

Respaldo y desamparo en los atracos de Bonnie & Clyde

1

BONNIE: ¿Qué es lo que se siente?
 CLYDE: ¿En la prisión?
 BONNIE: No, robando a mano armada.
 CLYDE: Es difícil de explicar.
 BONNIE ¡Eso es un cuento! ¡Lo que pasa es que
 nunca has robado a nadie, embustero!¹

...discuten Bonnie y Clyde, de pie, apoyados contra unos postes de madera mientras beben unos refrescos. Se trata de la secuencia que anticipa, promueve el primero de los atracos de la película de Arthur Penn *Bonnie & Clyde* (1967). Estas escenas, que en total suman cinco, presentan una cierta asimetría formal en atención al número de individuos que se encarguen de llevar a cabo el atraco, es decir, dependiendo de si éste es ejecutado en solitario o dentro del resguardo de un grupo. Dicha distinción se materializa en unas sutiles opciones de angulación y composición que muestran dos caras distintitas según sirvan a uno u otro modelo.

Las tres primeras secuencias de atracos de la película se asemejan en el hecho de que presentan a Clyde (Warren Beatty) actuando en solitario. Clyde Barrow se enfrenta al peligro, se arriesga, pone su vida en juego, y lo hace sin ningún apoyo real, sin un compinche en el más inmediato lugar de los hechos (Bonnie Parker (Faye Dunaway) le espera afuera para huir, no está con él para protegerle). Es el individuo aislado, enfrentado cara a cara con el peligro, sin protección más allá de sus propias capacidades, desnudo ante las amenazas del mundo violento que le rodea, entre las cuales las más temibles son aquéllas que no se pueden prever. Para reflejar esta incertidumbre y vulnerabilidad, y dentro de los dos ejes señalados, Penn se inclina por establecer un desequilibrio entre la “mirada” de la cámara y la mirada de los personajes, así como por la inserción de primeros planos de duración corta que muestren momentos de emoción elevada.

Estas maneras se aprecian ya en lo que sigue a la provocación de Bonnie Parker: Clyde, que se ve cuestionado, extrae un revólver de debajo de la chaqueta y lo coloca con cierto disimulo junto a su pantorrilla, mientras apoya un codo sobre su rodilla. La acción se sucede en unos primeros planos caracterizados por un palpitante intercambio (gestual) de tensiones, de ahogantes atracciones en una conversación *insinuada*. Una altamente excitada Bonnie se ve arrebatada por la presencia del revólver, le falta el aire, imbuida en ese juego de seducción entre un hombre y una mujer articulado en torno a la morbosa pistola. Estos planos, además, duran poco, se alternan con rapidez, son arrancados con impaciencia, furia de la pantalla, negando el regodeo cuando éste parece comenzar a despertar, haciendo sentir el jadeo de después de un golpe (y despertando una avidez casi masoquista), evitando cualquier contemplación exagerada, excesiva,

¹ Transcripción del doblaje al castellano.

cual síncopas musicales: la belleza y su degustación relajada corresponden al plano medio; la pasión fugaz al primer plano.

El punto culminante de la situación llega cuando Bonnie se acerca hasta Clyde y tiene el primer contacto físico con éste, o con su pistola². Este pico de tensión se acomete desde un pronunciado plano picado que encuadra a Clyde, que se muestra más sereno, en primer término, pero que cede el protagonismo a la febril Bonnie, que, cautivada, desea tocar ese arma ahora fuera de cuadro (más seductora por enigmática). Así, el momento cumbre de esta situación, donde el peso de las emociones alcanza su punto más alto, se recoge en un plano que quiebra la línea natural de mirada y remite a una observación temerosa, como la que condiciona un cuello agarrotado por los nervios.



(a)



(b)

* a: Plano picado: primer contacto. b: Primeros planos sucesivos.

