

“Mirando” *Tarde de Perros*

Tarde de perros narra la historia de Sonny (Al Pacino), un hombre que intenta asaltar un banco junto a su amigo Sal (John Cazale), para pagar la operación de cambio de sexo de su amante. La película está basada en hechos reales, el atraco se prolongó durante ocho horas y fue retransmitido por la televisión en directo. Sin embargo, en este análisis sólo me centraré en la parte inicial del mismo y en lo que representa el trabajo del realizador Sydney Lumet, quien quiso afrontar la película desde un punto de vista más documental que cinematográfico.

La película comienza con un montaje secuencia (1) que muestra una amplia gama de maneras de vivir la vida, desde los adultos hasta los jubilados, pasando por obreros, indigentes, barrenderos y tenderos, durante un día de verano demasiado caluroso en el barrio de Brooklyn. Lo que precede al atraco es la vida misma, con todas sus caras.



(1)

A lo largo de este montaje secuencia vemos el coche de Sonny dos veces aparcado frente a una entidad bancaria. La primera vez (*frame 4*) parece un coche más,

uno de tantos, pero la segunda, ese mismo coche pone punto final a la galería de imágenes (*frame 7*). Podríamos habernos detenido en cualquier otra persona, cualquiera podría haber sido la víctima perfecta para esta película, incluso el borracho que duerme tirado en plena acera. Las miserias humanas rondan por todo el barrio, pero de todas ellas Lumet prefiere la historia de Sonny. Es un ejemplo perfecto de que la vida lo ofrece todo y el narrador escoge pequeños fragmentos, porque al fin y al cabo resulta imposible abarcarlo todo.

La entrada en el banco (2) contrapone en un plano de larga duración a dos personajes opuestos por naturaleza: el atracador y el director. Lo primero que vemos del interior del establecimiento es precisamente a este director, un hombre bastante grueso, en plano medio, sentado frente a su escritorio, de espaldas a la cámara y desenfocado, que habla por teléfono. Sal, el amigo de Sonny, dentro de foco, le observa desde el otro lado del banco, junto a la entrada. El resto de empleados existen por omisión. Solo oímos sus voces. No nos hace falta una descripción exhaustiva del lugar. No interesa. Lo que importa es el objetivo, y el de Sal por ahora es neutralizar a este hombre. Sal camina lentamente hacia él haciendo un pequeño parón para coger una solicitud de inscripción que le entrega en mano disimuladamente para encañonarle posteriormente amparado por una columna que les aísla del resto de empleados.



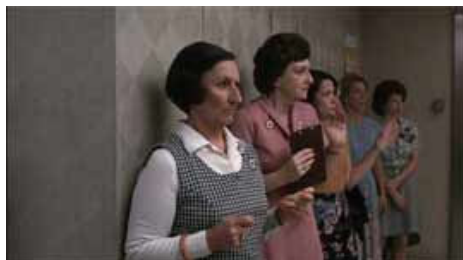
(2)

Sonny, por el contrario, será el que dé la cara. Él será el encargado de movilizar a los empleados y de distribuir sus tareas. Acaba siendo el protagonista del atraco, lleva todo el peso. Sal queda relegado a un segundo plano, se limita a observar y a increpar, tan sólo oímos sus gritos cuando considera que las cosas no están yendo como deberían. En este sentido, Sal mete presión, ayuda a que la acción recobre el ritmo cuando ésta comienza a estancarse. El propio Sonny parece no saber cómo resolver determinados imprevistos y él le obliga a tomar una decisión rápida. Es un recurso interesante a nivel dramático. Y casi todo se limita a unos gritos fuera de plano. Apenas discuten. Basta una breve exhortación para que Sonny comprenda que no lo está haciendo bien. Cuando el plano parece no dar más de sí oímos unos gritos desenfrenados que devuelven el interés. Pacino se pone todavía más nervioso y entiende que hay que pasar a otra cosa. Aunque también ocurre lo contrario. En determinados momentos Sal (3) se expresa en los términos en los que nos expresamos los espectadores. Tanto él como nosotros deseamos que Sonny termine cuanto antes y se demore lo menos posible. En un momento del atraco Sonny comienza a quemar con un mechero el libro de cuentas del banco para que no se sepa la cantidad de dinero que se van a llevar. El plano se hace eterno y la intervención de Sal exigiéndole que se de prisa nos indica que dentro de la película tenemos un aliado, un espectador como nosotros que desea que Sonny termine cuanto antes porque la espera se hace eterna.



(3)

Lumet afronta la puesta en escena con una tónica naturalista. Predominan planos secuencia de larga duración montados entre sí. La cámara sigue los incansables movimientos de Pacino por todo el set sin apenas cortes. Los personajes se desenvuelven con libertad por el espacio, parece como si ellos dictaran el movimiento de la cámara. A lo largo de estos mismos planos secuencia hay breves insertos (4), ya sean primeros planos o medios, de los empleados o de Sal que no sólo permiten introducir matices expresivos de las reacciones de los personajes sino también cambiar ligeramente el valor de plano de ese mismo plano secuencia y comenzar uno parecido un poco más ladeado o adelantado con respecto al anterior en función de las necesidades técnicas, ya sean travellings o panorámicas. La posición de cámara ya no da más de sí y necesita empezar desde otro punto no muy distante del anterior, y para empalmar ambas posiciones utiliza un plano recurso que añade matices expresivos. Nunca resta. Claro que, en ocasiones, este tipo de técnica también se utiliza para acortar la duración de un plano.



(4)

Como los personajes se desenvuelven con fluidez por el espacio buena parte de los cortes de plano a plano vienen dados por el movimiento de los mismos, lo que permite introducir una amplia variedad de encuadres sin romper la continuidad.

Es curioso cómo la cámara adopta la posición de testigo. No matiza, recoge la información. Parece un noticiario de guerra. De hecho hay un momento en el que incluso parece adoptar la postura de una cámara de vigilancia (5), cuando Sonny desenvuelve la supuesta caja de flores en la que lleva escondida su arma.



(5)

Lumet nos indica continuamente que eso no es una película hasta que él diga lo contrario. Eso no quiere decir que en determinados momentos Lumet no recurra a la puesta en escena puramente cinematográfica. La entrada inicial y la colocación de los atracadores está cargada de suspense. Hay un ejemplo muy concreto en este sentido que rompe todos los esquemas. El director atiende el teléfono mientras Sonny y Sal vigilan sus palabras para que no se vaya de la lengua. Sin embargo, esa llamada tiene un destinatario inesperado: Sonny (6).



(6)

Cuando nos enteramos de que alguien al otro lado quiere hablarle pasamos a un plano frontal que recoge toda la incertidumbre de este personaje y que rompe la línea seguida hasta ese momento. Asistimos de repente a un momento puramente cinematográfico. Pero en general el atraco está filmado con la misma distancia que el montaje secuencia inicial. Sony y Sal son como esos barrenderos, o como ese grupo de ancianos que toman el sol en plena calle, incluso como aquél grupo de personas que toman el ferry para cruzar al otro lado de Manhattan. Forman parte de la misma sociedad que todos nosotros, son de carne y hueso, y están cometiendo la mayor locura de sus vidas.