

LA REALIDAD FICCIONALIZADA DE ¡ATRACO! (2012): LA APUESTA TRANSNACIONAL DE EDUARD CORTÉS

Nieves RUIZ

Universidades de Alicante y Granada

RESUMEN

El objetivo de este trabajo será analizar la película *¡Atraco!* (Eduard Cortés, 2012) como si se tratara de un texto fílmico con el fin de obtener unas conclusiones propias desde la fuente original y así alcanzar una idea aproximada de los motivos por los cuales la recepción española del film no supo valorar una apuesta de tal calibre en el panorama transnacional. A pesar de contar con un gran reparto y con una dirección ejemplar, la película no ha conseguido la repercusión mediática que se esperaba. En España quedó fuera del Festival de San Sebastián y las críticas no fueron muy amables. Sin embargo, el fracaso español contrasta con el éxito alcanzado en Argentina. La trama del film toma el punto de partida de unos hechos reales (un atraco en el Madrid de 1956) y construye toda una ficción a partir de rumores y verdades no oficiales del estado español franquista que entra en contacto con el peronismo argentino, donde lo que verdaderamente está en juego no son los datos históricos, sino las tensiones de las relaciones de poder y los límites de la lealtad y el patriotismo.

Palabras clave: *¡Atraco!*, texto fílmico, transnacionalidad, Eduard Cortés, realidad ficcionalizada.

ABSTRACT

The aim of this work will be to analyze the movie *¡Atraco!* (Eduard Cortés, 2012) as if it were a filmic text in order to obtain own conclusions from the original source and thus reach an approximate idea of the reasons why the Spanish reception of the film did not know how to value a bet of such caliber in the transnational panorama. Despite having a great cast and an exemplary direction, the film has not achieved the media transcendentalism that was expected. In Spain it was left out of the San Sebastian Festival and the criticisms were not very kind. However, the Spanish *failure* contrasts with the success cultivated in Argentina. The plot of the film takes the starting point of some real events (a robbery in the Madrid of 1956) and builds a whole fiction from *unofficial* rumors and truths of the Francoist Spanish

state that comes into contact with Argentine Peronism, where what is really at stake is not the historical data, but the tensions of power relations and the limits of loyalty and patriotism.

Keywords: *¡Atraco!*, filmic text, transnationality, Eduard Cortés, fictionalized reality.

Un film es un artefacto construido, donde la realidad no funciona como presupuesto, sino como un resultado

Jenaro Talens

INTRODUCCIÓN

Cuando Pedro Costa Musté le contó a Eduard Cortés los misterios no resueltos sobre el atraco de una joyería en pleno corazón de Madrid un 8 de mayo de 1956, Cortés no lo dudó un instante y decidió que haría una película con aquella historia. Aquel fue un robo un tanto chapucero y rocambolesco que convulsionó a la *apaciguada* seguridad ciudadana de la España franquista. Los atracadores de nacionalidad argentina falsearon sus documentos y tomaron las identidades reales de dos ciudadanos chilenos (en la película adquirirán la nacionalidad uruguaya). Llegaron a Vigo en barco y desde allí se movieron por el territorio español, pasando incluso por Algeciras y Tánger. La preparación del delito no pareció estar muy estudiada, ya que ellos mismos se confeccionaron unos disfraces falsos para simular ser aviadores del ejército chileno y, además, las armas ni siquiera eran de verdad, trataron de hacer pasar una escopeta de aire comprimido por una ametralladora. La idea en todo momento era no dejar víctimas durante el transcurso de la operación. El atraco debía ser rápido y efectivo; sin embargo, el plan hizo aguas, pues no contaron con las personas que había dentro de la trastienda como la hija del joyero y otro empleado más cuyos testimonios resultaron ser cruciales para la identificación de los asaltantes, así como tampoco tuvieron en cuenta la valentía ni el arma del dueño quien se lió a tiros nerviosamente hiriendo a uno de los atracadores en el hombro.

Entre la confusión y los tiros, los asaltantes consiguieron un botín de joyas valorado en un poco más de siete millones de las antiguas pesetas. Rompieron escaparates y se valieron de una espumadera de cocina, que dejaron olvidada en la joyería, para cargar sus sacas. Huyeron de la escena del crimen y fueron ayudados por una enfermera de la que se decía que era la novia de uno de ellos. Después de una ardua investigación, la policía localizó el paradero de los atracadores juzgándoles en consejo de guerra y condenándoles a veintitrés años y un día de prisión. La enfermera enredada en la historia de forma colateral, finalmente fue absuelta al creer la versión de la muchacha en la que afirmaba no saber nada del asunto. A los dos años y medio de condena en el Penal del Puerto de Santa María, los atracadores consiguieron escapar en un coche robado. No llegaron muy lejos en su aventura, pues los abatieron a tiros antes de que pasaran la frontera de Portugal.

