Alejandra **Ceriani**

Sobre “El bonaerense”, un film de Pablo Trapero

El ojo que piensa

Alejandra **Ceriani**

Lic. y Prof. en Artes Plásticas. Docente de la Facultad de Bellas Artes, UNLP. Maestrando en Estética y Teoría de las Artes.

El visionado de este film nos sugiere adentrarnos en busca de los interrogantes que se plantean con respecto a la mirada, el rostro y a su particular construcción filmica: el Primer Plano. Tomamos la secuencia de los festejos de Año Nuevo; dentro de la secuencia, los planos que van desde los disparos al aire, pasando por el Primer Plano del comisario, plano en cuestión, hasta el final de la secuencia marcado por la música. Esta secuencia a nuestro parecer está compuesta para este PP, o más bien, al misterio que esconde, ese enigma que la mirada introvertida custodia, pero que la cámara registra, saca de debajo del retrato: ceremonias, actitudes del rostro y de la mirada. Miradas, tipos de miradas que movilizan esta lectura aproximativa.

¿Qué está viendo el personaje en primer plano? La dirección de la mirada que sus ojos indican nau-

fraga por el límite izquierdo del encuadre. ¿Qué aguarda más allá? Si el relato construyera un *flash back*, ¿qué cosa mostraría? ¿Qué imágenes temibles o banales suspenderían su atención? Tras ese rostro de abandonada inexpresividad podemos imaginar múltiples sentimientos, provocados por la contemplación de un algo que no vemos y que se prolonga por el espacio omitido. Ahí es donde radica el sentido de ese rostro: nuestra expectación está aguardando por ese sentido, por la significación de esa presencia única, nítida y penetrante de las imágenes de su pensamiento.

El film de Trapero y en concreto la construcción de la secuencia en cuestión, parece querer mostrar el carácter ficticio de la continuidad del plano al contraplano; y no por transgredir sino por *desmontar la naturaleza insustancial de aquello que se aguarda*.

A

M

C

L

L

A

A

J

E

S

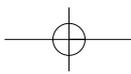
[

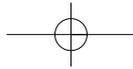
40

]

Tram

[p]las





¿Qué es lo que ve?

Para tratar de hallar una forma de abordaje apropiada es preciso detenerse por un breve instante en la configuración del Primer Plano; ciertas cuestiones sobre la estructura, el funcionamiento de la mirada y su incidencia en la construcción del plano-contraplano.

Jacques Aumont¹ comienza su libro haciendo alusión al hecho de que el rostro es la única parte de nuestro cuerpo que no podemos vernos sino sólo reflejada en una imagen. También sabemos que un rostro, como el espacio, no preexiste: hay que construirlo. Planos cercanos del rostro ha habido desde siempre, pero la construcción del concepto de Primer Plano en su potencialidad expresiva resultó un proceso lento y complejo. Para hacer del rostro la expresión de una intensidad, de una afección, que va más allá de la pantalla y del propio cuerpo, hay que efectuar justamente una labor de descomposición de esa unidad cuerpo y rostro, en primera instancia.

El cine descubrió en el primer plano, entre otras cosas, eso que aparta categóricamente a la actuación cinematográfica de la teatral: la función de la mirada. Rostro y mirada. El rostro es la superficie, figura y fondo de los ojos, el Primer Plano el territorio de la mirada, y la mirada el estado de las cosas. Es esa placa nerviosa porta órganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global para recoger y expresar toda clase de pequeños movimientos, comunicando estados emocionales particulares que el resto del cuerpo mantiene por lo general obviados. Para cada emoción hay una zona concreta de la cara que la enfatiza².

Hay inclusive expresiones faciales micro momentáneas tan fugaces que raramente se las advierte en la interacción cotidiana. Pero que una cámara, una imagen pueden atrapar. Es, pues, el destino del rostro en el cine lo que aquí se instala. El cine como cazador y exhibidor del rostro y su singularidad. El cine entre la exposición y la presencia de una subjetividad.

