



Revista de Humanidades: Tecnológico de  
Monterrey  
ISSN: 1405-4167  
claudia.lozanop@itesm.mx  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores  
de Monterrey  
México

Gómez López Quiñones, Antonio  
Asaltar los cielos: Trotsky, "el hombre del piolet" y el documental cinematográfico  
Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 20, 2006, pp. 150-181  
Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey  
Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38402007>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

# ***Asaltar los cielos: Trotski, "el hombre del piolet" y el documental cinematográfico***

**Antonio Gómez López-Quiñones**  
*Dartmouth College*

*Asaltar los cielos* aborda la vida de Ramón Mercader, el comunista español que, en 1940, asesinó a Leon Trotski en la Ciudad de México. Este documental puede ser explicado como un intento narrativo de unificar y clarificar los muchos misterios, vidas, incongruencias e identidades de Mercader. En esta tarea juega un papel decisivo tanto la voz en *over* como el montaje. El resultado es una narración que fomenta una visión providencialista de la historia, así como una versión centrípeta y teleológica de la identidad. Por otra parte, *Asaltar los cielos* incluye momentos de autoreflexividad muy usuales en el llamado metadocumental. Estos momentos permiten un tipo de experiencia espectatorial más crítica. Desde estas escenas, este film puede ser leído como un artefacto cultural que reinventa el pasado reciclando materiales y documentos que simultáneamente muestran y ocultan, iluminan y desfiguran el pasado.

*Asaltar los cielos'* main character is Ramón Mercader, the Spanish communist who in 1940 assassinated Leon Trotski in Mexico City. This documentary feature can be explained as a narrative attempt to clarify and unify Mercader's many lives, identities, mysteries and incongruencies. An overreaching voice-over and a lineal editing play an essential role in this film. The final result is a narrative structure that embraces a providentialist vision of History and a centripetal and teleological version of human identity. On the other hand, *Asaltar los cielos* includes several auto-reflexive scenes that are quite usual in meta-documentary films. These scenes encourage a more critical spectatorial experience. After taking into consideration these scenes, one can read this film as a cultural artifact that reinvents the past recycling visual/textual materials and documents that simultaneously hide and show, illuminate and disfigure the past.

**A***saltar los cielos* (1996) fue uno de los primeros ejemplos de lo que, casi una década después, se ha convertido en una pujante corriente del último cine español: el género del documental<sup>1</sup>. En concreto, este film puede ser encuadrado en una familia de largometrajes no-ficcionales centrados en la recuperación de la memoria histórica, específicamente, de aquellos eventos, testimonios, recuerdos y trayectorias relacionados con la Guerra Civil Española. *Los niños de Rusia* (2001), *La guerrilla de la memoria* (2001) o *Extranjeros de sí mismos* (2001) son algunos de estos films que, además, forman parte de un movimiento cultural mucho más amplio, no circunscrito a una sola manifestación artística o intelectual. Desde mediados de los años noventa, la España postolímpica ha sido testigo de continuados debates sobre la Guerra Civil en el Congreso de los Diputados, en programas televisivos, en la Conferencia Episcopal, en algunos tribunales y en muchas de las fundaciones encargadas de gestionar la memoria del enfrentamiento y la dictadura<sup>2</sup>. Además, resulta evidente el rentable “boom” editorial en torno a este tema, una auténtica corriente de publicaciones que incluye géneros muy diversos (novela, historiografía, ensayo, memorialismo y auto/biografía, entre otros)<sup>3</sup>. Aunque el alcance político, la ambición intelectual y las consecuencias materiales de este proceso no secunden, en muchas ocasiones, su elevado número de manifestaciones, lo cierto es que todos estos fenómenos son un síntoma de que “la liquidación de la Guerra Civil no está terminada” (García Fontanet 8).

En este contexto nos parece importante volver sobre las claves estéticas con que está siendo recordado y representado un periodo tan decisivo para la identidad cultural y política de la España contemporánea. En la articulación de esta identidad y de una memoria colectiva sobre la Guerra Civil, la cinematografía ejerce un papel mediador muy importante. En primer lugar, porque ni la memoria colectiva ni la memoria individual actualizan, como explican Noa Gedi y Yigal Elam, los recuerdos en tanto que duplicados veraces y exactos de sucesos reales (43). La memoria se reapropia de esos eventos y los reorganiza de acuerdo con las tensiones, necesidades e ilusiones del presente y de las identidades involucradas en dicho presente. En segundo lugar, porque cualquier industria cinematográfica (incluso si se trata de una con tantos problemas y deficiencias como la

española) ostenta el poder de influir poderosamente en el imaginario histórico y memorialístico de un país. Anton Kaes aborda este problema en un interesante artículo en el que explica de manera convincente cómo las distintas filmografías nacionales se han convertido en el más eficiente y productivo mecanismo de diseminación de estereotipos, mitos y referentes históricos en las sociedades contemporáneas, tan implicadas en una cultura capitalista e hiperproductiva de la imagen<sup>4</sup>.

El documental juega un papel específico en este circuito de narrativas audiovisuales. Este rol está directamente relacionado con la especial y privilegiada relación que, en principio, este género mantiene con la "realidad misma". De hecho, el documental suele ser definido como no-ficcional, un modelo de narración que no inventa, sino que representa. El documental tendría la supuesta capacidad de acercarse al mundo para mostrarlo con un alto grado de espontaneidad: una suerte de ventana que muestra de manera fiable<sup>5</sup>. Esta retórica de la sinceridad y la transparencia que ejerció, por ejemplo, tanta influencia en el prestigioso Direct Cinema estadounidense<sup>6</sup>, ha encontrado un fuerte rechazo en recientes acercamientos posestructuralistas. Aunque los ejemplos podrían ser muchos (y algunos de ellos aparecerán mencionados a lo largo de este ensayo), valga ahora como muestra la opinión precisamente de un estudioso y teórico del cine español, Jenaro Talens, que define la supuesta transparencia y honestidad del documental no como una intrínseca cualidad epistemológica, sino como el resultado de una retórica y de un conjunto de estrategias narrativas. Según Talens, la impresión referencial creada por este tipo de film "is the result of an effect produced on the spectator by means of rhetorically constructive process, through which the articulation of images and sounds acquires a status of verisimilitude" (61).

Este acercamiento posibilita el análisis de los procedimientos estéticos y técnicos con los que el documental muestra, pero tergiversa; observa, pero interpreta; refleja, pero modifica; enseña, pero también inventa. Precisamente sería esta tensión la que haría del documental un espacio tan sugerente para la construcción y promoción de ciertas aproximaciones a un pasado nacional: un género que, recreando interesadamente una determinada versión de la Historia, parece



referirse a ésta de una manera más directa y menos subjetiva que los largometrajes llamados “de ficción”. Es, precisamente, desde esta perspectiva desde la que afrontamos *Asaltar los cielos* como una “práctica de la memoria” (Assmann 131), es decir, un proceso creativo en el que se reactiva no un tiempo pretérito, sino perspectivas y puntos de vista sobre dicho pasado. En definitiva, un relato que no se refiere a un objeto de conocimiento que “está ahí”, esperando a ser aprehendido, sino que por el contrario produce dicho objeto en el mismo proceso de la narración.

### **La voz en over: Historia e historias**

*Asaltar los cielos* discurre por dos ejes temáticos paralelos. Por una parte, la historia del comunista español Ramón Mercader, que tras ser formado en el sistema educativo de la Unión Soviética, emprendió una tortuosa carrera como agente estalinista por varios países (Francia, Estados Unidos y México, entre otros). Una carrera que culminaría con el asesinato de Leon Trotksi en la Ciudad de México el 20 de agosto de 1940. Por otra parte, este film dedica una amplia sección de su metraje a contextualizar la trayectoria personal de Mercader, presentándola como un ejemplo paradigmático de un sentir político, de una determinada época y de un modelo de identidad que hoy parecen muy lejanos. La primera mitad del siglo es entendida como un tiempo de grandes esperanzas utópicas y de lealtades inquebrantables a ciertos proyectos políticos. En el gran teatro de la Historia, los años veinte, treinta y cuarenta escenifican las ilusiones revolucionarias y las prometedoras rupturas, la impresión (hoy desvanecida) de que el mundo podía ser reorganizado radicalmente a golpe de revoluciones y alzamientos populares. Esta percepción adquiere un valor añadido ya que, actualmente, tal y como explica Christopher Coker, “even among the radical left the West has lost faith in revolutionary action” (189). Un parecer que secunda John Foran cuando explica que “the international loci and foci of revolutions may be moving [away from Europe]” (1). Ramón Mercader es visto, dos décadas después de su fallecimiento, como el ejemplo paradigmático de una biografía al servicio de un exigente guión histórico y de una causa colectiva.