Hasta aquí el breve resumen, *grosso modo*, de la versión oficial. No obstante, existen detalles «no oficiosos», en palabras del propio Eduard Cortés, que enturbian aquel suceso como, por ejemplo, cuáles fueron los verdaderos motivos que movieron a esos dos hombres argentinos a cometer semejante delito en un país extranjero y, además, a enfrentarse a unas autoridades franquistas de tan duro y dudoso calado que, por otra parte, se apresuraron a cerrar el caso y no profundizar más en el tema. Estos interrogantes, todavía sin responder, son los que inspiraron a Cortés para la creación del guion del film *¡Atraco!* ayudado por el

mismo Pedro Costa. La interpretación de aquellos misteriosos acontecimientos toma forma en la coproducción hispano-argentina de la mano de Cortés y Costa que, rescatando datos históricos de ambos países, construyeron toda una epopeya conspiratoria alrededor de un evento tan accidental como banal que prometía quedarse olvidado entre los abundantes archivos de las hemerotecas.

1956 fue un año complicado para ambas naciones, tanto España como Argentina vivían sus años, si no más convulsos, más agitados políticamente hablando. En el país del Río de la Plata, el general Perón había sido derrocado un año antes de la fecha del atraco. El caos de la huida le llevó a refugiarse en varios países vecinos como Paraguay, Panamá, Nicaragua o Venezuela; sin embargo, fue en España donde encontró un lugar tranquilo donde pasar los últimos diecisiete años de su exilio. En 1956, Perón tenía razones para pensar que sería bien recibido en España, ya que diez años atrás él mismo ordenó una cuantiosa ayuda alimentaria para la España devastada por el hambre. A pesar del gran gesto del peronista, la ideología de uno nunca casó con la del otro y, aunque Franco le permitió la entrada a Perón, la relación entre ellos no se podría definir precisamente como idílica o amistosa. Estos ingredientes históricos abren los visos oportunos para que entren en movimiento los engranajes de la máquina de la ficción que, a partir de unas pequeñas pistas, construye todo el universo de *¡Atraco!*

LA PUESTA EN ESCENA

En la jerga popular, cuentan los más mayores que llamaban a Carmen Polo 'La collares' por su afición a las joyas y a los collares de perlas en particular. Entre los mitos de aquellos años del franquismo existe el debate sobre la morosidad de la Primera dama que, aprovechando su estatus de privilegio y poder, se paseaba por las mejores joyerías del país y encargaba los lotes para que se los llevaran al Pardo. Después de más de cuarenta años, aquellas joyerías están cerradas y muchos de sus dueños muertos. Quedan algunos descendientes que atestiguan el temor de sus abuelos al esconder el género más valioso para proteger su mercancía e intereses económicos aun a riesgo de que les *descubrieran* las autoridades asumiendo las respectivas consecuencias. *¡Atraco!* de alguna forma consigue documentar esa supuesta morosidad de Carmen Polo. La puesta en escena de la película logra reavivar aquel detalle oscuro del régimen que algunos periódicos trataron de sepultar bajo la sombra de la sospecha entrevistando a los descendientes de la familia Franco, afirmando que Polo siempre pagaba sus facturas. Sea como fuere, la verdad es que el legado de joyas, guardado minuciosamente en una sala habilitada para ello en el Pardo, es una realidad y la cuestión de la morosidad es un secreto que se llevó 'La collares' a la tumba.

De esta pasión verdadera de Carmen Polo por las joyas y del exilio a España de Perón, Eduard Cortés considera motivo suficiente para elaborar una trama digna de una película de gánsteres, mezclando ambos elementos históricos en el rocambolesco atraco de 1956. Y la fórmula funciona. Cortés y Costa hicieron bien en suponer que la huida del general acarrió consigo grandes gastos que debilitaran sus cuentas. Además, Pedro Costa, gracias a unas conversaciones con un comisario cuando era redactor de *El Caso*, supo que el exilio de Perón a Panamá fue muy precario y no hubo más remedio que empeñar las joyas de su difunta esposa, Eva María Duarte de Perón, más conocida por el pueblo como Evita. Cabe suponer, por tanto, que ese empeño de las joyas se hiciera en España como garantía de su inminente refugio. La entrada de esas joyas al territorio nacional pone a Carmen Polo en

alerta y no tarda en acudir a la joyería en cuestión para ver personalmente las piezas de la Perón. Obviamente, queda deslumbrada y pide que se las envíen a Palacio «para que Paco las vea». El conflicto ya está servido sobre la mesa porque desde el bando peronista harán lo que sea con tal de proteger esas joyas que, además de tener un valor económico elevado, son de un valor simbólico mucho mayor para el peronismo. Eduard Cortés quiso en todo momento buscar el equilibrio entre la ficción y los hechos reales contrastando la información oficial con la «oficiosa»; como ocurre con su anterior film, *Los Pelayo*, estrenado seis meses antes que *¡Atraco!* El comisario amigo de Costa llegó a contarle que efectivamente aquellos atracadores fueron a por las joyas de Evita. El comisario también le contó a Costa que la huida de los presos del penal fue algo preparado para poder ejecutarlos por la ley de fuga. Sin embargo, tales cuestiones no pueden utilizarse como información oficial.

