

---

## El re-nacimiento del documental dramático en España: *Asaltar los Cielos*

María Ulled Farkas

*Universidad Complutense de Madrid*

maria.ulled@gmail.com

**Resumo:** Em 1996 estreia em Espanha, nas salas de cinema, o documentário *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo e José Luis López Linares, que provocou um ponto de inflexão deste género em Espanha. Os procedimentos narrativos de Rioyo e López Linares são à sua época, uma revolução no formato documental. A novidade consistia na introdução no documentário um estilo que até então o público associava à ficção: o drama. Este artigo analisa em detalhe *Asaltar los Cielos* e mostra como o documentário histórico em Espanha caminha para um novo sub-género: o documentário de divulgação dramática, que se caracteriza por oferecer processos dramáticos e narrativos similares aos relatos de ficção.

Palavras-chave: narrativa; cinema documentário; cinema de ficção; estruturas dramáticas.

**Resumen:** En 1996 se estrena en España en salas de cine el documental *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares, que supuso un punto de inflexión para este género en España. Los planteamientos narrativos de Rioyo y López Linares suponían en su época una revolución del formato documental. La novedad estribaba en que introducían en un documental un estilo que hasta entonces el público asociaba a la ficción: el drama. Este artículo analiza en detalle *Asaltar los Cielos* y muestra cómo el documental histórico en España se orienta hacia un nuevo subgénero: el documental de divulgación dramático, caracterizado por ofrecer un esquemas dramático y narrativo similar a los relatos cinematográficos de ficción.

Palabras clave: narrativa; cine documental; cine de ficción; estructuras dramáticas.

**Abstract:** In 1996 the documentary *Asaltar los Cielos*, by Javier Rioyo and José Luis López Linares is released in Spanish cinemas, causing a point of inflexion for this genre in Spain. The narrative schemes of Rioyo and Lopez Linares were at their time revolutionary in documentary filmmaking. The novelty was that they introduced in documentary a style that until then the public associated with fiction: drama. This article analyzes in detail *Asaltar los Cielos* and shows how historical documentary in Spain is oriented towards a new sub-genre: documentary of dramatic divulgation, characterized to offer dramatic and narrative processes similar to cinematographic fictions.

Keywords: narrative; documentary cinema; fiction cinema; dramatic structures.

**Résumé:** En 1996, le documentaire de Javier Rioyo et de José Luis Lopez Linares, *Asaltar los Cielos*, sorti en Espagne dans les salles du cinéma, a provoqué un point d'inflexion pour ce genre dans ce pays. Les procédures narratives de Rioyo et de Lopez Linares ont constitué en leur temps une révolution dans le genre documentaire. La nouveauté consistait à introduire dans le documentaire un style qui était jusque-là associé dans l'esprit du public à la fiction : le drame. Cet article analyse en détail *Asaltar los Cielos* et montre comment le documentaire historique en Espagne s'est orienté vers un nouveau sous-genre: documentaire de vulgarisation dramatique, caractérisé par l'emploi de procédés dramatiques et narratifs similaires à ceux des fictions cinématographiques.

Mots-clés: récit; cinéma documentaire; cinéma de fiction; structures dramatiques.

## 0.1 El Resurgir de un género

**D**urante los años del franquismo el cine documental en España gozó de una época de esplendor productivo. Las series documentales que se comenzaron a emitir con la llegada de la televisión a nuestro país son muy numerosas, algunas de ellas incluso de gran calidad. Títulos como *España Siglo XX*, *Biografías*, *La Víspera de Nuestro Tiempo*,

*Conozca Usted España, Así Fue, La Noche de los Tiempos*, y muchas otras llenaron las pantallas de los españoles durante las dos últimas décadas del franquismo con una gran acogida entre los telespectadores en la revista del ente público de aquellos años, *Tele Radio*.

Sin embargo, al llegar la Transición, los documentales televisivos y cinematográficos comenzaron un período de declive que se extenderá hasta mediados de los 90, propiciado por la excesiva politización de sus contenidos. Es precisamente en esta época, los años 90, cuando comienzan a surgir investigaciones y estudios académicos en torno al documental como medio de divulgación científica en general y al documental español en particular. En este contexto se inscriben los trabajos de Julio Montero y María Antonia Paz (*Creando la Realidad*, 1999), Bienvenido León (*El Documental de Divulgación Científica*, 1999), Sira Hernández Corchete (*La Serie de Televisión Española La Transición como Documental de Divulgación Histórica*, 2004), Enrique Monterde (*La Representación Cinematográfica de la Historia*, 2001), Josetxo Cerdán (*Documental y Vanguardia*, 2005), o Casimiro Torreiro (*Imagen, Memoria y Fascinación. Notas sobre el Cine Documental en España*, 2001), entre otros.

Del mismo modo, en los últimos diez años hemos asistido a un crecimiento continuo de festivales cinematográficos que se dedican en su totalidad o en parte al género documental: *Documenta Madrid, Festival de Cine Español de Málaga, Jornadas Internacionales de Historia y Cine* de la Universidad Complutense de Madrid... Las actas publicadas de estos congresos son testigo de la atención que desde el mundo académico e investigador está recayendo sobre este género.