Después se produce un cierto descenso de la incomodidad, pero no una pérdida de la emoción, la cual se densifica en un diálogo de primeros planos más cortos aún (arriba, serie de instantáneas b), rápidos en el intercambio, escrutadores en el detalle, en el gesto, atentos a una comunicación no verbalizada en torno al morbo (sexual) producido por la expectativa del atraco.

“Pero no tendrías el valor para usarlo”, dice Bonnie, que no necesita más para convencer a Clyde. Un largo plano permite ver toda la calle, una calle que se encuentra desierta. Constituye esto un ligero margen para la calma -después de la tensión precedente- a la vista de la parquedad de la imagen y del reposo que ofrece en contraposición a la angustia de los anteriores planos epidérmicos. Clyde atraviesa la calle -el plano- de punta a punta, en dirección al comercio que se dispone a asaltar. Bonnie se detiene en un lugar central de la calzada. Un plano medio de Bonnie tomado desde su espalda nos muestra al fondo la fachada de la tienda en la que Clyde ha entrado. Se ofrece así el punto de vista visual de Bonnie unido a su propia presencia física en el interior del plano, invitación al espectador para que se transporte hasta el mismo y ocupe el lugar de Bonnie para, así, ver lo que ve ella desde donde ve ella, “como si fuera” Bonnie (y desconozca, como ella, qué sucede dentro de la tienda). Clyde ha desaparecido en la oscuridad de la puerta de la tienda y Bonnie permanece afuera, observado: “Espera aquí y mantén los ojos bien abiertos”, le había dicho Clyde:

² Habría que ver hasta qué punto la pistola de Clyde es o no una prolongación casi real de su cuerpo, tan impotente (nunca quiere disparar) como él mismo. Este primer contacto físico supone también una unión simbólica de los personajes en torno a aquello que les permite realizar los crímenes.

a Bonnie le toca mirar, sólo mirar, pasivamente (y paradójicamente, pues el interés no está en donde posa su mirada). Así, un primer plano de ella recoge la gozosa sensación que experimenta, que se comparte con gran complicidad según la negación de conocimiento que se ha realizado frente al espectador, en una igualación absoluta en términos de saber con el personaje de Bonnie: ¿qué estará pasando? Hemos visto *lo mismo* que ella, que realmente no es nada. Es esa inseguridad la que dispara la ansiedad en torno a una sorpresa que está al llegar. Nuevamente, es un plano ligeramente contrapicado el que marca esa situación inestable: desequilibrio en la acción y desequilibrio entre las alturas de la mirada y la lente, al tiempo que desequilibrio de saberes (toda la sugestión deriva de ese agujero oscuro en el que Clyde se ha introducido) y de peligros (Clyde se está jugando el tipo mientras Bonnie le espera en una calle sin transeúntes, libre de amenazas –aunque en principio inquietantemente silenciosa-, por lo que puede dedicarse por completo a la contemplación). Y deja esa marca, además, nuevamente en el momento en que con más énfasis se apunta hacia el desnivel: Bonnie mirando.



* Primer atraco de Bonnie & Clyde.

Después de alcanzar ese momento (aunque breve) de intensidad plena, la secuencia empieza a dejarse ir con más relajación. En un primer lugar, se recupera el segundo plano de esta serie, se comparte de nuevo la visión que Bonnie tiene de la fachada de la tienda, de la que Clyde sale caminando de espaldas. Seguidamente, el momento de euforia en que Clyde muestra el botín obtenido se ofrece en un nuevo primer plano, para volver una vez más al plano de conjunto anterior, en el que Bonnie abandona su estatismo para acercarse a Clyde dentro del encuadre. Un plano del tendero saliendo a la desesperada sigue, y en una toma más lejana y abierta de ese mismo ángulo del exterior de la tienda Bonnie y Clyde se alejan del hombre. Finalmente, la secuencia se cierra con la recuperación del primero de los planos, un general de toda la calle que ha pasado de mostrar a dos personajes separados a ofrecer una imagen de pareja, de una situación de incertidumbre a la del resultado cerrado, puntuado con un disparo al aire. Después, Bonnie y Clyde huyen en un coche robado.