Estas dos líneas (Mercader y su tiempo, lo individual y lo histórico, el individuo y el medio) plantean un claro problema narrativo: cómo engarzar audiovisualmente la historia de un personaje (contada mediante entrevistas, testimonios, fotografías y otros materiales de archivo) con un paisaje, un ambiente circundante, un marco social, un amplio y plurifacético contexto histórico. En otras palabras, si el devenir existencial de Mercader supone una narrativa particular, el esbozo de amplios aspectos de toda una época funciona como una "macro-narrativa" o, en términos de Jean François Lyotard, una "meta-narrativa"<sup>7</sup>. La relación entre ambas es bastante compleja y ningún procedimiento audiovisual realiza una labor de engarce más decisiva que la voz en *over* del narrador extradiegético<sup>8</sup>. La voz en *over* del documental ha caído en desuso desde los años sesenta por varias razones: 1) dirige y manipula la atención del espectador, explicándole el contenido de las imágenes, 2) entabla una relación jerárquica con otras voces particulares y concretas, 3) se trata de una voz sin cuerpo de la que ningún personaje es responsable, y 4) tiende a adoptar un punto de vista pretendidamente objetivo y omnisciente (Nichols, *The Voice of Documentary* 51-5). No es extraño, por lo tanto, que algunos documentalistas prefieran imágenes y entrevistas concretas sin voces que unifiquen, comenten o transciendan las distintas unidades narrativas del film.

Un claro ejemplo de este peligro lo tenemos en *Asaltar los cielos*. En primer lugar, la voz de esta narradora pertenece a la popular actriz Charo López (más popular en los años setenta y ochenta que en los noventa)<sup>9</sup>. Obviamente la voz entrenada de una profesional tiene una textura, una calidad, una modulación y un efecto estético muy distinto del producido por la voz de un entrevistado cualquiera. En segundo lugar, esta voz emana de un vacío corporal que la hace parecer si no objetiva, por lo menos desinteresada, distante y no implicada en el objeto de estudio. Esta voz no pertenece a nadie, es una voz sin un emisor concreto y resulta, por ende, lógico que haya sido denominada "voice of God" (Doane 33-38) o "an invisible storyteller" (Kozloff 3-10). En tercer lugar, la voz de Charo López no profiere usualmente una información que sea el producto de una observación o de una experiencia, sino que se encarga de ofrecer marcos explicativos, bosquejos generales sobre un periodo, resúmenes sobre las



motivaciones de un personaje o sobre la conclusión que los espectadores deberían extraer de una determinada sección del relato. Sirva como ejemplo la primera aparición de esta voz en *over*.

*Asaltar los cielos* se inicia con breves segmentos de entrevistas a Laura Mercader, Elena Poniatowska, Gay Mercader y María Mercader. En estos segmentos queda planteado un abanico de actitudes particulares ante la memoria del asesino. De inmediato, el film da paso a los títulos de crédito, que se proyectan sobre unas antiguas y evocadoras imágenes tomadas desde un tranvía barcelonés. Al concluir estos títulos, emerge la voz de Charo López que explica lo siguiente: "Entre la Barcelona de principios de siglo y la que con entusiasmo recibió a los Rolling Stones en 1976, se encierra la vida de un hombre, Ramón Mercader, hijo de su tiempo y miembro de una familia que encarna las contradicciones de un siglo". Lo importante no es si esta primera intervención (realizada sobre una grabación visual del mencionado concierto de los Rolling Stones) puede ser tenida por cierta o falsa, adecuada o excesiva. Lo relevante es que sólo la voz descorporeizada del narrador cuenta con suficiente autoridad para proponer, no un testimonio, sino un ejercicio de interpretación en el que quedan enmarcados otros testimonios. Gay Mercader, Laura Mercader o María Mercader plantean sus opiniones ante la figura de un pariente incómodo, mientras que la voz en *over* resume el contenido de estas posturas, las interpreta y las redimensiona: Mercader es mucho más que Mercader, es la sinédoque de un siglo y de sus avatares político-sociales. Por supuesto, esta voz también conjura la ansiedad de un inicio *in media res*, concediéndole al espectador un punto de partida epistemológicamente estable: esta narradora (y no un personaje particular, subjetivo y, por lo tanto, no-confiable) establece los parámetros generales y los puntos de referencia con los cuales ir asimilando el resto de materiales. En conclusión, la voz en *over* (que aparece en veintiséis ocasiones en un film de noventa y ocho minutos) abre el relato, acompaña y tutela al espectador, y finalmente cierra la narración.

Durante la mayor parte del film esta narradora ejerce, por lo tanto, la labor de una comentarista totalizante que, en palabras de Elizabeth Ermath, "involves mediations, crossings from place to place, and from time to time, that literally establish and maintain the neutral

time 'in' which alone objectivity is possible and mobility can be productive" (205). Si esta posición de poder narrativo y privilegio epistemológico es mantenida casi de continuo, hay momentos (no demasiado abundantes pero sí muy significativos) en los que *Asaltar los cielos* replantea o incluso parodia el estatus de esta voz. En primer lugar, la voz en *over* negocia con personajes concretos del film su exclusividad sobre las meta-narraciones explicativas. De todos estos personajes el más representativo es Manuel Vázquez Montalbán, que sin haber tenido ningún contacto directo con Ramón Mercader ni con su entorno, aparece en el film en tanto que autorizado analista cultural. Es cierto que muchas de las opiniones de Vázquez Montalbán (sobre la historia del comunismo español, sobre la subjetividad del individuo revolucionario, sobre la relación del espíritu de vanguardia y la lucha política en los años treinta, etcétera) secundan la labor de la voz en *over*. No es menos cierto, por otra parte, que la presencia de un narrador particular, Vázquez Montalbán, emisor de una información parecida y en un tono similar a la pronunciada por la voz en *over*, ayuda al espectador a confrontar a esta última no como una voz sin cuerpo y sin una perspectiva parcial, sino con un cuerpo y una parcialidad determinados.

En segundo lugar, *Asaltar los cielos* incluye una reveladora escena en la que unas imágenes de archivo rodadas durante la Guerra Civil Española no son comentadas por Charo López, sino por una segunda voz en *over*. Las imágenes (por otra parte, muy conocidas y ya utilizadas en otros documentales) muestran el comedor de un céntrico, lujoso y reputado hotel atestado de trabajadores y proletarios que almuerzan o esperan a ser atendidos<sup>10</sup>. La voz masculina que explica esta escena tiene una dicción antigua y un tono hiperbólico. La calidad del sonido resulta sensiblemente inferior a la del resto del film y el contenido de la glosa presenta un cariz abiertamente propagandístico:

Los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, capitanes de industria, aristócratas ociosos y aventureros internacionales de toda laya, ahora están abarrotados de hombres y mujeres humildes que siguen el ritmo de la sociedad que se está creando.



Este comentario trata del audio original que debió de acompañar a estas escenas en los cines de la España republicana. La aparición de esta segunda voz en *over* produce, por varias razones, un efecto de extrañamiento respecto a la primera.

Por una parte, la narración de Charo López deja de ser la única que se superpone a una amplia gama de imágenes para explicarlas. Su estatus único y especialmente acreditado queda perturbado. Por otra parte, el talante propagandístico de la grabación realizada durante la guerra hoy resulta ineficaz. En vez de persuadir al espectador contemporáneo, despierta sus sospechas por su exagerado y aleccionador didactismo. El rechazo o el escepticismo hacia esta voz en *over* puede, además, convertirse en el detonante para el recelo ante la labor realizada por Charo López. La escena en los comedores del aristocrático hotel muestra claramente a un narrador descorporeizado que lejos de comportarse como el responsable de "relatively dispassionate inspection... and dispassionate historical inquiries" (Friedländer vii), hace las veces de un interesado interventor político. Éste intenta apuntalar el sentido de la imagen de acuerdo con una preestablecida agenda ideológica. Una vez que el espectador es impelido a desconfiar de una voz en *over*, resulta más factible que dicha desconfianza se extienda a otras. Una vez que se observa un ejemplo tan evidente de la capacidad manipuladora y del carácter inevitablemente implicado de este tipo de voz, se abre un espacio para una experiencia espectatorial más crítica que discute y se resiste ante los intentos de orientar o fijar dicha experiencia.

La inclusión de un breve documental (con su propio sonido e imagen) en el seno del documental produce un efecto metacinematográfico: un film que se refiere a otro film, mostrando y reflexionando sobre su propio proceder y características. Como afirma Michael Plantinga, el metadocumental ha gozado en las dos últimas décadas de una creciente popularidad que puede ser explicada como una reacción contra el cine etnográfico, el docudrama, el Direct Cinema y otras corrientes que han aspirado a la invisibilidad formal (178-188). El metadocumental intenta, por el contrario, mostrar rasgos de su proceso de construcción, exponiendo sus procedimientos y tácticas como tales. Este modelo audiovisual deja ver su tarea mediadora entre un referente y un público. Dicha mediación posee



unas claves formales, no es transparente e implica un elaborado grado de artificiosidad. Los rasgos metadocumentalistas que aparecen en *Asaltar los cielos* revisten una gran importancia porque crean una dinámica más dúctil entre la biografía de Ramón Mercader y la metanarrativa de su tiempo. Dichos rasgos complican y relativizan la oposición entre el relato de una historia (*story*) particular realizado sobre la base de entrevistas y testimonios, y el relato de la Historia (*history*) elaborado por una voz abstracta y sin emisor visible que, como sucede en este film, perora sobre el contexto político, económico, social y cultural de la España o de la Barcelona de los años treinta. Los elementos del metadocumental y, en concreto, aquéllos referidos a la voz en *over* propician un entendimiento de esta última en tanto que artificio y dispositivo, es decir, ayuda a entender esta voz como una más, *otro* (y no *el*) punto de vista. Tanto la Historia como la historia aparecen como narraciones, compuestas por alguien y realizadas, en muchas ocasiones, con procedimientos parecidos. De hecho, la ironía implícita en el metadocumental conlleva una reconsideración más democrática y flexible de la Historia que, como explica James Young, ha tendido a ser vista como la rama científica, confiable, total, racional y razonable de otros posibles acercamientos (menores, sentimentales, poco estables) al pasado, como sería el caso de la memoria.