El objetivo de Cortés era recrear una atmósfera de los años 50 españoles mucho más colorida de lo que las crónicas registran. El propio Cortés afirma en una entrevista para RTVE que su propósito era mostrar una España más amable que, a pesar de las dificultades, no cesaba en su empeño de tratar de ser feliz y no perder la ilusión por la vida. Por ello, Cortés se reitera en varias ocasiones plasmando en distintos momentos de la película la jovialidad y distensión del baile, tanto en el ámbito latino como en el español. Por otro lado, por aquella época la influencia de lo estadounidense cada vez era más palpable entre las capas burguesas de Madrid; las amas de casa se dejaban hipnotizar con la llegada de los nuevos electrodomésticos al hogar y el cine norteamericano junto con la estética del rock and roll dibujaban un aire más cálido y distendido. La ambientación escénica de la película, por tanto, se sustenta sobre un vestuario de colores vivos y alegres, unos peinados con ondas a lo Kim Novak o Grace Kelly y la banda sonora de Federico Jusid aporta un cariz simpático y festivo a la acción de los personajes. Cortés tenía claro que *¡Atraco!* iba a ser una recreación sofisticada de los años 50, donde los policías usan gabardina y sombrero. La combinación de estos elementos cumple la función de fusionar los distintos géneros que encierra el *thriller*. El drama de los atracadores queda distendido gracias a la humanidad de su humor. De esta manera, la comedia entra de forma justificada en la gravedad de la trama. Esta hibridación de géneros no fue bien recibida en la crítica española, pero más adelante se volverá a esta cuestión.

El reparto de actores también se encarga de llenar la pantalla de vitalidad y fuerza. La pareja de atracadores es encarnada por los argentinos Guillermo Francella y Nicolás Cabré; al otro lado, los inspectores que investigan el caso cobran vida con los españoles Óscar Jaenada y Jordi Martínez y la joven enfermera es caracterizada por Amaia Salamanca. Otro personaje importante como Landa es representado por el también argentino Daniel Fanego. Se trata de un elenco de actores con gran trayectoria profesional que se implica emocionalmente para sacar adelante el proyecto, como el caso de Francella y Cabré que viajaron por primera vez a España para el rodaje. La crítica valora positivamente la interpretación de Francella, incluso el propio Cortés alaba su genio y confiesa en entrevistas estar pensando en él para el personaje en la elaboración del guion.

ANÁLISIS DEL TEXTO FÍLMICO

En esta breve aproximación a la significación del film, el análisis formal de la película se centrará en la segmentación de las secuencias que tienen especial relevancia en la trama y que en su conjunto constituyen el universo simbólico de la obra. Las secuencias, siguiendo a

Jenaro Talens, son entendidas como unidades de medida más cortas que el episodio, pero que disponen de autonomía suficiente dentro del conjunto textual y contextual (Carmona, 2010: 73). El lenguaje fílmico se sustenta gracias a la combinación de los procedimientos intrasemióticos e intersemióticos que dotan de una significación específica a la película a través de la materialidad de la imagen. De este modo, la imagen de la película se convierte en un texto cuyo formato de representación es capaz de relacionar por sí misma los temas de los que trata la historia junto con los objetos que representa. Las imágenes de *¡Atraco!* contienen un alto grado de figuración, su iconicidad complementa los diálogos y las acciones de los personajes. Esa iconicidad se consigue gracias a la calidad del constructo de los encuadres que están diseñados para guardar y mostrar el significado profundo del tema del film. La disposición de los encuadres (que dan forma a las imágenes y que a su vez esas imágenes constituyen escenas completas) viene remarcada por la iluminación que favorece el dominio de unos colores sobre otros. Este recurso visual introduce al espectador en la atmósfera emocional de cada momento de la historia. Así como con el complemento de la banda sonora que, junto con el movimiento de la imagen y toda su significación icónica, constituye la configuración del lenguaje no verbal de la película.