Los canales temáticos dedicados exclusivamente al género documental se multiplican. Hoy son ya seis los que emiten este tipo de productos audiovisuales en nuestro país. La audiencia los reclama y el género evoluciona para adaptarse a los nuevos gustos y formatos de la era del entretenimiento. En definitiva, se puede concluir que si bien el documental como género cinematográfico está en auge, su tratamiento académico se encuentra en nuestro país en las primeras fases de desarrollo y de ahí la importancia de dedicar los esfuerzos de investigación necesarios para abordar un género muy bien abonado aunque escasamente cultivado.

## 0.2 *Asaltar los Cielos*

*Asaltar los Cielos* es el primer documental que se estrena tras la Transición sin hacer gala de oportunismo político alguno, como había sido tendencia hasta entonces (*El Proceso de Burgos, Dolores*)<sup>1</sup>, tratando de justificar y ensalzar movimientos y personajes políticos concretos. En este contexto altamente politizado de creación de documentales en 1996 se estrena en cines *Asaltar los Cielos*, de Javier Ríoyo y José Luis López Linares. Carente de pretensiones políticas, atrae al público y se convierte en un éxito de taquilla. Este estilo despolitizado de *Asaltar los Cielos*, un documental dramático, que tiene gran éxito de audiencia provoca que un año después se estrenen en España otros documentales siguiendo esta tendencia. *Asaltar los Cielos* es un documental dramático porque en el guión se distinguen los esquemas dramáticos y narrativos propios de un producto cinematográfico de ficción: paradigma argumental, ejes de acción, personajes, recursos narrativos, y ante todo la utilización del drama para apelar a los sentimientos de la audiencia. Éstos documentales se apartan de los de divulgación histórica con un carácter eminentemente didáctico, con estructuras más sencillas, más concretos, claros y carentes de recursos narrativos dramáticos. Esta separación entre documentales didácticos o explicativos y productos cinematográficos dramáticos se observa desde los inicios mismos de la historia del género documental con los debates en el seno de la Film and Photo League.<sup>2</sup> En este sentido encontramos por ejemplo documentales dramáticos como los realizados por Robert Flaherty frente a las creaciones documentales de carácter didáctico de las expediciones francesas a África de la misma época; los documentales de Frank Capra (Serie *Why We Fight*) o el moderno *When We Were Kings* (Leo Gast, 1996), frente a producciones didácticas típicas del período

<sup>1</sup> *El Proceso de Burgos*, Imanol Uribe, 1980. *Dolores*, José Luis García Sánchez y Andrés Linares, 1980.

<sup>2</sup> A partir de 1934 comienza en la Film and Photo League un debate intenso sobre los formatos que resultaban más eficaces a la hora de persuadir. Unos abogaban por el documental informativo mientras que otros apostaban por películas dramatizadas de concienciación política. María A. Paz; Julio Montero, *El Cine Informativo: 1895-1945. Creando la Realidad*, Barcelona: Ariel, 2002, p. 174.

de guerras como *El Camarada Fusil* o *El Manejo de la Ametralladora*<sup>3</sup>; los documentales de naturaleza de Disney frente a los documentales de naturaleza convencionales...

Los filmes de ficción de carácter comercial proceden según unas premisas dramáticas, patrones universales clásicos que facilitan la creación de argumentos y personajes. A través de este análisis se pretende mostrar que los documentales dramáticos tienen una estructura equivalente a la de los filmes de ficción cuya principal función es entretener. *Asaltar los Cielos* se estudia para ver en qué medida cumple con dichas premisas dramáticas. Cada película de ficción ofrece como mínimo tres relatos dentro de un mismo argumento. En primer lugar la trama clásica: la historia del protagonista; en segundo lugar las relaciones que mantienen los personajes que se denominan subtramas y en tercer lugar la evolución interior de los protagonistas (arcos de transformación de los personajes). En estos tres casos la trama maestra es la que marca siempre el desarrollo del argumento.

Según Patricio Guzmán el género documental cuenta con una serie de recursos narrativos propios que le permite transmitir una historia y cargarla con sentimientos ya que según el autor “una película documental muy rara vez funciona sin sentimientos”<sup>4</sup>. Éstos recursos narrativos a los que se prestarán especial atención en este trabajo son: los personajes, los sentimientos evocados, la acción, el conflicto entre personajes, la voz del narrador, las entrevistas, las imágenes, la música, el silencio; y se tratará de vincularlos con los esquemas estructurales y emocionales propios del cine de ficción.

La crítica acogió el estreno de *Asaltar los Cielos* con los brazos abiertos y elogió a sus directores, Rioyo y López Linares, por su trabajo. El documental fue calificado por su labor de investigación y documentación como “imprescindible”, “fascinante ópera”, “documento memorable

---

<sup>3</sup> Estas producciones españolas del periodo de la Guerra Civil tenían como origen las versiones rusas con semejantes nombres. Su única finalidad era, como reflejan sus títulos, eminentemente didáctica. Pretendían adiestrar de forma rápida a los reclutas en el manejo de armas como el fusil o la ametralladora. *El Camarada Fusil*, (Juan Manuel Plaza, 1937) y *El Manejo de la Ametralladora* (Mauro Azcona, 1936).