*Asaltar los cielos* plantea explícitamente el problema del determinismo histórico, de lo psicológico y lo social, del individuo y el medio: ¿cuál es la relación entre una biografía y los grandes esquemas ideológicos de un tiempo?, ¿qué efectos tiene en una subjetividad la adhesión a una causa política?, ¿puede un estado instrumentalizar completamente a un individuo?, ¿se puede hablar de un esquema de identidad propio y específico del estalinismo?, ¿qué hubo en Ramón Mercader que nunca encajase en ese hipotético modelo identitario?, ¿es posible recuperar un retrato de Ramón Mercader que no esté radicalmente determinado por su figura de hombre público, de asesino ilustre, de "gran villano" de una tragedia histórica del siglo XX? *Asaltar los cielos* ofrece algunas respuestas a estas preguntas (que serán abordadas más adelante), pero ofrece además la posibilidad de que el espectador se acerque con cuidado a estas dicotomías (lo social vs. lo psicológico; lo histórico vs. lo



privado; lo individual vs. el medio). En términos narrativos, los dos polos de estos binomios se construyen con procedimientos parecidos. Incluso si la voz en *over* parece otorgar un estatus privilegiado a lo histórico, a lo social o al medio, hay momentos en el film que desinfla este privilegio para mostrar que lo incierto e intangible de una biografía no puede ser estabilizado contra el fondo pretendidamente estable y seguro de un contexto histórico. Éste último no pertenece a un orden extra-narrativo ni al ámbito de una voz en *over* que refiera el mundo desde un punto de una perspectiva imparcial. Esta voz es *una voz* y puede además tratarse de la menos fiable: el narrador en *over* es subjetivo, pero borra sus marcas de subjetividad; se asienta en un cuerpo, pero este cuerpo no está y, de hecho, parece no existir; cuenta desde una perspectiva más amplia y panorámica, pero nunca aborda las limitaciones y problemas de dicha perspectiva; se sirve de un tono de objetividad, pero esconde el hecho de que la objetividad es, en el mejor de los casos, una retórica, un proceso, una dialéctica y no un lugar estable desde el que narrar<sup>11</sup>.

### **La escritura en la imagen: modelos de identidad**

El documental es el género cinematográfico que ha hecho un uso más intenso y sistemático de la escritura y, en concreto, de la escritura en relación con la caracterización de personajes. A diferencia de los géneros denominados “de ficción” (que usualmente definen y nombran a sus personajes mediante las acciones y palabras de éstos, o a través de otros personajes), el documental suele servirse de los subtítulos para informar al espectador del nombre de los entrevistados e incluso de su profesión. Es este segundo dato el que busca justificar en muchas ocasiones la presencia de cada testimonio. Éste es el caso precisamente de *Asaltar los cielos*, que fija o estabiliza la identidad de sus personajes con los subtítulos. Este hecho resulta relevante porque este film aborda el problema de la camaleónica identidad de Ramón Mercader, y pareciera que las paradojas e inconsistencias de este cambiante personaje fueran conjuradas, en parte, por personajes clara y sistemáticamente definidos. Los subtítulos no constituyen la única estrategia posible para explicarle al lector quién es el individuo que aparece en la pantalla. Sin ir más lejos, otros recientes y sugerentes documentales españoles, como *Balseros* (2002) o *La espalda del mundo*

(2000), prescinden de los subtítulos, incorporando otras estrategias audiovisuales que ayudan a identificar la función e identidad de los distintos entrevistados, pero sin estandarizarlas con un título o un apelativo.

La biografía de Ramón Mercader (para la que recomendamos los libros de Luís Mercader, Miguel Ferrà i Martorell e Isaac Don Levine) está marcada, tal y como comentábamos anteriormente, por la discontinuidad y las variaciones. Del siguiente modo se refiere a él, por ejemplo, el que fuera secretario personal de Trotski, Jean Van Heijenoort: "There is one point that still puzzles me: why Mercader's way of speaking did not awaken suspicion.... Mercader claimed to be Belgian, but.... his French sprinkled with Hispanicisms. A Belgian's French differs from that of a Spaniard" (147). Las palabras de Van Heijenoort apuntan a uno de los numerosos nudos que articulan esta trayectoria vital. Mercader nació en Cataluña pero fue educado en un centro de élite en Moscú. Su madre, Caridad del Río, era una alta dirigente del Partido Comunista que, al perder la Guerra Civil Española, se marchó a la Unión Soviética con sus hijos. Ramón Mercader vivió en varios países, hablaba varios idiomas y, a lo largo de su vida, ostentó diversos nombres. Para penetrar en el entorno de Trotski se hizo pasar por el belga Jacques Monard y por el canadiense Frank Jacson<sup>12</sup>. Tras cometer su crimen y pasar varias décadas en una cárcel de la Ciudad de México, vivió en La Habana y en Moscú, en donde finalmente fue enterrado con el nombre de Ramón López. Con el fin de establecer una relación con la colaboradora de Trotski, Sylvia Agelof, tuvo que inventar una nacionalidad y un nuevo nombre. Con el propósito de no involucrarse en el magnicidio al régimen de la U.R.S.S., nunca reconoció su procedencia ni identidad durante sus muchos años de reclusión. Al salir de prisión y llegar a un territorio del bloque soviético, también se vio obligado a vivir con una identidad falsa y a llevar con extrema discreción su pasado. Mercader fue el hombre de los varios nombres, de los distintos idiomas, de las diversas patrias, de las muchas identidades. Un evocador personaje rodeado de amigos y conocidos que nunca llegaron a conocerlo, escurridizo, en constante metamorfosis, inaprensible: el agente estalinista, el hombre de negocios, el comunista irredento, el amigo cordial, el hijo fiel, el belga con acento español, el español que hablaba ruso, el

ciudadano ruso que murió en La Habana, se casó en México y quiso haber vuelto, aunque sólo hubiese sido en una ocasión, a su Cataluña natal<sup>13</sup>. Mercader es además el “otro”, el contrincante, el enemigo, el hombre que mató a Trotski, una nota en la vida de este último, un personaje oscuro y secundario en la insigne biografía del gran héroe de la Revolución de 1917.

El poliédrico perfil de Mercader contrasta, en primer lugar, con un conjunto de entrevistados a los que la narración no deja definirse a sí mismos. En los primeros instantes de cada entrevista, aparecen unos subtítulos añadidos durante el proceso de posproducción. El contenido de estos insertos no es consistente. En algunos casos, se define a la persona que vemos en la imagen de acuerdo con su profesión y nacionalidad. Por ejemplo, a José Ramón Garmabella se le define como “periodista mexicano” y a Elena Poniatowska como “escritora mexicana”. En otros casos, sólo la ocupación profesional parece relevante: “Guillermo Cabrera Infante. Escritor”, “Manuel Vázquez Montalbán. Escritor” o “Carlos Monsivais. Escritor”. En algunas ocasiones, el emisor de un testimonio es caracterizado según una experiencia política y biográfica de su pasado: “Víctor Alba. Periodista, miembro de POUM”; “Eugenio Granell. Pintor, ex-militante trotskista”; “Clemence Beranguer. Contacto de agentes de la K.G.B. en París” o “Bartomeu Costa-Amic. Editor exiliado en México”. Hay un último grupo de personajes cuya identidad es planteada en términos de su relación con los protagonistas: “Laura Mercader. Hija adoptiva de Ramón Mercader”; “Juana Proenza. Amiga de Frida Kahlo”; “Luciano Galicia. Guardia mexicano de Trotski”; “Esteban Volkov. Nieto de Trotski” o “El Burrero. Compañero de cárcel de Mercader”.

Estas breves definiciones no pueden ser subestimadas porque establecen la posición desde la que estas personas hablan. No se trata solamente de que el lector asocie el testimonio a una faceta específica de la identidad de los entrevistados, sino de que la narración explica los motivos por los que dicho testimonio aparece. Víctor Alba no es incluido en el documental como un sujeto que conociese a Ramón Mercader, sino como un periodista y, en concreto, como un periodista con una determinada filiación política. Manuel Vázquez Montalbán no es incorporado al metraje como un miembro destacado de la izquierda española, ni siquiera como un escritor comprometido con



una causa ideológica, sino tan sólo como "escritor". "El burrero" no es presentado como un delincuente con una posible opinión política, sino como "compañero de cárcel de Ramón Mercader". La asistemática de este proceder hace pensar, por una parte, en la irónica clasificación que Jorge Luis Borges propusiera en "El idioma analítico de John Wilkins": una suerte de contra-clasificación que ironiza sobre la supuesta consistencia y coherencia de este proceso organizativo<sup>14</sup>. Por otra parte, esta forma de organizar las identidades de los entrevistados mediante un mensaje escrito puede ser entendida bajo las dos modalidades de relación que Roland Barthes teoriza para la imagen y el signo lingüístico: "anchorage" y "relay" (38). "Anchorage" se trataría de la función realizada por aquellas grafías lingüísticas que incitan al lector a aceptar algunos significados de la imagen, desestimando o relegando otros (40). El "texto-anchorage" propiciaría, por lo tanto, una jerarquía de las posibles interpretaciones antes de que el lector se enfrentase al conjunto de éstas. Por otra parte, "relay" no enfatiza ni subraya un aspecto o una posible recepción de la imagen, sino que añade una información no incluida visualmente (41). El "texto-relay" no jerarquiza las hipotéticas interpretaciones de una imagen, sino que se suma a esta última para crear un nuevo sentido.