Antes del comienzo, se advierte al espectador que la película que van a ver está basada en información real a partir de artículos de prensa, pero que en todo momento se trata de una ficción que nada tiene que ver con los hechos reales. El largometraje empieza *in media res* con la imagen de la puerta de la joyería, todo permanece en calma por unos instantes y la lluvia moja las aceras. De fondo suena un fragmento de *Day-O (Banana boat song)*, hasta que un disparo revienta un escaparate y todo cambia: los atracadores huyen de la joyería entre los tiros, la confusión, los gritos y la carrera en estampida. Las imágenes se suceden con un movimiento de cámara lenta, combinando los silencios con el estruendo de los tiros que rompen cristales en añicos, el color de las imágenes se torna gris, no en blanco y negro, y el *Day-O* es sustituido por una música de violines acompañada por el sonido de unos intensos latidos de corazón. La tensión se palpa en el ambiente, los atracadores suben al coche, uno va herido con la mano en el hombro derecho, un disparo rompe el parabrisas y otro al aire pone la pantalla en negro con el título *¡Atraco!* ondeando en letras blancas en el centro. Este contraste de imágenes y banda sonora en una secuencia tan corta muestra desde el principio la estructura y la dinámica del film, que oscilará entre la comedia y el drama para contar una historia tan insólita como terrible.

Una analepsis de tres semanas sitúa el verdadero arranque de la historia. La acción se ubica en 1955, Panamá, con el general Perón recién exiliado y todo su personal trabajando a destajo por su protección. En el interior de un banco, Landa (el artífice del plan del atraco) propone al que resulta ser la mano derecha del general la solución de empeñar las joyas ante sus dificultades económicas. El tipo no parece estar muy de acuerdo, pero Landa insiste y se hace con las joyas de la Perón. Como se verá en varias ocasiones a lo largo del film, Landa es un personaje inteligente que sabe usar las palabras correctas para conseguir lo que quiere, aunque al final se descubrirá que su capacidad de persuasión solo es efectiva en los ilusos y patriotas futuros atracadores. Las primeras secuencias panameñas tienen dos momentos importantes y simbólicos. El primero la presentación de la pareja que llevará a cabo el atraco: Miguel (Cabré) y Merello (Francella). Ambos personajes encarnan a dos buenos tipos cuya única cualidad común es su amor por el peronismo. Merello había sido guardaespaldas oficial de Evita y es capaz de hacer cualquier cosa por la Señora, siente verdadera admiración por ella y lo expresa explícitamente segundos antes del atraco en el

coche cuando le dice a su compañero: «a una diosa no se la ama, se la adora». Miguel es un joven artista sin éxito y de talento dudoso que sabe imitar con gracia a Chaplin y acude a Landa en busca de trabajo sin saber en la aventura en la que acabará metido. El chico, como así lo llama Merello, ni siquiera había cogido un arma en su vida. La inexperiencia de Miguel contrasta con la gran profesionalidad de Merello, dotado de gran astucia. Esta divergencia de caracteres hará que el dúo funcione con simpatía en la pantalla y juntos materialicen algunos de los momentos más cómicos de la película. No se trata de un humor estridente o exagerado, simplemente fluye en el diálogo con naturalidad acorde con la personalidad de los personajes. El segundo momento de esas primeras secuencias panameñas es el clima, casi mágico, que se forja entre Landa y Merello cuando este último le pide al otro contemplar las joyas de la Señora. Las imágenes adquieren una tonalidad beige, cálida, muy luminosa con el retrato de Eva Perón reinando en la pared entre los dos hombres. Esta secuencia intencionada muestra sin apenas palabras la devoción de Merello por Evita y el espectador entiende que sería capaz de morir por ella.

Landa consigue empeñar las joyas en Madrid, aprovechando que tiene que entrevistarse con un coronel español para preparar la llegada de Perón. En esa entrevista, se deja traslucir otro de los motivos por los cuales Franco no estaba muy conforme con la llegada de Perón, ya que este había sido excomulgado y eso entraba en completa contradicción con los fuertes valores católicos del franquismo. Entre esas negociaciones, Landa sufre un ataque de asma al salir de la joyería, entrando en escena la joven enfermera Teresa, que se lo lleva al hospital en un taxi. Este detalle tan ínfimo y gesto tan humanitario será el talón de Aquiles de la operación. Teresa se verá envuelta en la historia como un daño colateral de la forma más ingenua e inocente. Sin embargo, su implicación será, sin ella pretenderlo, lo que dé las últimas pistas a la pareja de inspectores que llevan el caso: Ramos (Jaeneda) y Naranjo (Martínez). Esta pareja de policías es el contrapunto de la otra pareja de atracadores. Ramos es un detective recién salido de la academia cuya reputación está en juego, por lo que su carrera queda suspendida de un hilo en función de los resultados de la investigación del atraco y Naranjo está en el otro lado, un policía veterano de gran experiencia y olfato para su oficio que, sin embargo, está relegado a rellenar informes delante de una máquina de escribir por haber sido policía durante la II República. Ambas parejas de personajes, cada una en el lado opuesto del sistema, representan dentro de sus roles cómo son dependientes de las mismas estructuras de poder que conducen sus actos y manipulan sus voluntades. Esta cuestión es el significado profundo del tema del film.