<sup>4</sup>Guzmán, ‘El Guión en el Cine Documental’ in Revista Viridiana, n.17 Septiembre de 1997, p. 169.

e indispensable”<sup>5</sup> por la luz que arrojaba a la oscuridad que envolvía el asesinato de Trotski.<sup>6</sup> Sin embargo la crítica y el público también supieron apreciar uno de los aspectos que los autores querían enfatizar, que era crear un documental con tintes de producto cinematográfico de ficción. “Es impresionante observar el detalle con el que Javier Rioyo y López Linares convierten su documento en casi un “thriller” que sigue las huellas de un personaje tan complejo como Ramón Mercader[...].”<sup>7</sup> escribe el crítico de cine del diario *ABC* E. Rodríguez Marchante. La misma opinión mantienen otros periodistas como Javier Pradera quien afirma en *El País* que “la película no solo tiene el interés de un buen *thriller* y la calidad de un excepcional documental histórico[...].”<sup>8</sup>

Pero antes de entrar en materia estableceremos una ficha técnica detallada del documental.

### 0.2.1 Ficha Técnica

TÍTULO: *Asaltar los Cielos*

DIRECTOR: José Luis López Linares y Javier Rioyo

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1996

PRODUCTORA: Cero en Conducta S.L. colaboran Televisión Española (TVE) y Canal Plus España

PRODUCTORES: José Luis López Linares y Javier Rioyo

JEFES DE PRODUCCIÓN: Silvia Martínez, Víctor Andresco (Rusia), Frida Torresblanco (México).

GUIÓN: Javier Rioyo

---

<sup>5</sup> Entre otros artículos y críticas sobre *Asaltar los Cielos* pueden consultarse “Fascinante ópera” en *El País*, 29 de Enero de 1998, p. 61; “Un gran documento sobre Trotsky” en *El País*, 22 de Octubre de 1996, p. 42; “*Asaltar los Cielos*: anatomía de un asesinato”, *ABC*, Madrid, 30 de Noviembre de 1996, p. 89.

<sup>6</sup> Precisamente ésta es una de las tareas fundamentales de los documentales que el propio Rioyo ha mantenido en varios congresos y cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid. “Poner luces a zonas de sombra de nuestro pasado y de nuestra historia son los parámetros por los que se rige Rioyo a la hora de construir un documental.” En “Entretener e informar con calidad y rigor”, *El Mundo*, Madrid, Viernes 12 de Julio de 2002, p. 60.

<sup>7</sup> En “*Asaltar los Cielos*: anatomía de un asesinato”, *ABC*, Madrid, 30 de Noviembre de 1996, p. 89.

<sup>8</sup> En “Asaltantes del Cielo”, *El País*, Madrid, 18 de Diciembre de 1996, p. 23.

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: José Luis López Linares

CÁMARA: Marc Beneria

NARRADOR: Charo López

MÚSICA: Alberto Iglesias

CANCIONES: La Santa Espina, Los Tres Golpes, Si Me Quieres Escribir, ¡Ay Carmela!, España Cañí, Baga-Biga-Higa, La Internacional, Siempre Hace Frío, Romántica Mujer.

TEMAS MUSICALES: Trío para piano, violín y chelo primer movimiento (Alexander Borodin), Waltz (Shostakovich)

MONTADORES: Pedro Blanco, Fidel Collados

SONIDO DIRECTO: Juan Borrel, Pedro Melo

DOCUMENTACIÓN: Arantxa Aguirre

GÉNERO: documental –35mm –Eastmancolor –Panorámico

VERSIÓN ORIGINAL: castellano

DURACIÓN: 94 minutos

LUGARES DE RODAJE: España: Madrid, Barcelona, Valencia, Sitges y Sant Feliú de Guixols. Francia: París. Estados Unidos: Nueva York, Los Angeles. Rusia: Moscú. Reino Unido: Londres. México: México. Cuba: La Habana.

ESTRENOS: 28 de Noviembre de 1996 en Madrid en Gran Vía. 3 de Diciembre de 1996 en Barcelona en Verdi.

PREMIOS: Festival Internacional de Cine de Bogotá, 1997: mención especial; SEMINCI (Semana Internacional de Cine de Valladolid), 1996: segundo premio Tiempo de Historia

SUBVENCIONES: programa MEDIA de la Unión Europea; Ministerio de Cultura (ICAA)

RECAUDACIÓN: 121.310,94 Euros – 36.977 espectadores

SINOPSIS<sup>9</sup>: En el contexto histórico de una España convulsa nace Ramón Mercader, hijo de Caridad del Río, una joven burguesa de Barcelona que abandona una vida que la encorseta para abrazar activamente

---

<sup>9</sup> A la hora de redactar esta sinopsis se ha querido reflejar la intención de este trabajo, que es mostrar las similitudes existentes entre el documental *Asaltar los Cielos* y una película de ficción. Por ello la sinopsis que aquí se detalla se somete a las normas de redacción de sinopsis en proyectos cinematográficos de ficción. Este tipo de sinopsis tiene una extensión variable (desde las dos a las cinco páginas) pero respeta la proporción entre actos. El estilo debe reflejar asimismo el tono de la película y a menudo adopta forma de relato.

la ideología comunista. Sus hijos beberán de una educación socialista y tomarán parte activa en el bando republicano durante la Guerra Civil española: Caridad en la columna Durruti y pidiendo armas y dinero para los republicanos en México. Ramón sirve como comandante en la columna Lina Odena.