En *Asaltar los cielos* podemos encontrar ambas funciones. Por una parte, es obvio que la mención de una adhesión ideológica invita a una determinada lectura de ese particular testimonio. Hay entrevistados que son construidos por los mensajes escritos como sujetos políticos, subjetividades que no pueden ser entendidas sin su inclusión en organismos o partidos de izquierda. Otros entrevistados surgen como sujetos privados cuya carta de presentación consiste, sencillamente, en el contacto personal con los principales protagonistas de la narración, Trotski o Mercader. Éstos son los "hijos de", "amigos de", "nietos de", etcétera. Finalmente, hay sujetos (públicos, pero no explícitamente políticos) que aparecen en la pantalla porque su prestigio laboral e intelectual les ha hecho merecedores de exponer su opinión ante la cámara. Es evidente que los subtítulos encaminan al lector hacia una determinada comprensión de lo oido y visto. Por otra parte, hay algunos casos en los que sin la inserción de estas palabras en la parte inferior del fotograma sería imposible (para



muchos espectadores) saber quiénes son todos y cada uno de los entrevistados. Por lo tanto, la conjunción de texto e imagen depara una nueva realidad audiovisual: una identidad concreta y definida donde antes sólo había un rostro anónimo y una amplia gama de posibilidades identitarias.

Este uso de los subtítulos supone, como explica Judith Butler, un útil mecanismo para darle durabilidad, legitimidad y estabilidad a una subjetividad individual: una estrategia de un orden social y simbólico que produce una reglamentada economía de la identidad (152). Por otro lado, esta manera de controlar las identidades de los personajes ubica al espectador en una situación idónea para reflexionar críticamente sobre el grado de manipulación operado por una narrativa. *Asaltar los cielos* muestra, por escrito, cómo un documental cinematográfico no se refiere a una realidad exterior en su totalidad, sino a determinadas facetas de dicha realidad, a una imagen concreta y selectiva de esta última. En otras palabras, las personas reales de Esteban Volkov o Ricardo Muñoz-Suay no son las que aparecen en este film (con todas sus variantes y ambigüedades), sino dos personajes con estos nombres de los que se destaca que uno es el “nieto de Trotski” y el otro “un antiguo dirigente de las J.S.U.”. Lo interesante es que esta maniobra resulta mucho más visible. No se trata de que una persona se convierta en un personaje ante la cámara, es decir, en un intérprete de sí mismo (algo inevitable en todo documental)<sup>15</sup>, sino de unas palabras escritas sobre la imagen que afirman quién es ese personaje en el contexto de esa escena y del film. Aquí radica la oportunidad crítica brindada por los subtítulos: muestran con claridad cómo en el documental no hay “personas reales”, sino personajes que cumplen un rol narrativo.

Con esto no pretendemos borrar las diferencias entre los personajes de los distintos géneros cinematográficos, ficcionales o no. Es evidente que esto no es así, porque *Asaltar los cielos* no inventa una profesión para Eduardo Ceniceros cuando afirma que este personaje es el “abogado de Ramón Mercader”. Lo que sí hace este film es seleccionar aspectos de la realidad de Eduardo Ceniceros e insertarlos en una cadena narrativa en la que cumple una función. Siguiendo las palabras de Trinh Minh-ha, podemos concluir que “the referential function... is not negated, but freed from its false identification with the

phenomenal world and from its assumed authority as a means of cognition about that world" (93). *Asaltar los cielos* cumple, por ende, una función referencial pero ésta no consiste en una exacta correspondencia entre un objeto exterior y su representación audiovisual. Este film negocia con la realidad una versión de ésta, articulando una cadena discursiva y seleccionando elementos que encajan en dicha cadena. No se inventa ni se miente cuando se afirma por escrito que Eduardo Ceniceros fue el "abogado de Ramón Mercader". Sin embargo, si se decide que, en y para ese preciso momento de la narración, el sujeto que vemos en la pantalla es fundamentalmente el abogado de Ramón Mercader. En y para ese momento del relato, el sujeto que aparece en la pantalla importa y cuenta en tanto que abogado de Ramón Mercader. Otras facetas (de hecho, la gran mayoría) de este sujeto no importan o importan mucho menos ya que son explícitamente relegadas por la narración.

Este argumento afecta, además, a la problemática identidad de Ramón Mercader, el hombre que, tal y como afirma la voz en *over*, pasó media vida "aprendiendo a ser otro". Los nombres propios, escritos insistente sobre el celuloide, terminan por escenificar el modo en que un artefacto audiovisual se refiere a una realidad, reconstruyéndola y modificándola para que realice de manera satisfactoria un rol narrativo. De igual manera, Ramón Mercader se disfrazó con varios nombres para llevar a cabo distintos papeles y cumplir muchas funciones. Como afirma Julian Gorkin, "the actual assassin, Mercader [was also] Frank Jacson, alias Jacques Mornard-Vandendreschd, alias Salvador Torkof, [alias Ramón López]" (ix). Esta constante transformación parece cuestionar la pertinencia de algunas de las preguntas que inicialmente plantea *Asaltar los cielos*: ¿realmente hay un "alguien" detrás de todas las máscaras de Mercader? ¿Existe una identidad "auténtica", esa que realmente explica y justifica la vida de este hombre? ¿Dónde se detiene este *mise en abyme* de caretas, auto-invenciones y falsos documentos? Al concluir el film, Ramón Mercader ha quedado configurado como un mosaico de voces e imágenes: el niño de la alta burguesía barcelonesa, el hijo de la revolucionaria exaltada, el amante de Sylvia Agelof, el viajero culto y políglota, el asesino, el mentiroso, el bolchevique más sincero, el preso, el exiliado, el apóstata de la U.R.S.S., el anciano sin patria, el



que nunca hizo apostasía del comunismo<sup>16</sup>, el pariente lejano y vergonzante, el conversador inteligente, el espía silencioso y calculador, el padre afectivo y bromista, el camarada de Partido, el ícono del estalinismo, el mártir, la reliquia de otro tiempo, el hombre entregado a una fe, un misterio de quien todos en *Asaltar los cielos* tienen, sin embargo, algo qué decir.

Ramón Mercader podría ser entendido como el personaje perfecto del documental, aquel que cumple tantos roles como la narración y que otros personajes le exigen. La reflexión de Borges sobre la arbitrariedad de toda clasificación resulta útil en este contexto no para descalificar o apartar dicho procedimiento, sino para reconsiderar el valor de las clasificaciones incessantes, digresivas, contradictorias, incompletas y paradójicas. Aunque *Asaltar los cielos* se presenta como una investigación sobre las claves de su personaje protagonista mediante un abanico de personajes claramente definidos, finalmente, ofrece algo muy distinto: un superávit de claves, un retrato incompleto y excesivo al mismo tiempo, fragmentario, al que le sobran y faltan piezas. Ramón Mercader queda convertido en una figura de figuras, en una identidad de identidades, en un personaje de mil tramas del que el espectador termina por saber mucho y paralelamente muy poco. Este film no pertenece a ninguna de las corrientes del documental formalmente rupturista y, sin embargo, posee dos rasgos característicos del cine vanguardista de no-ficción: una visión caleidoscópica de su objeto de estudio y su resistencia a un cierre narrativo que resuelva y simplifique un planteamiento fragmentario (Nichols, *Documentary Film* 580-93). Mercader, el asaltador de cielos, constituye ciertamente un momento histórico de excesos, una biografía de rupturas y reapariciones, y un personaje sin centro que este film, sin embargo, trata de centrar mediante un tipo de montaje al que dedicamos la siguiente sección.

### **El montaje teleológico: Trotski como destino**

El título de este film, *Asaltar los cielos*, hace referencia a una tarea desproporcionada y excesiva: el asesinato de Trotski. En primer lugar, porque Trotski era ya en 1940 una figura estelar del panorama político del siglo xx. Tiene razón uno de sus más recientes biógrafos cuando afirma que "Trotsky's actions, as commentator and participant, have



aroused great controversy. He is [and was] admired and vilified in equal measure" (Thatcher 1). En segundo lugar, Trotski se convirtió tras 1929 (fecha en la que lo deportan a Turquía) en la figura emblemática del exiliado político. En 1917 fue uno de los organizadores de la Revolución de Octubre. Con Stalin en el poder, la Unión Soviética convirtió su muerte en un objetivo prioritario: el hombre contra la maquinaria estatal más poderosa del mundo, que él había ayudado a forjar. En tercer lugar, el título del film también puede ser interpretado desde el punto de vista de Mercader: es el hombre que asaltó los cielos y toda su biografía, antes y después del crimen, estuvo radicalmente determinada por ese evento. Mercader es el asesino, el agente ruso que se prepara para el gran crimen, el célebre convicto que recuerda su dolorosa hazaña. Trotski surge en la trayectoria de Mercader como un destino, como una labor a la que se dedica toda una vida. Trotski fue para Mercader una misión de varios años, la más importante, en realidad, la única. Tras cumplirla, Mercader sólo fue recordado y representado como "el" asesino, un hecho que lo definió de una manera abrasiva, de una vez y para siempre. No resulta extraño, por ende, que su apodo en la cárcel fuera "el hombre del piolet": el objeto explica al usuario, el hecho al hacedor, la víctima al victimario<sup>17</sup>.