Un coche oficial aparca enfrente de la joyería y de él baja una señora ataviada elegantemente. No puede distinguirse nada de ella, se trata de una figura negra anónima. No obstante, por la llamada del joyero a Landa se sabe que esa sombra negra era Carmen Polo y que iba en busca de las joyas premeditadamente. Las figuras humanas que representan el poder están filmadas ocultando la identidad de los sujetos que lo proyectan como ocurre con la representación de Carmen Polo, con el general Perón que aparece de forma velada a través de una ventana sin poder distinguirse la cara o como en la escena final cuando manos anónimas salen de la oscuridad de un coche negro empuñando las armas que acribillarán a tiros a Merello y Miguel (más adelante se volverá a este punto). La intencionalidad de esta representación del poder tan esquiva, ignota e impersonal en la película, a pesar de que a veces goce de nombres propios, reside en las ganas del director de mostrar la vulnerabilidad del individuo ante las relaciones de poder de un sistema que no tiene cara y que utiliza a los sujetos en su beneficio y una vez usados los desecha. Esos sujetos actúan motivados

por una fe que escapa de su conocimiento, pero que los mantiene vivos y con una meta en la vida, en el caso del film se trata del patriotismo. Landa consigue convencer a Merello y a Miguel apelando a su patriotismo y, en concreto, a Merello le dice que el general ha pensado en él personalmente para la misión, ya que es la persona más indicada para ello. Merello ante eso le queda el corazón henchido y no puede negarse. El espectador pronto se da cuenta de que eso es mentira. Landa ni siquiera puede hablar personalmente con el general. Landa se convierte así en otra marioneta más del poder y su influencia no le sirve para sacar de la cárcel a sus compatriotas. Los motivos de Miguel para aceptar la misión, a pesar de su patriotismo, son bien distintos a los de Merello, pues él quiere impresionar a su padre, Landa (que se descubre al final que es su padre biológico). Además, es un chico que no tiene nada ni oficio, ni dinero... la única salida que le queda es conocer a su padre.

Se puede afirmar que la película está estructurada en dos partes evidentes, divididas por el punto de giro que supone el propio atraco que culmina con la herida de bala en el hombro derecho de Merello. A partir de ese momento, el tono festivo de la comedia se va diluyendo en una transición que corresponde con la investigación policial hasta desembocar en el trágico final de la inocente pareja de atracadores. El proceso de investigación a cargo de los inspectores Ramos y Naranjo deja ver al espectador todas las fisuras del plan inicial del golpe y como todas las precauciones tomadas van cayendo una a una conforme los inspectores recaban las pistas y el círculo se cierra sobre Miguel y Merello. Las imágenes durante la investigación van adquiriendo sobriedad, las tonalidades oscilan entre los marrones, los grises y el negro, salvo en el caso de la escena en la que Ramos y Naranjo interrogan a la joven enfermera y su blanco uniforme y el blanco hospital contrastan con los tonos oscuros. Sin embargo, no se trata de un blanco luminoso o tranquilizador. Se trata de un blanco aséptico, insulso e impertérrito ante la inminente detención de los atracadores. La sobriedad de las imágenes de estas secuencias de la segunda mitad de la película va acompañada de una música solemne que va preparando al lector para el triste desenlace.

Las secuencias del final son las de mayor calado simbólico, junto con las ya comentadas del principio. La escena de la detención está construida con imágenes muy potentes que muestran la tremenda vulnerabilidad de Miguel y de Merello rodeados de armas de policías en el hall del hospital. Irónicamente, Merello solo puede levantar un brazo, como aquel camarada que murió por manco en su niñez, anécdota por la cual se hizo guardaespaldas. Después del arresto, a través de la técnica conocida como imágenes encadenadas, se suceden una serie de titulares de prensa que rezan la mala suerte de los atracadores y vanaglorian la actuación policial. Es a partir de este punto cuando los verdaderos rudimentos del poder se dan a conocer. Ramos y Naranjo son obligados a cerrar el caso a pesar de su insistencia en querer resolver los cabos sueltos, pero en realidad los cabos están muy bien atados y, una vez capturados los malhechores, la búsqueda de la verdad se convierte en un problema.