Se plantean a través de diferentes autores sugestivos abordajes sobre pensar y sentir a través del rostro, y lo hacen a modo de Hegel y la crítica del rostro como expresión de la personalidad; Artaud y el rostro humano como un campo de muerte; Levi-Strauss y el rostro máscara de los primitivos; Deleuze y Guattari y la crítica a la universalidad del rostro; Levinas y el rostro como un abrirse al otro y lo Otro; Agamben y el rostro como apertura a la comunidad política; Deleuze y la dimensión del rostro y las afecciones; etc³. Parafraseando diríamos: Trapero y el rostro privado, o, el rostro y su espejo negro; o, el despropósito de la mirada y el encuadre, o el rostro inhabitado; o el rostro y la inmovilidad de la mirada; o la “rostrificación” como paisaje, etc.

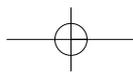
Según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas?

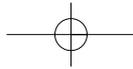
Es indudable que la reflexión mental es el proceso por el cual se piensa en algo. En el cine se expresa por un rostro que tiene esa idea, o por un objeto que la lleva, o por un cuerpo sobre el que se ejerce.

Deleuze⁴ distinguirá al rostro *intensivo* cada vez que los rasgos

se escapan del contorno para promover otras producciones, otras conexiones, otra intensidad creativa. La intensidad hace variar, mutar funciones y regularidades para afectar luego todo el ordenamiento corporal. Por el contrario, estaremos ante un rostro *reflexivo o reflejante*, cuando los rasgos permanezcan agrupados bajo la denominación de un pensamiento fijo o terrible, inmutable y sin devenir. Pero el rostro reflejante no se contenta con pensar en algo. La relación entre un rostro y aquello en lo que él piensa es a menudo arbitraria; habría que ir al encuentro de un nexo asociativo entre el rostro y el pensamiento cada vez.

También un rostro puede enlazarse con un paisaje: el tema del paisaje-rostro trazado por J.L.Godard: “Un paisaje es un estado del alma”. Fisonomía del paisaje, expresividad interna del paisaje: sus arrugas, sus muecas. A lo que J. Aumont completa la representación de lo que alcanzaría ser paisaje siguiendo este trazo: “Su cine es un arte del paisaje, no del espacio. Por otra parte, el paisaje no es el espacio, sino una cualidad del mismo. El paisaje es calificable, no cuantificable; no tiene que ver con la medida sino con el sentimiento. Mostrar o dejar ver: el eterno dilema del cine”⁵. Hay “un paisaje” en la secuencia que formula Trapero que muestra y deja ver su universo, su urbanidad, su principio irracional. Una cámara en contrapicado permite ver el cielo, un “ojo de volcán” desde cuyo encuadre surgen brazos y manos que empuñan y disparan a mansalva. Hay un personaje que se desprende del grupo, se abre paso entre las detonaciones de las armas. La cámara en mano lo persigue; cuando él se





Alejandra Ceriani

Sobre "El bonaerense", un film de Pablo Trapero. El ojo que piensa

tambalea por el estado de embriaguez produce un movimiento en consecuencia que se expresa por un cambio leve de tamaño de plano, con corte en el eje montado en cámara. Una planificación que condensa el apogeo de lo tribal. Podemos percibir en resumen la siguiente planificación que va dando carácter al estado del rostro-paisaje:

- Corrimientos leves de la posición de cámara respecto a un centro compositivo en profundidad, sostienen el estado cautivo de los elementos en campo.
- Una puesta en cuadro cuyos bordes dinamizados por el movimiento interno de las formas, (flujos contrapuestos o reforzados marcados por los desplazamientos), revelan los estados psíquicos individuales y grupales.
- Los cortes sobre el plano montados por corte directo más los movimientos de cámara, acrecientan el "estar ahí", un tiempo en directo, presencia *voyeurística* en busca del blanco.
- El carácter de la cámara en mano que da la impresión de: asir los objetos y lanzarlos, perseguirlos sigilosamente para penetrarlos con la mirada cada vez. Hay que dar mucha importancia a la banda sonora que proporciona a esta secuencia su espesor temporal; prolongando y vaticinando la función de articulación entre planos. Primero la fiesta, luego la ida del personaje, su aislamiento, su rostro, corte, plano de un auto policial estacionando, corte, plano general corto de una garita otro día en donde por intermedio de un diálogo nos damos por enterados del suicidio del personaje/comisario del primer plano. Di-

lata tiempos, reubica espacios a través de la banda sonora que franquea la discontinuidad temporal entre secuencias. La no correlación del primer plano y su contraplano desdobra el acto del suicidio en pre-acto y consecuencia, dejando fuera la causa.