El tercer atraco de la película responde, asimismo, a estas recurrencias formales. Se trata otra vez de una situación en la que un individuo (Clyde) debe enfrentarse por sí solo a una situación de riesgo. Si en el caso anterior el juego estaba en el interrogante fijado sobre la situación de Clyde dentro de la tienda (enunciación más clara de la existencia de peligros –aquí necesariamente- desconocidos) a través de la complicitad empática promovida en el espectador hacia el personaje de Bonnie, ahora esa incertidumbre se coloca directamente sobre Clyde, que sufre un ataque inesperado: Clyde se encuentra dentro de una tienda de ultramarinos haciendo la compra a punta de pistola. Ante el aparente control de la situación de que disfruta, mostrado en plano general, Clyde, aparentemente relajado, puede pensar con calma qué llevarse, lo que va encargando al tendero que se encuentra al otro lado del mostrador. Afuera, en la calle, Bonnie le espera en un coche, con el motor en marcha. Como antes, Bonnie no puede saber qué está pasando dentro, lo que se expresa de forma precisa y elegante con un plano medio tomado desde un lateral del coche, ligeramente a sus espaldas (denotación de la dificultad de Bonnie para ver –mira de soslayo-), lo que se une a la sombra que cae sobre los ojos de ésta, negación literal de la posibilidad de ver (si antes (no) veíamos con/como ella, ahora nosotros podemos ver lo que sucede, visión que a ella le ha sido negada; Bonnie ya sabe, ha aprendido que desde fuera no puede ver) para una cómplice que se muerde las uñas, inquieta ante su desconocimiento.

Tras esta presentación de ambos protagonistas en la situación, la llegada de una fluida serie de primeros planos indica un salto de tensión (que Clyde es incapaz de intuir) en el microespacio de la tienda: el tendero coloca unos alimentos dentro de la bolsa que despreocupadamente Clyde sostiene a lo largo del atraco. En un plano contrapicado, Clyde, que se rasca la cabeza con la mano con que sujeta el revólver, le asegura que no le cree cuando éste le dice que no tiene pastel de manzana. El tendero, muy rígido y en un primer plano igual al anterior, niega con la cabeza. También de vuelta al contrapicado, Clyde, que pretendía seguir con la conversación, sufre el ataque hacha en mano de un segundo empleado que había permanecido escondido hasta ahora. El momento de máxima tensión y peligro vuelve a ser mostrado en un plano picado o contrapicado, especialmente útil en este caso ya que esa posición baja de la cámara excluye un mayor porcentaje del contexto espacial, con lo que la entrada en el encuadre del atacante se retrasa hasta el punto de que, para cuando podemos percatarnos de esa presencia, Clyde se encuentra totalmente a su merced.



* Clyde se ve sorprendido en un plano contrapicado.

Unión indisoluble, así, entre exposición (asunción de riesgos) diegética y ruptura del equilibrio formal convencional. La sorpresa que constituye el comerciante que ataca a Clyde, momento culmen de la secuencia, se recoge en un plano que rompe con la línea precedente de planos a la altura de los ojos. La posterior pelea entre Clyde y este hombre constituye un segmento de relato eminentemente físico que deja al margen oposiciones de tipo tan emocional como las que se han venido señalando. Sí responde, de cualquier forma, a una nueva salida *decrescendo* del flujo secuencial.

2

Las opciones son otras en las ocasiones en que Clyde realiza los atracos con el apoyo de alguna otra persona. Entonces su soledad se esfuma y sus vulnerabilidades parecen ser al mismo tiempo barridas gracias a la presencia de otro personaje, cuando Bonnie le acompaña, o de otros, cuando Buck Barrow (Gene Hackman) se une al clan. La respuesta que desde la planificación se da a este cambio comprende, de una parte, un estricto mantenimiento de la cámara a la altura de los ojos o en puntos de vista “normales”, y, de la otra, la confirmación compositiva de que el grupo permanece unido³.