Al terminar la guerra ambos se exilian a París donde trabajan para los servicios secretos soviéticos. El más pequeño de los hijos de Caridad, Luis Mercader, es enviado a la URSS. Mientras la madre prepara el asesinato de Trotski, Ramón Mercader asume la misión cuyas consecuencias arrastrará toda su vida: debe dejar de ser Ramón Mercader y adoptar otra identidad para introducirse en los círculos trotskistas de la *ciudad de las luces*. Mercader es ahora Jacques Mornard, un aristócrata belga que simpatiza con el trotskismo. Conoce y engatusa a Silvia Ageloff, hermana de la secretaria de Trotski. Juntos viajan a Nueva York donde Ramón se transforma en Frank Jackson, canadiense, bajo el pretexto de no ser movilizado para la guerra, a la espera de recibir órdenes para desarrollar su fatídica misión.

Desde Nueva York se trasladan a México, donde Trotski ha establecido finalmente su residencia tras su exilio forzado por Stalin. Trotski vive en una fortaleza atormentado por la amenaza constante de atentados contra su vida, especialmente tras la intentona fallida del pintor mexicano Siqueiros. Jackson no demuestra especial interés, se mantiene en un discreto segundo plano para ganarse la confianza de Trotski y los que le rodean. Finalmente, tras varios encuentros que incomodan a "el viejo" Jackson-Mornard-Mercader lleva a término su misión y acaba con la vida de León Trotski a golpe de piolet.

Pero Mercader no consigue escapar como estaba planeado y es detenido y encarcelado durante 20 años en la penitenciaría de Lecumberri en México. 20 años en los que guardará silencio, fiel a la causa. Dos indiscreciones de su madre acabarán revelando su identidad y frustrando un intento de fuga. Durante sus años de presidio Ramón es vigilado por la URSS pero encontrará el lado amable de la vida en Roquelia, una antigua cabaretera.

Caridad, mientras, no es capaz de vivir en el "paraíso soviético" donde no le permiten ocupar puestos oficiales de importancia como Dolores Ibárruri, y donde siente que han abandonado a su hijo. Viaja a México para intentar liberarlo pero su presencia allí alerta a las autoridades



que ordenan el traslado de Ramón a un pabellón de alta seguridad frustrando así su plan de fuga. Ramón no se lo perdonará nunca. Caridad regresa a París y trabaja en la embajada de Cuba. Muere en 1975 afirmando que ella sólo sirve para destruir a capitalismo, no para construir el socialismo y sintiéndose responsable de haber arruinado la vida de sus hijos. Cuando Ramón sale de la cárcel regresa a la Unión Soviética donde le acoge su hermano. Con Roquelia adopta dos niños y trabaja con comunistas españoles. Pero aunque extraoficialmente es considerado un héroe, lleva una vida solitaria y apartada, obligado a guardar silencio sobre su pasado y su identidad. Ahora es Ramón López.

Ramón siente que le han engañado y así se lo confiesa a su amigo Eusebio Cimorra. Mercader solicita en numerosas ocasiones al KGB que le permita abandonar la URSS hacia climas más favorables para su estado de salud, pero siempre obtiene negativas. Desesperado, recurre directamente a Fidel Castro para que le dé asilo en Cuba. El dictador accede y Ramón se traslada allí con su mujer y sus hijos. Un cáncer óseo acaba con su vida en octubre de 1978. La URSS se encarga de sus funerales y lo entierra bajo el nombre de Ramón Ivanovich López junto a otros héroes del Estado soviético. Sólo años después lo reconocerán como Ramón Mercader del Río, héroe de la Unión Soviética.

## **0.2.2 Estructura: Tramas y Subtramas de acción**

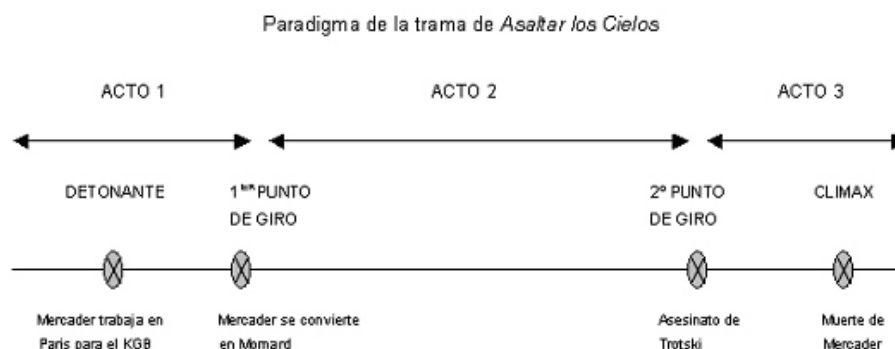
En los últimos 25 años han surgido en Hollywood numerosos escritores y analistas de historias que han centrado su atención en la estructura del guión cinematográfico. Aunque pertenecen a escuelas cinematográficas y a universidades diferentes, todos coinciden en manejar conceptos dramáticos clásicos como la división en actos (generalmente tres: planteamiento nudo y desenlace), el establecimiento de protagonistas, la creación de conflictos... Aquí se emplearán los conceptos de Syd Field y Linda Seger para definir la estructura de *Asaltar los Cielos*.