Un relato es la puesta en acción de dos nociones: acontecimiento y causalidad. Hay acontecimiento: la acción de suicidarse; pero queda oculta entre el plano-contraplano. Hay causalidad; pero queda atrapada entre el rostro y la mirada. La expectativa de lograr ver la "causa" se derrumba. Esto resulta enfatizado por la construcción espacio-temporal diferente al montar el primer plano del comisario aún en la fiesta con el plano general de la garita otro día.

¿Qué genera una mirada ausente en campo a la dinámica compositiva del encuadre?

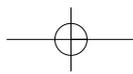
Desde la perspectiva interior al plano y desde la coherencia geométrica del espacio del encuadre, al rostro y a la acción de mirar se les involucran algunas construcciones, articulaciones de tipo: dirección de mirada, fuera de campo, fuera de cuadro, *raccord* de miradas, figuras de montaje internas al plano, plano-contraplano, etc. Se concede asimismo una importancia decisiva al marco. El marco se define tanto por lo que contiene como por lo que excluye. Trapero juega con los bordes del marco, los roza ligeramente con la mirada vaga que profesa el personaje. Esto ocasiona una conjunción entre el efecto de un fuera de campo "suspendido" o no concretado y, el efecto de distancia que media

entre la cámara y el rostro. El tema de la *proximidad*, estilos de la proximidad definen estéticas: distancias focales cortas, neutrales, etc.

Pero esa proximidad puede volverse relativa en consecuencia de la dirección de la mirada en cuadro: "El primer plano clásico asegura una reflexión parcial en la medida en que el rostro mira en una dirección diferente a la cámara, y de este modo fuerza al espectador a rebotar sobre la superficie de la pantalla"⁶.

La mirada (dirección, trayectoria), el tamaño del plano y la proximidad, inciden en la composición de la imagen, constituyéndose en la interacción de fuerzas céntricas y excéntricas, proyecciones que generan relaciones causales visibles, efecto y conducta de una cosa sobre la otra. Un PP es un tipo de encuadre que detalla y expone al máximo esas trayectorias virtuales de la mirada fuera del rostro. Al ser una mirada introspectiva la línea de proyección que acciona en la imagen se torna flexible e indirecta. El esquema compositivo comienza a gravitar y esa leve dependencia sujeta inestablemente la mirada al rostro. Ya no se trata de líneas virtuales que destila la mirada, de fuerzas y tensiones entre la superficie de la imagen y el marco sino de un destello que se esfuma sin dejar traza. La cuestión se engendra precisamente por la ausencia de tensiones, como si la mirada hubiera sido robada al sujeto y transformada en un objeto que deambula por ahí.

La imagen actual no retiene sino que se prolonga y se encadena entrando en contacto tácito con una



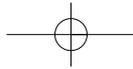


imagen recuerdo que el rostro convoca. Este personaje está abandonando su oficio, renuncia a su rol social, ya no puede o no quiere comunicarse. Se impone un mutismo casi absoluto. En efecto estas connotaciones del rostro suponen un estado de cosas que se perciben. Se establece de este modo lazos más complejos con supuestas imágenes y sonidos aparecidos del tiempo o del pensamiento coexistente. La subjetividad ya no es material sino temporal y psíquica. Lo que se bifurca no es el espacio sino el tiempo, como el estallido visual de un calidoscopio, una unidad circular y cambiante. El pasado no es solamente el antes del presente también es su pieza ausentada, lo inconsciente. Hay además, una constitución de la memoria, hay un umbral visual y auditivo para contar no exclusivamente por la acción sino por la inacción. ¿Qué significa Pensar? no es la sola facultad registrada por la psicología de conservar en la imaginación cosas pasadas. En definitiva, la memoria es lo mismo que el pensar; pensar es pensar en, es recordar. Ante un film hay un juego de enlace permanente entre lo ya capitalizado como memoria, metaforizable espacialmente, y lo que de nuevo sucede y busca su lugar en esta memoria, en este espacio. Esto sería un primer sentido en el que el relato, el acontecimiento, implica un espacio. Pero en otro sentido puede decirse también que el relato indica el espacio, lo marca.