Por otro lado, los esfuerzos de Landa por liberar a Merello y a Miguel caen en saco roto, ni el coronel español intercederá por ellos ni el general desde Panamá moverá un solo dedo. Landa en un último intento desesperado irá a la cárcel donde están encerrados los atracadores para tratar de averiguar dónde han escondido las joyas de Evita. Pero Merello en su astucia sabe que mantener el secreto es la única carta que le queda para su salvación y la de Miguel. Sin embargo, la presencia de Merello y Miguel le es muy molesta a las autoridades franquistas y quieren zanjar el tema de raíz. Se prepara una fuga y un camión conduce a los falsos uruguayos a la profundidad de un bosque anónimo. El conductor del

camión les dice que caminen hacia el río que ahí les están esperando. Miguel se muestra feliz por su inesperada libertad, pero Merello no tiene esa misma impresión, intuye que algo no va a ir bien. Sin otra alternativa, Merello y Miguel echan a andar hasta que se topan con un coche negro oficial. Miguel levanta las manos en señal de rendición, pero Merello entiende que no se trata de una rendición, sino de una ejecución. Entonces ambos se abrazan como camaradas para recibir la ráfaga de balas, tratando de morir dignamente. Las manos anónimas asoman por las negras ventanillas del coche y el fogeo comienza su estruendo, la cámara hace un travelling hacia el cielo donde puede verse entre las copas de los árboles una bandada de aves que vuela despavorida por el ruido. Esta imagen resulta muy significativa, ya que con el vuelo de las aves trata de simbolizar la fragilidad de la vida que acaba de escaparse tan rápidamente como esas aves desaparecen del plano.

La muerte de los reclusos fugados es anunciada en el periódico, periódico que sostiene Landa mientras lee espantado los titulares. Gotas de lluvia comienzan a caer sobre las páginas amarillentas del periódico, las gotas cada vez son más abundantes hasta convertirse en una lluvia torrencial que empapa el periódico y al hundido Landa a partes iguales. La imagen del banco con la fuerte lluvia cayendo sobre Landa y el periódico reproduce de forma material el significado de la metáfora del papel mojado. Pues todos los esfuerzos por mantener vivo un ideal se convierten precisamente en eso: papel mojado. La película concluye con la continuidad de la vida idílica del joyero celebrando la navidad y cómo las joyas de Evita están olvidadas dentro del depósito de agua de la casa del joyero. Las joyas brillan enmohecidas con un broche de la bandera argentina engarzado entre los collares. Un fundido en negro sobre la imagen de la bandera marca el final del film. Esta última secuencia añadida simboliza lo anecdótico de un suceso como ese que se ha cobrado la vida de dos personas inocentes por nada, por una bandera que ha acabado anegada en el fondo de un depósito de agua. Esa última secuencia es la comunión entre la ilusión por los ideales que se lucha por perpetuar y trascender y la crueldad de los hechos, el peso de la realidad, que sepulta esos ideales en la más terrible y trivial de las cotidianidades.

LA APUESTA TRANSNACIONAL DE EDUARD CORTÉS

Robin Lefere y Nadia Lie en su libro *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* se preguntan lo siguiente: «¿qué se entiende exactamente por transnacionalidad cuando de cine hispánico se trata?» (2016: 6). Los autores afirman que el concepto de transnacionalidad ha sido empleado en casi todos los campos de estudio por lo que se trata de un término al que se le ha aplicado una gran polisemia, lo cual dificulta los parámetros para su definición. Para este caso, el concepto de transnacionalidad hace referencia al fenómeno de la coproducción cinematográfica de los distintos países del ámbito hispano, incluso con su relación con otros países europeos como el caso de Portugal. Algunos teóricos sostienen que el afán colaborativo de los países latinoamericanos con España es un puente para acceder a los mercados cinematográficos europeos (Lefere y Lie, 2016: 7). Sin embargo, no sería justo etiquetar todas las coproducciones hispánicas dentro de esas ambiciones, ya que se ha demostrado que muchas de esas producciones transnacionales buscaban la convivencia común al compartir las mismas inquietudes artísticas. Además de poner en valor cuestiones de índole cultural donde el folclore de cada pueblo y su identidad desempeñan un papel esencial en la escenificación de las películas. Incluso existen productoras como «Suevia films y Unión films [...] [que] ilustran la diversidad de estrategias en este campo» (2016: 7-8) con

la intención de forjar una identidad cinematográfica de idiosincrasia internacional, del mismo modo que el cine norteamericano ha forjado su estela de mercado. Lo transnacional, por tanto, surge como alternativa a lo internacional y tiene que ver con el impacto económico que genera y los mecanismos de los que se sirve para producir y promover su producto, porque a la cuestión económica se unen otros parámetros como las nuevas identificaciones ante los flujos migratorios que ponen en constante comunicación a un mundo totalmente globalizado.

