad* (inédito).

SÁNCHEZ, A. (2007): «La soledad. Polivisión: apuesta técnica y expresiva», *Cameraman: Revista técnica cinematográfica*, (12), 14-18.