Para Field la acción de todo el guión cinematográfico puede dividirse en los tres actos clásicos descritos por Aristóteles: exposición, peripecia y catástrofe, donde la exposición es una presentación de los personajes y del ámbito en el que se mueven y un primer esbozo del problema, que tendrá su desarrollo en la peripecia hasta llegar al punto culminante de la misma en la catástrofe, donde encuentra su resolución. Para Field

el cambio de acto se produce en todo guión a través de lo que él denomina *plot points*: un incidente o suceso que engancha la historia y la hace girar en otro sentido.<sup>10</sup> Seger introduce dos elementos más al paradigma de Field: el detonante, previo al punto de giro 1 y el clímax posterior al punto de giro 2. En toda historia el detonante es “el primer empujón que pone en marcha la trama. Algo pasa, o alguien toma una decisión. El personaje principal se pone en movimiento. La historia ha comenzado.”<sup>11</sup> El clímax por el contrario es el suceso más importante de toda la trama ya que la acción se resuelve en el momento de mayor intensidad emocional.

### TRAMA PRINCIPAL

Atendiendo a estos aspectos de la estructura del guión cinematográfico y aplicándolos a la trama del documental dramático *Asaltar los Cielos* podríamos esbozar el siguiente esquema:



En el documental *Asaltar los Cielos* podemos encontrar, como en las películas de ficción, una trama principal y varias subtramas y relaciones menores. La trama es el argumento completo y el ámbito neutral del objetivo donde los personajes desarrollan sus acciones en la trama según el canon retórico ya mencionado: planteamiento, nudo y desenlace. La trama de *Asaltar los Cielos* condensa toda la vida de Ramón Merca-

<sup>10</sup> Field, *El Manual del Guionista*, Madrid: Plot Ediciones, 2005, p. 9.

<sup>11</sup> Seger, *Cómo Convertir un Buen Guión en un Guión Excelente*, Madrid: Rialp, 1991, p.41.

der incluyendo los orígenes convulsos de su madre, Caridad, hasta su muerte en La Habana.

En este sentido el primer acto o planteamiento nos introduce en la vida de Caridad Mercader y en sus primeros escarceos con movimientos revolucionarios de izquierdas y anarquistas que tendrán su reflejo en la educación que recibirán posteriormente sus hijos. Hacia el final de este primer acto encontramos el suceso que provocará el primer punto de giro. Tras la Guerra Civil Caridad y su hijo Ramón se exilian a París donde trabajarán para los servicios secretos rusos. Estos servicios secretos entrenarán a Ramón para ocultar su identidad verdadera. El cambio definitivo de identidad de Ramón Mercader a la de Jacques Mor-nard, acaudalado belga simpatizante del trotskismo, supondrá el primer punto de giro en la acción. Es a partir de este momento que la historia toma otro como rumbo.

En este periodo se define la “normalidad” de la situación: origen social que ha permitido una esmerada educación, especialmente importante en lo que se refiere al dominio del francés y del inglés, cuidados ademanes de hombre de mundo, etc. También da cuenta de la adscripción de Caridad a movimientos revolucionarios antiburgueses y se apunta el origen sexual de este odio por el trato que recibe de su marido.

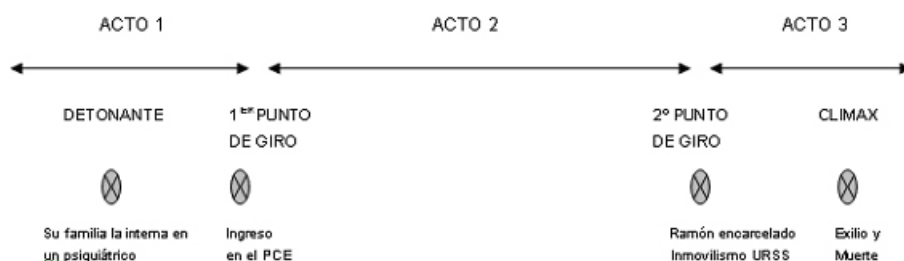
Durante el segundo acto asistimos a toda una serie de eventos y sucesos que van encaminando al protagonista, Ramón Mercader hacia su objetivo final: asesinar a León Trotski. Ramón se introducirá en París en los círculos trotskistas donde entablará una relación apasionada con Silvia Ageloff, hermana de la secretaria personal de Trotski. Juntos viajan a Nueva York y allí toma una nueva identidad, la de Frank Jackson. A Silvia le cuenta que es para evitar que le movilicen para la guerra y ella, ciega de amor, le cree. En Nueva York Mercader espera la orden de viajar a México para cumplir su misión. Tras el ataque fallido de Siqueiros para asesinar a Trotski, Ramón debe viajar a México para hacerse cargo de la situación. Allí se mantiene en un discreto segundo plano para no levantar sospechas, aunque se deja ver, y se familiariza con los guardias de seguridad de Coayacán y con el propio Trotski. Cuando Frank Jackson finalmente acomete su misión y asesina a Trotski se produce el segundo punto de giro en la historia. La acción vuelve a tomar un nuevo rumbo cuando Mercader no puede huir de la escena del crimen y es apresado y encarcelado en México.