Así ocurre en el cuarto de los atracos de la cinta, que ejecutan Bonnie y Clyde. Tras bajar del coche que conduce su cómplice C.W. (Michael J. Pollard), se encaminan hasta la oscura puerta de un banco. Un plano medio refleja su entrada en el local, durante la cual Clyde incluso sujeta a Bonnie por el brazo y en la que aparecen enmarcados dentro del cristal de una puerta (doble afirmación de unidad). Dicho plano está tomado desde detrás de la ventanilla de uno de los empleados del banco, poniendo el acento sobre la dualidad espacial que allí existe y que los atracadores quieren romper y sobre la condición de oponentes existente entre unos y otros. Clyde anuncia a voz en grito (y disipando dudas sobre su autoridad y determinación): “*esto es un robo*”. Durante el mismo, captado en planos medios de escasa implicación, los atracadores se mantienen fríos y dando sensación de gran control, a pesar de imprevistos como que caigan algunos billetes al suelo: Bonnie los recoge sin perder la calma. Un plano muy similar al que dio cuenta de su entrada se encarga de mostrar su salida del interior del banco⁴: mismo encuadre, misma disposición de los elementos en plano, misma unidad de Bonnie y Clyde. Han sabido mantenerse juntos, y funcionando adecuadamente hombro con hombro no hay peligro, no surgirán complicaciones. Las únicas que se dan son, de hecho, ajenas a ellos y, en tanto, a la dinámica del atraco en sí, ya que tienen que ver con la ingenuidad de C.W. al aparcar el coche en el que van a realizar la huida.

La sensación de control en estos atracos grupales es tal que los intensos primeros planos que anteriormente constituían una parte importante de las secuencias son totalmente excluidos. No queda lugar para la duda ni la injerencia externa o su posibilidad. Las acciones son llevadas a cabo con exactitud y determinación, sin espacio para la sorpresa, sin la sensación de una amenaza latente porque el personaje se encuentra ahora protegido, respaldado, y la planificación le da la razón en sus sensaciones a través de un uso generalizado de planos medios fijos que imprimen sobriedad y distancia.

³ Sobre agrupaciones y asociaciones de personajes, existen textos interesantes como el estudio que David Bordwell y Kristin Thompson dedican a ciertos momentos de *La diligencia* (Stagecoach, 1939) o el que Santos Zunzunegui realiza en torno a una secuencia de *El último refugio* (High Sierra, 1941). Véanse: BORDWELL, David, y THOMPSON, Kristin (1979). *Film Art: an introduction*. Reading, Massachusetts: Addison Wesley (este libro cuenta con una edición española editada en Paidós). ZUNZUNEGUI, Santos (1996). *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona: Paidós.

⁴ El plano siguiente, tomado desde el exterior, es también una repetición del encuadre que se utilizó para presentar el caminar de Bonnie y Clyde hasta la puerta del banco. Se trata de momentos de tránsito precedentes o posteriores al atraco propiamente dicho, por lo que no son enteramente representativos de las capacidades de los atracadores. El desconcierto que entonces experimentan no es consecuencia de su actuación.



* Control de principio y a fin (a) y unidad: “¡Somos los Barrow!” (b).