*Asaltar los cielos* asume esta visión teleológica de la identidad mediante una estructura narrativa que enfatiza la linealidad, la consecutividad y la causalidad. Uno de los procedimientos con los que se logra este objetivo es el montaje. Éste no sólo realiza una labor de selección (descartando un determinado metraje e incorporando otro), sino que además ordena dicho material y establece relaciones de continuidad, contigüidad, progresión, contradicción, etcétera. En este film sólo hay un ejemplo en que dos testimonios disconformes sean incluidos con el propósito de abundar en una diferencia irreconciliable. Este desencuentro tiene lugar entre David Zlatopolski, uno de los pocos amigos rusos que le fueron permitidos a Mercader durante su segunda etapa en Moscú, y Teresa Palau, una ex-dirigente del Partido Comunista Español. En un primer momento el espectador observa y oye el testimonio de Teresa Palau en el que afirma que, sin la aplastante influencia de la madre (Caridad del Río), la existencia y la trayectoria política de Ramón Mercader no habrían sido las mismas,



ni tan siquiera parecidas. A este testimonio, rodado con un estático plano medio, le sucede otro, el de David Zlatopolski, que parece rodado en otro lugar y en otro momento. El amigo de Mercader concluye que este último no hizo lo que hizo, ni vivió como vivió, arrastrado por el magnetismo de la madre. Al terminar estas palabras, sucede algo que, en una primera visión del film, tiene un efecto sorpresivo. Por el margen izquierdo de la imagen, aparece un brazo que zarandea a David Zlatopolski. Al mismo tiempo, oímos la voz de María Palau que vuelve a afirmar, con tono impaciente, que ella conoció a la familia Mercader desde muy temprano y que Ramón jamás habría acabado con Trotski si no hubiese sido por el adoctrinamiento sufrido a manos de Caridad del Río. La cámara realiza un barrido hacia la izquierda y el espectador descubre que Palau y Zlatopolski se encuentran en un mismo cuarto, siendo entrevistados a la vez. Lo relevante de este ejemplo es que el montaje no nos informa de este hecho (no en balde, parece perseguir el efecto contrario) hasta que la anciana comunista interfiere e interviene en el otro testimonio.

Este es el único ejemplo en el que el desacuerdo, claro y frontal, se convierte en el motor narrativo de esta biografía: dos testimonios que disparan la representación narrativa de Mercader en direcciones completamente opuestas. Este tipo de procedimientos no está abocado a desfigurar la imagen del ente retratado, pero sí plantea dicho retrato en unos términos bastante más flexibles. Tal y como explica Bill Nichols (*Representing reality* 174-5), el documental que se ha servido de estructuras narrativas lineales tiende a una comprensión del sujeto en tanto que proceso unívoco y evolutivo, desenvolvente, centrípeto y causal. Por el contrario, los films que no atienden a este “unitarian effect” (175), articulan un sujeto asentado en la disparidad, la multiplicidad y la contradicción. Sin este efecto unificador, la teleología pierde efectividad como “corsé narrativo” porque se abandona la idea de que una trayectoria vital se desplace hacia una meta, un fin o un propósito, cuyo logro justifica retroactivamente todo lo anterior. Sin teleología lineal, el sujeto no se desarrolla, sino que se hace; no avanza, sino que se mueve; no culmina, sino que muta; no es, sino que “está siendo”. Ni siquiera tiene sentido hablar de “un” sujeto en un momento dado como si éste se tratase de un material estable y concéntrico. Un modelo narrativo abierto puede proponer un sujeto

plural y ambiguo, que adopta a la vez distintas posturas, se asienta en numerosos proyectos, entona múltiples voces y discurre por distintas líneas, muchas veces contradictorias.

Éste no es el caso del montaje de *Asaltar los cielos*. En primer lugar, porque la biografía de Mercader parece caminar irremisiblemente hacia una suerte de clímax, el asesinato de Trotski. El film no muestra demasiado interés en presentar imágenes de este personaje en otro registro que no sea el del asesinato, su preparación, su plasmación, etcétera. Pareciera que Mercader (hasta los veintiséis años) sólo hubiese hecho una cosa: prepararse para matar a Trotski. Éste aparece como un sino trágico, una culminación, un reto imposible pero cumplido, un momento para el éxtasis, para la entrada en escena de un personaje secundario (Mercader) en un drama mayor de la Historia. En segundo lugar, este modelo biográfico se plasma en el siguiente tratamiento de las entrevistas individuales: cada nuevo corte en el montaje retoma el relato en donde la anterior lo deja, no para encaminarlo en una nueva dirección, sino para continuarlo y prolongarlo hasta el siguiente relevo narrativo. El ejemplo más evidente y también más paradójico aparece en las entrevistas que cuentan la muerte de Trotski. Yuri Paparov, "ex-agente de la K.G.B.", narra el encuentro de Mercader y Trotski en el jardín de la casa que este último habitaba en la Ciudad de México. Paparov explica que ambos suben al despacho, Trotski se sienta, charlan, Mercader se acerca y (citamos las palabras de Paparov) "sacando el piolet...". El film incluye otro testimonio en ese preciso instante, el de Mark Sharon ("guardaespalda norteamericano de Trotski"). Éste hace el ademán prototípico de un apuñalamiento y termina la frase interrumpida de Paparov: "... lo mató".

Este engarzamiento tan cerrado de distintos cortes en el montaje hilvana una perfecta continuidad entre un testimonio y el siguiente. Este ejemplo, aunque obvio, no es extraño al proceder de este film. Lo específicamente paradójico de esta sección de *Asaltar los cielos* es que lo que estas entrevistas presentan de una manera tan segura y el montaje ordena tan concatenadamente no son más que especulaciones. Los dos únicos testigos de esta escena fueron Trotski y Mercader, y ninguno de los dos ofreció estos detalles: el primero porque no pudo y el segundo porque no quiso. Obviamente, quedaron en el despacho restos de una pelea, manchas de sangre y un particular desorden que



ofrecen pistas sobre cómo pudo discurrir el ataque. Estas pistas sólo justifican aproximaciones tentativas y no un montaje en el que dichas aproximaciones parecen estar de acuerdo en una versión de los hechos. Una “versión-maestra” en la que se encuadran las aproximaciones individuales. Este ejemplo es sintomático de una estructura narrativa que aborda el misterio de Mercader de una manera poco “misteriosa”. En otras palabras, hay una insistencia verbal y retórica en las metamorfosis de Mercader, en sus cambios, en sus secretos, en sus silencios. Éstos, sin embargo, no quedan plasmados en el montaje ni en un consecuente tratamiento estructural de las entrevistas<sup>18</sup>. Mercader es el “hombre que aprendió [varias veces en su vida] a ser otro”, pero esa dinámica del camuflaje y la diferencia queda, en gran medida, empequeñecida o domesticada por un esquema que alinea y sistematiza alteridades y desviaciones. Éstas sirven, no en balde, como punto de encuentro y acuerdo para la inmensa mayoría de los testimonios.

Hay dos aspectos adicionales en esta construcción de la identidad de Mercader y Trotski. En primer lugar, *Asaltar los cielos* abunda, durante su segunda mitad especialmente, en el motivo del grito, la voz rota de Trotski ante el golpe de Mercader. Este grito se convierte en una suerte de fantasma shakesperiano que persigue al asesino hasta su mismo final, un *ritornello* existencial absolutamente definitorio para Mercader. Varios testimonios (como el de David Zlatopolski) secundan esta información pero ninguno posee un efecto tan teatral como el de Eduardo Ceniceros, “abogado de Mercader”. Según este entrevistado, una de las últimas frases proferidas por el agonizante en su lecho de muerte en Cuba fue: “Estoy escuchando ese grito”. A estas aportaciones se le suma la voz en *over* que, en sus intervenciones finales, glosa en estilo lírico la soledad de Mercader, que “solo con aquel recuerdo”, “tenía únicamente aquella muerte, aquella muerte tan suya”<sup>19</sup>. Hay algo grandilocuente en esta representación filmica del acabamiento físico de Mercader: una épica del derrotado y una mística del asesino que abraza su secreto sin tapujos con el fin de 1) morir conectado a su más íntima verdad y 2) liberarse simultáneamente de la mancha ignominiosa. Una visión que conecta, por ejemplo, con la idea de lo trágico que Terry Eagleton aborda en *Sweet Violence* y, en concreto, en el capítulo “The Value of Agony”: la epifanía del

momento trágico redime al héroe del sufrimiento acarreado durante su peregrinaje vital (23-26). Mercader muere trágicamente, como Macbeth y como un protagonista del romanticismo, maldito, devorado por la inmensidad de su crimen pero instalado en el epicentro mismo de su dolor. La muerte llega, en consecuencia, como una liberación y una expiación.