Eduard Cortés no dudó en contar con diversas productoras del ámbito nacional como, por ejemplo, la productora catalana Castafiore films o Pedro Costa productions, y del panorama argentino como Tornasol films o Argentina Sono films para llevar a cabo su proyecto. Todas estas productoras cuentan con una importante trayectoria y han participado en grandes producciones cinematográficas. Entonces, si Cortés contaba con los mejores ingredientes para la elaboración de su película, tanto a nivel económico como a nivel artístico, ¿por qué en España se llevó tal tropiezo comercial? ¿Y por qué no ocurrió lo mismo en Argentina? Las respuestas a estas preguntas no dependen de un único factor por lo que tratar de responder a ello quizá resulte un tanto presuntuoso. El objetivo del presente trabajo no es ofrecer respuestas absolutas a estas cuestiones, sino más bien hallar conclusiones propias al margen de las opiniones de las críticas a través del análisis de los elementos filmicos de la película que hablan por sí mismos.

Las primeras críticas que recoge la prensa precisamente llaman la atención sobre la ambientación de la época en la que está ubicada la obra. La apuesta por una atmósfera más amable y colorida ha sido tildada de «una reconstrucción histórica de guardarropía mala» (*Fotogramas*, 2012). Sin embargo, otras críticas afirman que esa misma puesta en escena les parece un detalle impecable y un punto positivo de la película. Ante esta disparidad de opiniones, da la sensación de que tales reflexiones ofrecen las impresiones personales de los críticos y no conclusiones objetivas a partir de los fundamentos del film. Otro aspecto denostado en la recepción española de la película ha sido la fusión de géneros. Al parecer, no se vio de buen grado la hibridación tragicómica del largometraje. Algunos apuntaban que el tono cómico restaba gravedad al drama y, además, encontraban el humor de los personajes argentinos forzado e histriónico. Sin embargo, el film se aleja de los clichés de los modismos dialectales y se centra en plasmar un humor fluido y natural propio de una relación entre dos tipos muy distintos que se ven obligados a convertirse en compañeros por las circunstancias. En el diario *La Razón*, el 19 de octubre, fecha del estreno español (en Argentina fue el 2 de agosto de ese mismo año), se recoge lo siguiente:

El tándem de argentinos canallas [...] representan el payaso augusto y el clown torpe. La química entre Francella y Nicolás Cabré es inexistente. Cuando *¡Atraco!* decide virar hacia el drama no ha conseguido que les cojamos cariño a los personajes. Da la impresión que Cortés no sabía muy bien qué contar, si una fábula picaresca o un policíaco con ínfulas de documento histórico sobre la dictadura.

Leyendo estas palabras se puede inferir que el autor de la crítica, Sergi Sánchez, en ningún momento está siendo objetivo e, incluso, parece haberse quedado en la superficialidad del tráiler. La excelente interpretación de Francella jamás lleva a su personaje a ser un «payaso augusto». Al contrario, demuestra todo el tiempo ser un tipo astuto y profesional que lleva su papel en la misión con el mayor rigor posible. Sobre el personaje de Cabré y su apelativo

de «clown torpe», parece ser que el crítico ha mezclado el poco éxito profesional de Miguel con su personalidad real. Desde el principio del film, Miguel se muestra como un muchacho bueno e ingenuo. Su único objetivo es agradar a su padre y por ello se ve enrolado en una situación que lo supera por completo. Sánchez también afirma que entre la pareja no hay química y es que esa no era la intención, puesto que ninguno de los personajes se cae bien y precisamente esas fricciones son las que provocan los momentos cómicos. No se trata de una pareja de amigos que se embarcan en una loca aventura. *¡Atraco!* no es el típico *buddy film*. No obstante, a pesar de esos pequeños roces entre ellos, conforme avanza la película el espectador nota cómo la admiración entre ambos se va haciendo una realidad, sobre todo al final y, sí, los personajes han evolucionado lo suficiente a lo largo de la trama como para que se les coja cariño y el espectador se quede sobrecogido con la ráfaga de tiros del final.

La errónea interpretación de la fusión de géneros ha llevado a la crítica a afirmar que el final era imprevisto y demasiado grave para la ambientación amable del film, por lo que «resulta doblemente impactante». Si se recuerda el análisis de las secuencias del principio, el *flashback* inicial es un prelude de lo que la película va a ofrecer al espectador, en apenas un minuto de film se une lo absurdo de una situación, si se permite, surrealista con la fatalidad de las estructuras de poder. El género de la película queda definido desde ese primer minuto, por lo que ese 'final imprevisto' resulta ser la crónica de una muerte anunciada, trayendo a cuento el símil literario. El desenlace de la película es desgarrador, pero no sorpresivo. Como tampoco desentona con la tónica del film, ya que Cortés se limita a retratar la vida misma. Las vivencias humanas tienen en el mismo grado de imbricación las cuestiones tristes con las alegres, el dolor más profundo con la felicidad más extrema. La vida no funciona siempre dentro de una misma gama de colores y esa paleta es precisamente en la que se inspira Cortés para su proyecto cinematográfico, donde quedan bien dibujados los dos mundos de cada lado del Atlántico en una época tan convulsa y dura como los años 50.