El segundo punto de giro nos introduce en el tercer acto, en el que asistimos a los 20 años de encarcelamiento de Ramón Mercader, su liberación y regresó la Unión Soviética, donde se decepcionará de la causa por la que durante tanto tiempo se ha visto privado de libertad. Durante su periodo de encarcelamiento Ramón se relaciona con otros presos como “El Burrero”, monta un taller de elaboración de cajas de madera para transistores de radio y fracasa, por la mediación de su madre, en un intento de fuga. Tras veinte años de presidio Ramón regresa a la URSS donde a pesar de tener una pensión de la KGB, se siente como un extranjero. Apenas habla ruso y su identidad debe permanecer en secreto. Ahora es Ramón Ivanovich López. La muerte de Stalin y la revelación de los crímenes del stalinismo hacen que Mercader se cuestione la utilidad de sus acciones. El clímax de la historia se produce cuando, decepcionado y descreído del socialismo soviético, Ramón Mercader solicita asilo en Cuba a Fidel Castro y muere finalmente de cáncer óseo en La Habana.

#### SUBTRAMA PRIMERA: LA HISTORIA DE CARIDAD MERCADER

Pero como decíamos en el documental dramático *Asaltar los Cielos* encontramos además de esta trama principal dos subtramas desarrolladas y una serie de relaciones menores que se describen a continuación.

La primera subtrama desarrollada se centra en la actividad de la madre de Ramón Mercader, Caridad, desde su juventud en la Barcelona de principios de siglo hasta su muerte en París en 1975. El diagrama de la subtrama de Caridad vendría a ser el siguiente:



El primer acto de la subtrama se centra en la infancia y la juventud de Caridad del Río, de familia burguesa y adinerada que vive entre Cuba y la Barcelona de principios de siglo. Frustrada por un matrimonio de conveniencia con Pablo Mercader acaba colaborando con movimientos anarquistas y atentando activamente contra las fábricas de su marido. Estos hechos dirigen al espectador hacia el detonante del primer punto de giro: Caridad es internada en una institución psiquiátrica y liberada más tarde por sus compañeros del movimiento anarquista, lo que provocará su colaboración con la facción republicana durante la Guerra Civil española.

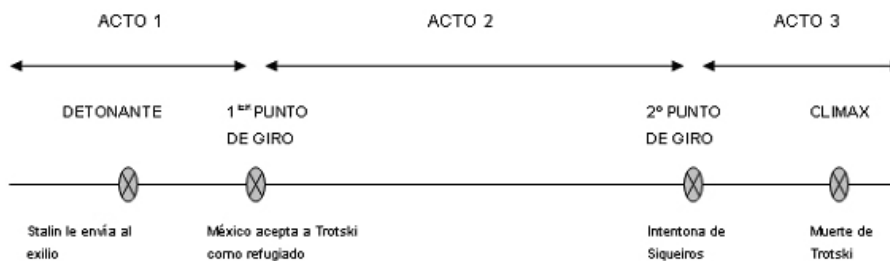
El segundo acto desarrolla la actividad de Caridad en los servicios secretos de la Unión Soviética tras el exilio en París al que se han visto obligados tras la guerra. Caridad comenzará a planear el asesinato del antiguo líder soviético y ahora enemigo de Stalin, León Trotski. Después del asesinato sobreviene el encarcelamiento en México de su hijo y el aparente inmovilismo de la Unión Soviética para tratar de liberarlo. La indignación y el desencanto que estos hechos provocan en Caridad suponen el segundo punto de giro de la acción.

En el tercer acto Caridad Mercader no puede soportar la vida en el “paraíso soviético” y se traslada de nuevo a París donde trabajará en la embajada de Cuba hasta su muerte en 1975. El clímax de esta subtrama lo encontramos en las revelaciones al final de su vida en las que Caridad afirma no servir para construir el socialismo, solo para destruir el capitalismo y haber arruinado la vida de sus hijos, justo antes de su muerte.

#### SUBTRAMA SEGUNDA: LEÓN TROTSKI

La segunda subtrama se centra en el exilio forzoso al que se ha visto sometido a León Trotski después de caer en desgracia en la Unión Soviética a la muerte de Lenin. Esta subtrama es más breve que la trama principal y la subtrama de Caridad ya que comienza con el exilio de Trotski y termina con su muerte. El esquema sería el siguiente:

El primer acto de esta subtrama pone al espectador en situación de las causas por las que el ex-líder soviético cae en desgracia para Stalin



y cómo éste le fuerza a un exilio que lleva a Trotski por diversos países hasta que México finalmente lo acepta como refugiado político.

El segundo acto relata la historia de Trotski en México: es acogido por Diego Rivera y Frida Kahlo; sus escarceos amorosos con ésta; las amenazas de su mujer, Natalia; su traslado a una residencia propia; la creciente obsesión y enclaustramiento por miedo a ser asesinado, hasta llegar al segundo punto de giro que se produce con el primer intento de asesinato protagonizado por el pintor mexicano Siqueiros.