Esta aproximación a Mercader y su final es compaginada con una representación de Trotski basada en la leyenda política de este personaje, en su mayestática estatura histórica y en su carácter icónico. *Asaltar los cielos* nunca atiende, por una parte, a los múltiples vacíos de información, incongruencias, mistificaciones y desajustes que, como explica Pierre Broué, los biográficos más reputados de Trotski han enfatizado en las dos últimas décadas (16)<sup>20</sup>. *Asaltar los cielos* se complace en una imagen evidente de Trotski, el mito en vida, el viejo revolucionario, la estrella perdida de la gran revolución del siglo XX, un personaje reconocible, idéntico a sí mismo, sobre el que cualquier aclaración parece innecesaria. Por otra parte, ni el pensamiento político de Trotski ni el contexto ideológico del crimen juegan un papel de relevancia en el film. En este sentido, podemos hablar de una visión personalista de este asesinato que desestima o, al menos, devalúa otros factores. Este film crea, en definitiva, una tensión narrativa que proviene de un antagonismo fatal entre un (anti)héroe trágico y el personaje de estatura mítica (Trotski). Ambos se complementan y se dan sentido en esta pieza mayor de la Historia (por la que el film destila además cierta nostalgia)<sup>21</sup>.

Hay, sin embargo, un grado de autorreflexividad en *Asaltar los cielos* que depara otra dimensión más dinámica en su representación de los antagonistas. Este film asume explícitamente que la imagen arquetípica y el discurso fatalista que se divulga de Trotski y Mercader es el producto de una serie de materiales fotográficos, periodísticos, musicales y burocráticos. *Asaltar los cielos* no sólo factura una determinada narrativa sobre estas dos biografías, sino que muestra cómo desde la prensa, la cultura popular, la música y los informes policiales o sanitarios, se produjo y reprodujo una serie de discursos en torno al "caso Mercader". La muestra más representativa de esta autorreflexividad la tenemos fundamentalmente en el entierro de Trotski. En primer lugar, la banda sonora que unifica los cortes referidos



a este sepelio no es otra que una ranchera mexicana que tiene como tema la muerte de Trotski, la traición inesperada, el desagarrro de la pérdida, la doliente añoranza por el ser querido, etcétera. Todas estas claves, que en tantas ocasiones conforman el mundo sentimental de la ranchera de temática amorosa, tienen como objeto (sin que haya de por medio ninguna ironía) al revolucionario ruso. En segundo lugar, es relevante la presencia de recortes de prensa que la cámara muestra haciendo hincapié en los sensacionalistas y alarmados titulares. En tercer lugar aparece un grupo de excelentes fotografías: Mercader tras su detención, Trotski en el hospital, muerto en su cama, en el ataúd, una calavera con un enorme agujero, el cuarto manchado de sangre, el piolet con el mango recortado, una multitud llevando el ataúd al cementerio, etcétera. En cuarto y último lugar, la cámara recorre algunas de las frases más llamativas de los informes médicos y policiales: las primeras narrativas oficiales de lo sucedido.

La presencia de estos materiales en una sección que se dilata durante varios minutos muestra cómo la música, las instantáneas, los titulares y las primeras versiones de los hechos crean un producto mediático, asequible para un gran público, sentimentalmente reproducido, articulado en torno a una narrativa de violencia, villanos y héroes. El hecho de que *Asaltar los cielos* encuentre un espacio para todos estos materiales (tan explícita y abiertamente conectados con la imagen comodificada del asesinato de Trotski) ofrece al espectador un espacio para la siguiente reflexión: entre los hechos mismos y su recuento en el film hay una amplia gama de representaciones anteriores (fotos, testimonios, material archivístico, etcétera)<sup>22</sup>. Estos documentos, a pesar de haber sido tratados como una suerte de trampolín hacia una vivencia vicaria del pasado (Foucault 6), constituyen estilizadas representaciones de ese pasado que siempre atienden a determinados intereses y propósitos. Estas representaciones muestran, pero también ocultan; informan, pero también opinan; aportan datos, pero también sustentan una determinada agenda política. A esto se refiere precisamente Robert Braun cuando afirma lo siguiente: "the unmediated production of documentation, if it were at all, would forget about the simple truth of historical inquiry: that documents are representational constructions themselves" (191). *Asaltar los cielos* incluye materiales y, lo que es más importante, una presentación de

estos materiales que deja ver sin disimulos su carácter sentimentalizador o popularizador. Las biografías de Trotski y Mercader aparecen conformadas y deformadas en el film por unos materiales audiovisuales o escritos que, desde el momento mismo del asesinato, depararon un tipo de discurso de las emociones y un esquema narrativo que han moldeado (con sus énfasis y carencias) nuestro entendimiento de los hechos. La incorporación de estos materiales (música, fotografías, periódicos y documentos) es quizá uno de los aspectos más interesantes de este film: cualquier revisión o rearticulación cinematográfica de Trotski y Mercader tiene que afrontar un abigarrado palimpsesto porque una nueva imagen de estos personajes (incluso si no resulta tan nueva) surgirá de la crítica, del diálogo, del consenso o de la distancia con otras imágenes anteriores.

### Notas

<sup>1</sup> Los responsables de *Asaltar los cielos* son el periodista Javier Riyo y el fotógrafo José Luis López-Linares. Juntos han producido una interesante serie de documentales como *Lorca: Así que pasen 100 años* (1996), *A propósito de Buñuel* (2000) y *Extranjeros de sí mismos* (2001). Este último se centra en los combatientes europeos y norteamericanos que se trasladaron a España durante la Guerra Civil para combatir con un bando o con el otro. Tanto *Extranjeros de sí mismos* como *Asaltar los cielos* están rodados de una manera parecida. Ambos utilizan materiales de archivo, voces en *over* femeninas (pertenecientes a conocidas actrices, Emma Suárez y Charo López), entrevistas a protagonistas y testigos supervivientes, y una evocadora banda sonora. Ambos films muestran además una clara nostalgia por el tiempo que abordan. Éste es percibido como un periodo privilegiado de intensidades políticas, causas justas, planes utópicos, subjetividades comprometidas y biografías atravesadas por el vendaval de la Historia. Javier Riyo, que es probablemente el colaborador con mayor influencia en la orientación ideológica del film, trabaja actualmente para el diario *El País* (afín al Partido Socialista, actualmente en el poder) y para la televisión pública, en donde dirige un programa cultural sobre literatura. Riyo pertenece generacional e ideológicamente a esa corriente política que podríamos denominar "la nueva izquierda", social-demócrata, cercana a las tesis de la "tercera vía", europeísta y moderada. Es precisamente esta izquierda pos-marxista, integrada en el proyecto modernizador-capitalista de una España culturalmente posmoderna, la que ahora e idealiza en cierta medida un pasado más intenso. Desde una cultura descreída, escéptica, post-utópica, neoliberal y descreída de cualquier revolución social, este tipo de documentales ahora o, al menos, muestra idealizadamente la trepidación y el fulgor político-sentimental de un tiempo en el que se enfrentaron grandes e incompatibles proyectos de sociedad y de futuro.



<sup>2</sup> Helem Graham y Antonio Sánchez utilizan, de una manera bastante consecuente, el epígrafe de “the politics of 1992” (406). Este periodo se caracteriza no sólo por la gradual integración social y simbólica de España en una (pos)modernidad europea, capitalista y neo-liberal, sino también por una política de la cultura plenamente instalada en las leyes del mercado, en la intensa práctica de técnicas publicitarias y en la masificación del consumo de experiencias/productos artísticos.

<sup>3</sup> Aunque sin pretensión de exhaustividad, podemos destacar algunas obras de novelistas tan asentados en el panorama literario español como Javier Cercas, *Soldados de Salamina* (2001); Javier Marías, *Tu rostro mañana. Fiebre y lanza* (2002); Julio Manuel de la Rosa, *Las guerras de Etruria* (2001); Manuel de Lope, *La sangre ajena* (2000); Manuel Soler, *El nombre que ahora digo* (2000); Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero* (2000); Lorenzo Silva, *Carta blanca* (2004); o Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002). En el terreno de la historiografía han destacado la reedición de obras clásicas sobre la Guerra Civil (como la de Hugh Thomas), la aparición de ambiciosos ensayos (como los de Paul Preston) y la publicación de polémicos estudios de carácter revisionista y un tanto divulgativos (como los de Pío Mora o César Vidal). A esto habría que sumarle las importantes exposiciones (muchas de ellas itinerantes) y algunos libros conmemorativos organizados en torno al tema.