¿Dónde ver esas marcas? Casi por todas partes. En los elementos del lenguaje técnico-expresivo, y por supuesto en el cuerpo mismo, en los gestos, en las miradas de los personajes. Por un lado, pues, el relato exterioriza el espacio de la representación; por el

otro, el relato hace palpitar en el espectador un cierto sentido de espacio oculto.

El anclaje de ese tramo del relato que emplaza Traperero concluye en otra secuencia, en otro tiempo y espacio, en la secuela narrativa de ese acto no visualizado ni oído. El testimonio, la justificación del acto suicida nunca será visible. Todo está siempre, pues, en la mente del personaje, y lo que presenciamos, lo que la imagen nos muestra, no nos permite establecer ni una razón dramática, ni el pliegue de un destino: el rostro no expone, el fluir de la narración ante esta situación demuestra que no es posible hallar una razón postrera, una eclosión moral que permita argumentar a unos y reparar a otros. No vemos un cuerpo auto eliminándose, no conocemos el porqué de ese acto, sino que vemos un rostro y una mirada soltándose, ausentándose, y esa es la conmoción lograda: somos testigos del acabamiento aún antes de que el propio personaje lo patencie.

Traperero invita a una planificación que atraviesa la dirección continua de lo temporal para suspender el juicio, para dejarse tomar por la ambigüedad de la mirada que nos lleva hasta el límite del sentido en donde poder, así, escuchar el silencio que ocupa el vacío. Se expone al personaje y en su exposición se esconde, pero cuando lo hace se muestra. Exige que aceptemos su propia trampa como condición para develar su verdad: es siempre escritura de una avidez, momento de una retirada.

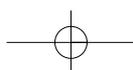
La imagen, dice J.L.Godard, la única capaz de aniquilar la nada, es también la mirada de la nada sobre nosotros⁷.

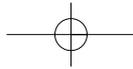
Por otra parte, cada realizador cinematográfico se apropia y luego designa “la mirada” de un modo

específico, con estructuras del mirar, para describir el modo en que la visión y el deseo están implicados en la construcción del discurso audiovisual. Un sistema de miradas constituido a través de las figuras del plano-contraplano y el punto de vista, instalan en la diégesis del relato un efecto combinado entre ser sujeto u objeto de mirada. El juego de miradas de los personajes “lugar desde donde se mira”, “lugar adonde se mira” refiere a proyecciones que unen la estructura narrativa de un film y sitúa la lectura del mismo.

El cine es un arte que corta la mirada en dos: uno de nosotros mira a otro, no hace más que eso: tiene el derecho y el deber de mirar; el otro no mira nunca; lo mira todo; salvo a nosotros. El “misterio” de la mirada, lo turbio que la compone, se sitúa evidentemente en una zona de desbordamiento, de exceso. La ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): en términos de información (la mirada informa), de relación (las miradas se intercambian), en términos de posesión (toco, alcanzo, apreso, soy apresado): tres funciones: óptica, lingüística, háptica. Pero la mirada siempre busca: algo, alguien. Es un signo inquieto: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda⁸.