A partir del fracaso de Siqueiros comienza el tercer acto, en el que Trotski se debate entre la obsesión por protegerse y la certidumbre de que no puede vivir en el miedo. Será en este tercer acto cuando su vida se cruce con la de Frank Jackson, novio de Silvia Ageloff, hermana de su secretaria personal. A pesar de la desconfianza que Jackson le inspira, Trotski se lo encontrará a solas en dos ocasiones y será en la segunda cuando lleguemos al clímax de esta historia: Mercader ejecuta su misión y asesina a León Trotski.

#### SUBTRAMA DE CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

Además de estas subtramas el documental nos presenta una serie de relaciones menores, simplemente esbozadas, que nos sirven para establecer los rasgos de carácter y comportamiento de los personajes principales que se ven envueltos en las mismas. Así encontramos la relación entre Ramón Mercader y Silvia Ageloff, entre Caridad y su hijo Luis, o entre Trotski y Frida Kahlo.

Aparte, y alejándonos un poco de los planteamientos de la ficción encontramos una subtrama especial de contextualizaciones históricas. En ella la voz en *off* de la narradora nos va introduciendo en el ámbito histórico en el que se va desarrollando la acción de la trama principal

y las subtramas: Barcelona de principios de siglo, la Guerra Civil española, los niños de la guerra, o la Cuba de Fidel Castro entre otros.

Es especialmente significativa, ya que constituye en relato en sí misma, la contextualización histórica de los niños de la guerra. La familia Mercader se verá afectada también por estos acontecimientos. Luis, el menor de los hermanos, viajará a Rusia con otros niños que huyen de la guerra civil española, pero en condiciones mucho más especiales por ser hijo de Caridad y hermano de Ramón. Sin embargo Luis, como tantos otros niños se verá después como “prisionero de la Unión Soviética”.

El documental dedica diez minutos a esta contextualización en un tono muy emotivo y dramático. La evocadora voz en *off* de Charo López junto con los testimonios de aquellos niños que viajaron a Rusia para quedarse allí para siempre, se entremezclan con imágenes de archivo que muestran el dolor de unas familias que quedaron divididas por la guerra y el sentimiento de desarraigo de los que aún viven en Rusia, ya que como afirma Anselmo Setién: “En España siempre iba a ser ruso y en Rusia, español”.

### **0.2.3 Los Personajes: Arcos de Transformación**

Los personajes son el motor en la escritura de una historia de ficción. Toda acción sucede por y para ellos. Cuando los conflictos entre los personajes son los conflictos de la película la historia funciona y todas las abstracciones teóricas se convierten en una consecuencia lógica del hecho de contar. Según Field “un buen personaje es el corazón, el alma y el sistema nervioso de un guión. Los espectadores experimentan las emociones a través de los personajes, se sienten conmovidos a través de ellos. La creación de un buen personaje resulta esencial para el éxito de un guión; sin personaje no hay acción; sin acción no hay conflicto; sin conflicto no hay historia”<sup>12</sup>; Y sin historia no hay relato.

En este punto se encuentran dos elementos muy importantes a la hora de tratar el dramatismo de un guión, ya sea de ficción o documental: los personajes y los conflictos entre personajes. En el documental *Asaltar los Cielos* la acción dramática se desarrolla en función de las

---

<sup>12</sup> *op. cit.* Field, p. 49.

relaciones entre personajes y sus arcos de transformación. La historia está guiada por las experiencias de los personajes y cómo éstas les van transformando en su interior. Los personajes del relato y su psicología al principio y al final del mismo se convierten en los elementos más importantes de una historia guiada por el personaje (*character driven*).<sup>13</sup>

Una vez más fueron los autores clásicos los primeros en abordar la psicología de los personajes de un relato y en establecer una tipología cerrada de temperamentos. Hipócrates distingue cuatro temperamentos fundamentales como pilares básicos de la personalidad según el predominio de un humor determinado en el cuerpo humano: sanguíneo, flemático, colérico y melancólico.<sup>14</sup> Cada uno de estos temperamentos se asocia a dos tendencias del comportamiento: la extraversión y la estabilidad (y sus respectivos antagónicos la introversión y la inestabilidad). “Los personajes extravertidos (sanguíneos y coléricos) tienden a comportarse y adaptar su carácter a la realidad exterior. [...] los sucesos y las relaciones personales estimulan sus reacciones hacia el mundo exterior [...] los tipos introvertidos (flemáticos y melancólicos) hacen de su propia intimidad el ámbito principal de sus vivencias”.<sup>15</sup>

La estabilidad y la inestabilidad vienen determinadas por la sensibilidad hacia sus propias emociones y sentimientos. Por ello los coléricos y melancólicos tienden a ser personajes inestables y los sanguíneos y flemáticos, por el contrario, personajes estables.

Atendiendo a esta clasificación de los temperamentos de los personajes de un relato podemos abordar la personalidad de los tres personajes principales de la historia de *Asaltar los Cielos*: Ramón Mercader, Caridad del Río y León Trotski. En muchas ocasiones su personalidad será caracterizada por los testimonios presentes en el documental, pero

<sup>13</sup> Las historias *character driven* se definen por oposición a las *plot driven*. En las primeras el hilo conductor de los acontecimientos se centra en la evolución de un personaje que se observa en sus acciones, en su personalidad. Por el contrario las *plot driven* se desarrollan centrándose en los acontecimientos que motivan la acción del relato. Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 130.