<sup>4</sup> El género del documental influye también en la imagen que un país tiene de sí mismo. Obviamente, este no es un género mayoritario y su consumo suele quedar limitado a ciertas salas (de cine de arte y ensayo, cine-clubs o de cine independiente), y a su proyección en televisión. En el caso español, las dos cadenas públicas (TVE1 y TVE2) suelen apoyar el rodaje de films nacionales. De hecho, muchos de éstos terminarían siendo económicamente deficitarios si no fuera por la compra de los derechos televisivos por parte del ente público. En el caso de *Asaltar los cielos*, este film obtuvo un Premio Goya al mejor documental, llegó a tener estreno comercial en grandes ciudades (Barcelona, Madrid y Valencia fundamentalmente) y ha sido emitido por TVE en un par de ocasiones. Buena muestra de este éxito (limitado, insistimos, debido a las propias limitaciones comerciales del género) es que tanto Riyo como López-Morales no han encontrado impedimentos económicos insalvables para desarrollar una larga carrera como documentalistas. De todas formas, sería impreciso cifrar el impacto de un documental en función del número de sus espectadores físicos. Obviamente hay espectadores (intelectuales, escritores o cineastas) que tiene la capacidad de otorgarle una resonancia mayor a ciertas obras. Éste sería el caso de *Asaltar los cielos*, un film de culto que ha constituido una influyente referencia para documentales posteriores sobre la Guerra Civil.

<sup>5</sup> No es casualidad que el género del documental llegara a convertirse en una cita obligada para todos los espectadores durante el periodo franquista. Todas las proyecciones comenzaban con el famoso NO-DO, una suerte de noticiero que contaba y cantaba las excelencias del Régimen. Lo relevante es que estos breves documentales se presentaban, antes de dar paso al cine ficcional y de evasión, como una dosis de realidad nacional de carácter verídico y factual. En otras palabras, para medir la incidencia e influencia

de un determinado film en un público no sólo es importante el número de espectadores, sino el modo en que esos espectadores asumen la información que se les transmite, el estatus ontológico que se le adjudica a las imágenes vistas. Desde esta perspectiva, el documental ha disfrutado tradicionalmente de una privilegiada relación con los referentes históricos, porque dicha relación pareciera no estar basada en la fabulación, sino en la representación. *Asaltar los cielos* puede ser interpretado, por ende, como una doble respuesta al NO-DO del Franquismo. En primer lugar, porque ofrece una contra-imagen de la Guerra Civil y, segundo lugar, porque también problematiza (como se explica a lo largo de este artículo) el modo en que un documental representa pero también reinventa cualquier referente.

<sup>6</sup> El Direct Cinema supuso, entre otras cosas, una aplicación de las nuevas tecnologías cinematográficas al género del documental. Estos avances facilitaron equipos de rodaje mucho más ligeros, que exigían la participación de menos personas. Esto produjo un tipo de documental en los años sesenta que aspiraba a captar la realidad sin el artificio ni la intervención del documental anterior. Esto se tradujo en una iluminación naturalista, cámara en mano, menos cortes en el proceso de montaje y el rechazo frontal a la preparación o ensayo de escenas.

<sup>7</sup> Lyotard realiza una crítica de la modernidad cultural y filosófica por estar asentada en una suerte de metanarrativas fundacionalistas sobre las que se edifican otros muchos discursos "menores". Lyotard defiende obviamente una discusión abierta y constante entre esos discursos menores sin que se imponga una narración-maestra cuyo carácter fundacional resulta ilusorio y además restrictivo.

<sup>8</sup> La voz en *over* es aquella cuya fuente no sólo está fuera del encuadre sino además fuera de la acción diegética misma. La voz en *off* es aquella, por el contrario, cuya fuente está fuera del encuadre aunque ésta pertenece a la acción diegética. En otras palabras, la voz de un narrador externo en tercera persona es una voz en *over*, mientras que la voz de un personaje al que no vemos en la pantalla constituye (aunque participa de la escena en cuestión) una voz en *off*.

<sup>9</sup> Charo López comenzó su carrera televisiva en 1967, pero la popularidad no le llegaría sino hasta la serie *Los gozos y las sombras* (1981). Para la pantalla grande, Charo López participó en el "destape", una generación de films rodados durante el tardo-Franquismo o durante la Transición en la que el erotismo se convirtió en un auténtico reclamo para el gran público. *Las cuatro novias de Arturo Pérez* (1976) o *Los placeres ocultos* (1977) son algunas de sus obras más populares de esta época. En los años noventa esta actriz ha participado esporádicamente en algunos proyectos relevantes, como *Kika* (1993), *El detective y la muerte* (1994), *Secretos del corazón* (1997) y *Plenilunio* (1999). Aunque no podemos extendernos en este tema, es importante subrayar que la voz de esta actriz resulta, por lo tanto, muy popular para una generación de espectadores españoles, especialmente de televisión (cuando en España sólo había dos canales y se podía hablar de una comunidad de telespectadores bastante homogénea). Hablar de Charo López supone además hablar de una actriz cuyo físico fue explotado por la industria audiovisual en un momento en el que las ansiedades y



contradicciones sexuales del país eran evidentes. Las interpretaciones de esta voz pueden ser varias. Por una parte, ofrece una cercana familiaridad para los espectadores que vivieron, como adultos, la Transición. Para éstos, la voz de Charo López está asociada a la erotización del medio cinematográfico y, en general, de los medios audiovisuales del país. No creo que esta erotización quede completamente anulada en este documental, aunque aborde una problemática muy distinta del cine del "destape". De hecho, mediante esta elección auditiva se consigue erotizar, en alguna medida, el contenido histórico del film. Por otra parte, Charo López es mucho más que una actriz de débiles films eróticos; se trata de una de las "decanas" de la interpretación española, toda una figura que aporta experiencia y autoridad. Sin duda, éstas son también cualidades que el film capitaliza al utilizar su voz. En definitiva, *Asaltar a los cielos* incorpora con Charo López todo el espectro de implicaciones que la figura de esta actriz despierta: sensualidad, trasgresión (erótica y cultural), experiencia y autoridad en el medio cinematográfico.

<sup>10</sup> Estas imágenes tienen un evidente carácter carnavalesco. La inversión de espacios y clases sociales, propiciada por la violenta revolución ocurrida en algunos sectores del bando republicano, queda perfectamente exemplificada en un uso social de la burguesía (el restaurante, el servicio y el hotel urbano) reappropriado y resignificado por un proletariado comunista y anarquista.

<sup>11</sup> Mark Bevir se refiere a este tipo de objetividad que no emana de una perfecta y ahistórica adecuación entre objetos y representaciones, sino de un proceso comparativo y coyuntural: "Objectivity as a product of a human or historical practice.... In this sense, assessment of the objective status of a particular instance of knowledge is something to be judged not by some atemporal comparison with given facts, but by a historical investigation into the place of that instance of knowledge at the particular time being considered.... Working out of objectivity is itself a profoundly historical process" (344).

<sup>12</sup> Si en este film hay algún aspecto que realmente ejemplifique la teatralidad y "performatividad" extremas de la identidad de Mercader, éste es su relación con Sylvia Agelof. Tras una larga relación, esta última tuvo que asumir que había sido engañada y manipulada desde el principio y que cualquier tipo de sincero sentimiento había sido el efecto de una convincente actuación. Mercader llevó a cabo esta prolongada puesta en escena ante Sylvia y, nos preguntamos, si ante sí mismo. En otras palabras, este personaje (que convirtió su identidad en un campo de experimentos y alteraciones) pudo perder la noción (*¿o quizás no?*) de esa delgada línea que separaba sus creencias de sus fingimientos, su meticuloso teatro de falsos nombres de sus íntimas y verdaderas creencias.

<sup>13</sup> Uno de los entrevistados (en concreto, su abogado) comenta que Mercader le había confesado en una ocasión su deseo (imposible y, por ello, más intenso) de volver a Cataluña. Según este testimonio, Mercader añoraba especialmente un pequeño pueblo de la Costa Brava, Sant Feliu de Guíxols. *Asaltar los cielos* concluye con unas imágenes de esta población durante un típico día de playa en un mes veraniego. Las imágenes, rodadas en los años noventa, tienen un desencantado y agrio tono irónico. El

deseo incumplido del legendario comunista español, que cifró con su desaforada vida "todas las contradicciones de un siglo", tenía como objeto una vulgar playa que se ha convertido, tras la masificación del turismo, la especulación del terreno y los abusos de la construcción, en un espacio estéticamente mediocre y socialmente inocuo. Los deseos y la realidad, las revoluciones y sus restos, las utopías y las distopías.

<sup>14</sup> Borges afirma lo siguiente en este cuento: "En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas" (95-6). El asimetrismo de esta clasificación depara una *jouissance* de las categorías, incesantes, múltiples, en progresión exponencial.

<sup>15</sup> David McDougall no está, sin embargo, de acuerdo con la noción de que una cámara afecte o reste espontaneidad a las acciones de los protagonistas de un documental: "The reactions that they have are always infinitely more sincere than those they have when they are not being recorded [because] they can behave more naturally while being filmed than in the presence of an ordinary observer, since the cameraperson is preoccupied with his or her job, and this is understood by the subject" (287). Aunque éste no es el lugar para abordar este problema, nos preguntamos cómo puede conocer McDougall el grado de sinceridad con que un personaje se comporta si sólo tenemos acceso a sus acciones y reacciones una vez que éstas son grabadas. De lo que sí tenemos constancia es de que el contexto fenomenológico y social de nuestras acciones no incluye (usualmente al menos) ni un equipo de grabación ni la conciencia de que el material obtenido por dicho equipo vaya a ser visto por miles o millones de personas.