En todo momento, Cortés busca la simetría entre la comedia y la tragedia, no se trata de una transición o una hibridación improvisada. El director sí sabía lo que quería contar cuando se puso a trabajar en su película. Ni se acerca a la fábula picaresca ni a las ínfulas policíacas de documento histórico franquista, se trata de una realidad ficcionalizada y, como tal, es libre de conducir su historia hacia donde le parezca e incluir en ella los elementos que mejor considere para hacer que funcione esta apuesta transnacional. Si bien es cierto, que la crítica española comparó este film con el anterior estreno de Cortés, *Los Pelayo*, pero las obras son totalmente independientes y no es de justicia proyectar la opinión de una sobre la otra o analizar la película desde los prejuicios iniciales de la otra. *¡Atraco!* es una película llena de humanidad y, por ello, combina el humor con la tragedia. El final de los atracadores es trágico porque han sido derrotados por unas fuerzas superiores a ellos, escapando totalmente de su control. Han quedado al margen del sistema, han llegado a un punto de inflexión cuya única salida para ellos es la muerte. El poder siempre va a vigilar sus intereses y es cruel en sus decisiones. Mientras tanto, la vida sigue y las risas y la música continúan alegres en su devenir.

CONCLUSIÓN

Después de todo lo expuesto hasta el momento, se puede concluir el trabajo afirmando que la apuesta de Eduard Cortés no fue bien recibida en el panorama español porque no tuvo en cuenta los valores intrínsecos de la película y se construyó una crítica desde el tópico,

dejando de lado lo objetivo. El cine hispánico (tanto en sus coproducciones transnacionales como en las producciones íntegramente nacionales) encuentra mucha mejor acogida en el ámbito internacional que en España. Los motivos de este razonamiento realmente no se pueden argumentar desde una postura fundamentada o científica, puesto que intervienen factores subjetivos que interfieren a la hora de considerar el cine de casa o el hermano. Este asunto daría para otro trabajo desde otra perspectiva de análisis. Lo interesante aquí es remarcar la discrepancia entre las intenciones de rodaje y la recepción española que pareció obviar la tarea minuciosa de la toma de decisiones de cada uno de los que trabajaron en la película, además de Cortés. El análisis del texto fílmico de la película, a pesar de su brevedad por motivos de espacio, deja ver que la apuesta del director para ficcionalizar unos hechos reales tan rocambolescos como escabrosos es acertada. La naturaleza del punto de partida no puede conducir a otro resultado, manteniéndose lejos de los extremos (de la comedia o del drama). Sin esa decisión híbrida, habría sido forzar la historia hacia un modo concreto de contar la trama. La fusión de géneros tan criticada negativamente es precisamente el motor que hace que la historia de *¡Atraco!* funcione, tanto en Argentina como en España.

BIBLIOGRAFÍA

- ARANGUREN, A. (25 de diciembre de 2018): «Los paseos de Carmen Polo, 'La collares', por las joyerías de Donostia». *El Diario Vasco*. Recuperado el 28 de junio de 2019, de <https://www.diariovasco.com/san-sebastian/carmen-polo-franco-20181225182737-nt.html>
- BERNAL, F. (octubre de 2012): «Las costuras de la Historia, *¡Atraco!*», de Eduard Cortés. *Caimán. Cuadernos de cine* (9), 50.
- CARMONA, R. (2010): *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, F., & FEDERICO, D. C. (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CORTÉS, E. (29 de noviembre de 2015): Coloquio *¡Atraco!* Versión española. (C. G. Cuervo, Entrevistador) La 2. RTVE. Recuperado el 15 de junio de 2019, de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-atraco-coloquio/3385619/>
- DENNISON, S. (2013): «National, transnational and post-naciotional: Issues in contemporary filmmaking in the Hispanic world». En S. Dennison, *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film* (págs. 1-24). Woodbridge: Tamesis.
- LEFERE, R. Y. (2016): Introducción al volumen. En VVAA, *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (págs. 3-16). Boston: Brill Rodopi.
- LIE, N. (2016): «Lo transnacional en el cine hispánico: deslindes de un concepto». En VVAA, *Nuevas perspectivas sobre lo transnacional del cine hispánico* (págs. 17-35). Boston: Brill Rodopi.
- NOMBRE, S. (6 de julio de 1956): «Los atracadores de la joyería Aldao fueron juzgados ayer en consejo de guerra». *ABC (Hemeroteca)*. Obtenido de <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1956/07/06/025.html>
- NOMBRE, S. (28 de julio de 2012): «Francella y Cabré: dos ladrones bastante torpes». *Clarín*. Recuperado el 30 de junio de 2019, de https://www.clarin.com/cine/ladrones-bastante-torpes_0_SkB4OW2wXI.html
- PÉREZ BOWIE, J. A. (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