El último de los atracos de la cinta responde a este mismo modelo: Clyde, Bonnie y Buck entran en un banco blandiendo sus armas. Un plano medio tomado desde un lateral recoge su entrada, al tiempo que reafirma la pertenencia de los tres a un mismo grupo y les jerarquiza adecuadamente: Clyde, el líder y portavoz, en el centro y un paso por delante; Bonnie, en primer término pero a un lado; Buck, al fondo y semioculto. En el banco hay un considerable número de personas, entre los que se contabilizan dos policías. Buck y Bonnie se dirigen a llenar sus maletas de dinero. Nuevamente, planos medios dan cuenta de la calma con la que los atracadores realizan el robo. Se producen imprevistos ahora también (un policía trata de desenfundar su arma, a lo que Clyde responde agujereando de un balazo su sombrero), pero, como en la ocasión anterior, cuando se dispone de acompañantes tales imprevistos no lo son tanto y se pueden solventar sin que afecten al dominio del atracador sobre la situación. Especialmente elocuente a este respecto es la actitud plena de confianza con la que Clyde se desenvuelve, más allá del suceso del disparo, con un revólver en cada mano, vigilando cada movimiento de los presentes, limitándose a mantener bajo control el procedimiento y dejando que sean sus compinches quienes se ocupen de la ejecución real del mismo. La estabilidad se encarna en su actitud dentro del atraco.

Como en el caso anterior, la abertura y el cierre de la secuencia responden a un mismo motivo. Así, el plano que muestra la salida de los tres atracadores vuelve a reunir al grupo para sellar su unidad, la cual, de nuevo, se ha mantenido intacta de principio a fin. Buck se encarga de subrayar esta impresión con un grito que *habla* de pertenencia e identidad: “¡Somos los Barrow!”

Se ha dejado a un lado el segundo de los atracos, que no es un verdadero atraco en la medida en que el banco que Clyde pretende robar ha quebrado y no guarda en su interior ningún botín, lo que imposibilita la ejecución de aquél. Se presenta con valor de híbrido en el sentido de que Clyde entra solo y nervioso (se siente desprotegido ante la amenaza), pero la forma en que se traduce en imágenes se acoge a los preceptos del atraco grupal: no hay riesgo y esto iguala este atraco concreto a aquéllos en los que Clyde se encuentra acompañado. En este caso las imágenes disfrutan de más información de la que Clyde posee.

3

Es por todo esto que puede hablarse de respaldo y desamparo en los atracos de Bonnie & Clyde. Respaldo real y psicológico cuando el individuo no ha de enfrentarse por sí solo a la arriesgada situación del atraco. El margen para la sorpresa es menor en tanto son más los que abogan por el mismo objetivo. Más seguridad, más estabilidad y, en consecuencia, más relajación, la cabeza más fría, lo que garantiza un mayor control y, por *ende*, más seguridad. Todo ello mostrado fríamente, a algunos metros de distancia, con una implicación menor, en planos largos, fijos y “horizontales”. No hay cabida aquí para el éxtasis fugaz de los primeros planos que emergen en las situaciones de riesgo, en los atracos que Clyde lleva a cabo en solitario, expuesto al peligro, cuyo momento de desequilibrio mayor se enuncia a través de un desequilibrio entre la mirada de los personajes y la “mirada” de la cámara. Implicación, intensidad, fatigosa sensación de cercanía, ritmo vibrante, calor corporal, todo lo cual, por otra parte, alcanza su momento de fuerza más extrema en la escena en que “los Barrow” se fotografían burlonamente con un policía al que han sorprendido acechándoles mientras se encontraban tranquilamente aparcados junto a un lago. Bonnie besa en la boca al policía (*in crescendo* en la cercanía de los planos), quien después le escupe, lo cual desata las iras de Clyde. Un muy breve primer plano recoge el nacimiento de su colérica reacción hacia el policía, al que arrastra hasta el lago y abandona en una barca a la deriva.



* *Ardor fugaz: Clyde se lanza a vengar a Bonnie.*

Son éstos los momentos en que sale a la luz la manera de hacer de Arthur Penn, aquéllos en que puede aportar con más claridad una respuesta tras la cámara, los momentos que promueven la elección de una postura, los que remueven sentimientos y desbocan inquietudes. El lado más frío de la acción se hermana con el lado más frío del cineasta, reflejo de las formas clásicas. Emoción e intensidad para despertar su fuerza y singularidad, para establecer dos frentes de una batalla y definir a qué bando decide adscribirse.