<sup>16</sup> Es una pena que *Asaltar los cielos* no preste más atención a las desavenencias entre diversos testimonios que muestran versiones muy distintas sobre la opinión que Mercader tuvo al final de su vida sobre la U.R.S.S. y su propio servicio a este estado. Mientras que su amigo David Zlatopolski concluye que Ramón murió fiel a sus ideales comunistas, Eusebio Cimorra se refiere a una ocasión en la que Mercader le confesó sentirse engañado y defraudado.

<sup>17</sup> Según cuenta uno de los compañeros de prisión de Mercader, el apodo de éste era "el hombre del piolet". De hecho, esta forma de poner apodos era relativamente común y los presos solían ser bautizados según el instrumento que habían utilizado para cometer su crimen. Hay en esta práctica una clara sobredeterminación: el hombre queda definido por una acción, por un delito. *Asaltar los cielos* asume esta sobredeterminación porque no esboza imágenes de Mercader que no estén asociadas al asesinato de Trotski. Por un lado, esto propicia un personaje filmico bastante coherente que cumple un rol narrativo de una manera efectiva. Por otro lado, esta coherencia les resta polifonismo a personajes a los que retóricamente se les define como muy variados y ambiguos.



<sup>18</sup> *Asaltar los cielos* y, en concreto, su voz en *over* insisten en definir a Mercader como un personaje muy evocador, excesivo, escurridizo y poliédrico, pero estas características no quedan plasmadas en una metodología epistemológica. En otras palabras, la estructura narrativa de este film no incorpora los desajustes, paradojas y contradicciones entre distintas perspectivas y testimonios. Algunas de estas contradicciones y paradojas se refieren, por ejemplo, a la relación de un origen burgués con el servicio a la causa comunista, las tensiones de una familia que funcionó como una cooperativa ideológica, o el supuesto desencanto que Mercader tuvo no sólo con la U.R.S.S., sino también con el desarrollo de su propia vida.

<sup>19</sup> La última etapa de Mercader es descrita como un infructuoso intento por alejarse de su crimen, por poner una distancia cualitativa entre su presente y un pasado excesivo y radical. *Asaltar los cielos* recrea la muerte de Mercader como ese momento en que este personaje reafonta sus fantasmas y asume su inevitable destino, el de ser y morir como el asesino de Trotski.

<sup>20</sup> Broué explica concisa pero convincentemente que en la trayectoria de este dirigente bolchevique hay todavía múltiples aspectos, períodos, decisiones, motivos y acciones que exigen mucha más investigación, entre otros motivos, porque han sufrido abundantes tergiversaciones tanto en negativo como en positivo.

<sup>21</sup> La nostalgia que este film destila hacia aquella época (tan clara, por ejemplo, en la banda sonora) no resulta ajena, como explica Andreas Huyssen, a una sociedad tardo-capitalista y post-industrial. En estas sociedades europeas, que tienen una relación tan conflictiva con el tiempo, cierta izquierda europea reinventa la década de los treinta como un período de intensidades políticas hoy desvanecidas (1-9). A este mismo proceso se refiere Gilliam Rose cuando explica que “post-modernism in its renunciation of reason, power, and truth identifies itself as a process of endless mourning, lamenting the loss of securities which, on its own argument, were none such” (11).

<sup>22</sup> La estructura y buena parte del metraje de este documental, como el resto de films rodados por Riyo y López Linares, descansan en imágenes obtenidas de diversas fuentes, como la Filmoteca Nacional, el Archivo General de la Guerra Civil Española, y los archivos de organizaciones políticas y sindicales como el Partido Socialista Obrero Español, el Partido Comunista de España, la Unión General de Trabajadores y la Confederación General del Trabajo. En general, todos estos archivos atraviesan un período de renovada actividad y reconocimiento debido al mencionado “boom” editorial en torno a la Guerra Civil. Para las nuevas historias, biografías, exposiciones y libros de fotografías publicados sobre este tema se está recuperando y restaurando un amplio material fotográfico-documental. Lo interesante de *Asaltar los cielos* es su particular acercamiento a estas fuentes. En general, podemos esbozar dos posturas fundamentales hacia las imágenes del pasado. Por una parte, tenemos una postura negativa que desestima el uso de imágenes porque éstas ofrecen una falsa y vicaria vivencia del pasado. Las imágenes, especialmente cuando se refieren a procesos traumáticos, domestican y limitan las dimensiones de lo que, en

el fondo, es irrepresentable. Esta postura es, por ejemplo, apoyada por Claude Lanzmann en su fundamental film *Shoa* (1985). Por otra parte, hay una postura posibilista que sin considerar el material de archivo como una fuente desproblematizada y segura de información, entiende su utilidad. Ésta es la postura respaldada por *Asaltar los cielos*, que incluye materiales fotográficos y documentos con una clara conciencia de que éstos no son el pasado mismo ni una fiel imagen de éste, sino representaciones de las que se debe desconfiar.

### Obras citadas

- Asaltar los cielos*. Dir. Javier Riyo y José Luis López-Linares. Perf. Elena Poniatowska, Esteban Volkov, Laura Mercader, Manuel Vázquez Montalbán. Cero en Conducta, 1996.
- Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique* 65 (Spring-Summer 1995): 125-133.
- Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bevir, Mark. "Objectivity in History." *History and Theory* 33.3 (1994): 328-344.
- Borges, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins." *Obras completas II*. Barcelona: Emecé, 1996. 84-87.
- Braun, Robert. "Problems of Historical Representation." *History and Theory* 33.2 (1994): 172-197.
- Broué, Pierre. "Trotsky: A Biographer's Problems." *The Trotsky Reappraisal*. Ed. Terry Brotherstone and Paul Dukes. Edinburgh: University Press, 1992. 16-24.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limit of Sex*. New York: Routledge, 1993.
- Coker, Christopher. *War and the Illiberal Conscience*. Boulder, Colorado: Westview Point, 1998.
- Doane, Mary Anne. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Yale French Studies* 60 (1980): 33-50.
- Eagleton, Terry. "The Value of Agony." *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003. 23-40.
- Ermath, Elizabeth Deeds. "Beyond History." *Rethinking History* 5.2 (2001): 195-215.
- Ferrà i Martorell, Miguel. *La vida secreta de Ramón Mercader*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1987.
- Foran, John. "Introduction." *Theorizing Revolutions*. Ed. John Foran. London: Routledge, 1997. 1-7.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language*. Trans. A. M. Sheridan Smith. New York: Harper Torchbooks, 1972.
- Friedländer, Saul. *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe*. Bloomington: Indiana University, 1993.
- García Fontanet, Ángel. "La Guerra Civil no ha terminado..." *El País* 21 Enero 2003: 8.
- Gedi, Noa and Yigal Elam. "Collective Memory- What Is It?." *History and Memory* 8.1 (1996): 30-50.



- Gorkin, Julián. *Murder in Mexico. The Assassination of Leon Trotsky*. Westport, Connecticut: Hyperion Press, 1950.
- Graham, Helen and Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies*. Ed. Helem Graham and Jo Labanyi. Oxford: University Press, 1995. 406-418.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Making Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- Kaes, Anton. "History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination." *History and Memory* 2.1 (1990): 111-29.
- Kozloff, Sarah. *Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California, 1988.
- Levine, Isaac Don. *The Mind of the Assassin*. New York: New American Library, 1960.
- Lyotard, Jean François. *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- McDougall, David. "Beyond Observational Cinema." *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Volume II. Berkeley: University of California Press, 1985. 280-311.
- Mercader, Luis. *Ramón Mercader, mi hermano. Cincuenta años después*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Minh-ha, Trinh T. "The Totalizing Quest of Meaning." *Theorizing Documentary*. Ed. Michael Renov. New York: Routledge, 1993. 90-107.
- Nichols, Bill. "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde." *Critical Inquiry* 27 (2001): 580-610.  
\_\_\_\_\_. *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.  
\_\_\_\_\_. "The Voice of Documentary." *New Challenges for Documentary*. Ed. Alan Rosenthal. Berkeley: University of California Press, 1988. 48-63.
- Plantinga, Carl R. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Rose, Gilliam. *Mourning Becomes the Law. Philosophy and Representation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Talens, Jenaro. "The Referential Effect: Writing the Image of the War." *Modes of Representation in Spanish Cinema*. Ed. Jenaro Talens y Santos Zunzunegui. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1998. 58-72.
- Thatcher, Ian D. *Trotsky*. London: Routledge, 2003.
- Van Heijenoort, Jean. *With Trotsky in Exile. From Prinkipo to Coyoacán*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- Young, James. "Between History and Memory." *History and Memory* 9.1/2 (1997): 47-58.

**TÍTULO:** *"Asaltar los cielos: Trotski, 'el hombre del piolet' y el documental cinematográfico."*

**PALABRAS CLAVE:** Guerra Civil; Ramón Mercader; memoria histórica; cine español; representación del pasado.

**FECHA DE RECEPCIÓN:** 17 de noviembre de 2005.

**FECHA DE ACEPTACIÓN:** 11 de junio de 2006.

**TITLE:** *"Asaltar los cielos: Trotski, 'the man of the piolet' and film documentary."*

**KEY WORDS:** Spanish Civil War; Ramón Mercader; historical memory; Spanish cinema; representation of the past.

**DATE OF SUBMISSION:** November 17<sup>th</sup>, 2005.

**DATE OF ACCEPTANCE:** June 11<sup>th</sup>, 2006.