La función de la mirada aparta categóricamente a la actuación cinematográfica de la teatral; el cine descubrió en el primer plano, entre otras cosas, eso: Rostro y mirada. El rostro es la superficie, figura y fondo de los ojos, el Primer Plano el sitio de la mirada, y la mirada el estado de las cosas, el estado del rostro. En Bresson el primer plano no tiene una función narrativa clásica,





Alejandra Ceriani

Sobre "El bonaerense", un film de Pablo Trapero. El ojo que piensa.

cumple una misión distinta, no aísla las cosas en parte, sino que hace de cada parte el campo, para evitar de ese modo la representación. Bergman es el autor que más insistió en el nexo fundamental que une cine, rostro y primer plano. Las funciones del rostro suponen la actualidad de un estado de cosas en que unas personas actúan y perciben. La fragmentación actuaría aquí como la suspensión de la individuación: los rostros convergen, toman unos de otros sus recuerdos y tienden a confundirse. Dreyer, en *La pasión de Juana de Arco*, define su relato, su poética a partir del desnudo de los rostros, (y no es una cuestión de mero des-maquillarse) dado que piensa que el juicio a Juana es un juicio desde el espíritu sometido. El mundo es la Falconetti-Juana. Su rostro es el cine. Nos miramos a través de las miradas de los inquisidores, de los burócratas, de la santa. Todo eso es un complejo tramado de primeros planos que configuran el es-

pacio-tiempo de Dreyer. Se refiere a lo que vemos para poder referirse a lo que sentiremos⁹.

En Kieslowski, llamado el retratista ético del cine, la cámara no persigue las acciones, sino los estados de ánimo, por ello, permanecen a menudo en el rostro del personaje, porque para el director ese rostro es intensamente expresivo. Hacía cine no para dar respuesta, sino para hacer preguntas y lanzar sentidos.

"La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo"¹⁰.

¿Qué se ve?

En el fondo, la mirada del personaje en cuestión es subversiva, conspiradora, y no porque se ausente, se disuelva o flote sino porque es una mirada pensativa. La "mirada con pensamiento" parece producir, por un lado, en la nuestra expectación, un sentido

de inmersión en imágenes posibles que no están y que debemos re-construir; por otro, en la mirada del personaje, parece producir la suspensión de las imágenes de su mente en el espacio propio de lo inmóvil. Rostro y mirada como "pose de la muerte".

Ficha técnica de "El bonaerense"

Dirección y guión: Pablo Trapero.

Año: 2002.

Duración: 105 min.

Interpretación: Jorge Román (Zapa), Mimí Ardú (Mabel), Darío Levy (Gallo), Víctor Hugo Carrizo (Molinari), Hugo Anganuzzi (Polaco), Graciana Chironi (Madre de Zapa), Luis Vicat (Pellegrino), Roberto Posse (Ismael), Aníbal Barengo (Caneva), Lucas Olivera (Abdala), Gastón Polo (Lanza), Jorge Luis Giménez (Berti).

Producción ejecutiva: Pablo Trapero.

Música: Pablo Lescano.

Fotografía: Guillermo Nieto.

Montaje: Nicolás Golbart.

Dirección artística: Sebastián Roses.

Vestuario: Marisa Urruti.

Notas

1 AUMONT, J. "El rostro en el cine", Comunicación Cine, Ediciones Paidós, 2006.

2 KNAPP, M. "La comunicación no verbal", Paidós Comunicación, 1992.

3 CANGI, A. Seminario Poéticas del cine moderno: "El rostro y el gesto, profecías del cinematógrafo", MALBA, marzo de 2005.

4 DELEUZE, G. "La imagen-movimiento", Estudios sobre cine, Paidós Comunicación, 1991.

5 AUMONT, J. "El ojo interminable, Cine y Pintura", Paidós Comunicación Cine, 1997.

6 ROSE-PAULE VINCIGUERRA. "Tu no has visto donde yo te miro", Pág. 153, *Las tres estéticas de Lacan (Psicoanálisis y Arte)*, Ed. Del Cífrado, Argentina, 2006.

7 GODARD, J.L. Cita extraída del film "Elogio del Amor" (Éloge de l'amour), Dirección y guión, 2001.

8 BARTHES, R. "Lo obvio y lo obtuso- Imágenes, gestos, voces", Paidós Comunicación, 1986.

9 VALLINA, C. Cita extraída de una supervisión del actual escrito.

10 BARTHES, R. "La Cámara Lucida. Nota sobre la fotografía", Paidós Comunicación, 1992.