<sup>14</sup> Para una explicación detallada de cada uno de estos tipos temperamentales consultar. Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p. 279.

<sup>15</sup> Sánchez-Escalonilla, *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001, p.278.



también podemos esbozar sus temperamentos a través de las reacciones y sus comportamientos durante la narración de la acción.

La personalidad y el temperamento de Ramón Mercader que presenta la película es el más complejo de los tres personajes ya que por exigencias de su misión debe adoptar diversas personalidades que lo distancian de su identidad real. Por ello el arco de transformación que sufre Mercader a lo largo del relato es mucho más complicado que el de su madre o el de León Trotski. Ésto no significa que el de estos personajes tuviera menos matices en la realidad, pero aquí solo se tiene en cuenta su presentación en la película que se analiza. De este modo vamos a abordar la personalidad de Ramón Mercader en cuatro puntos de la historia. En primer lugar se atenderá a la personalidad de Mercader bajo su verdadera identidad, en los años de la Guerra Civil y los primeros momentos de su exilio en París. En segundo lugar observaremos los cambios de temperamento que tienen lugar cuando Ramón adopta la personalidad del rico playboy belga Jacques Mornard y el ingeniero canadiense Frank Jackson. En tercer lugar veremos cómo durante los 20 años que estuvo en la cárcel Mercader se desenvuelve entre dos comportamientos: uno frente a las autoridades y otro frente al resto de los presos. Finalmente la personalidad de Ramón Mercader da un giro importante, en lo que se llama un arco de transformación traumático, a la vuelta de Mercader a la Unión Soviética.

El Ramón Mercader que presenta la primera parte del documental es un tipo sanguíneo, de temperamento extravertido y estable. Las primeras referencias que tenemos de él nos hablan de que pertenece a un grupo de militantes que colabora con órganos soviéticos. Es deportista, amante del espíritu militar y comunista convencido. Es hijo de buena familia, con cultura, de maneras elegantísimas. La actividad de Ramón en la Guerra Civil le vale un ascenso rápido en los escalafones soviéticos. Tras la contienda Ramón ya es comandante y miembro de los servicios especiales de la URSS. Los tipos sanguíneos se caracterizan por ser personajes equilibrados y simpáticos, buenos comunicadores, sociales y emprendedores. Afrontan los reveses de la vida con calma. No ocultan sus emociones, ni las reprimen con dureza. Inician relaciones con facilidad, son afables y dicen lo que piensan. Son individuos seguros de sí mismos.

Según los ocho arquetipos psicológicos del suizo Carl Jung existen cuatro funciones fundamentales en el comportamiento humano: la inteligencia, la sensibilidad, la percepción y la intuición. Según predomine uno u otro de estos comportamientos se configura el carácter de las personas. En esta primera etapa Ramón Mercader se caracterizan por ser un tipo reflexivo extravertido, es decir, es un personaje que busca la objetividad, es racional, eficaz, de conducta rígida y principios rectos.

Cuando Ramón Mercader adopta identidades falsas desarrolla una conducta compatible con su propio carácter aunque no coincidente. Pasa de ser un tipo sanguíneo a tener un carácter flemático e introvertido, pero sin perder la estabilidad. Los personajes flemáticos son reflexivos, silenciosos, imperturbables y en ocasiones irritantemente prudentes. Miden siempre sus palabras, piensan lo que dicen, dominan sus pasiones y sobre todo saben guardar secretos. En la segunda parte del documental cuando asistimos a los testimonios de personajes como María Craipeau, se nos dice de Ramón: *“su francés era impecable. Su inglés era perfecto [...] nunca dijo una palabra en español, nunca. Nunca se permitió ser él mismo delante de nosotras, nunca. Y nunca mencionó nada de España”*. Ramón es ahora un tipo sensible e introvertido ya que por su pura complejidad interior, su intimidad es un misterio para los que le rodean. Manifiesta poco y explosivamente sus sentimientos, pudiendo llegar a obsesionarse hasta extremos irracionales. Asistimos a tal manifestación de los sentimientos de forma explosiva en tres ocasiones. La primera, cuando Silvia Ageloff y María Craipeau hablan de Picasso. *“De pronto tuvo ganas de decir algo que no podía decir, y eso le puso muy nervioso. Hubo un momento en el que hubiera querido, como toda persona, ser él mismo. Pero eso pasó rápidamente.”* Más adelante cuando Ramón viaja a Nueva York y al despedirse de sus amigos en París les confiesa: *“¡si supieras lo que voy a hacer...!”* Y finalmente cuando fracasado el intento de asesinato de Siqueiros Ramón entiende que le toca a él llevar a cabo la misión de acabar con la vida de Trotski. María Craipeau afirma: *“la reacción de Ramón tras el atentado de Siqueiros fue tan extraña que ella [Silvia] cogió sus propios documentos políticos y los tiró por el váter... esta reacción violenta de su compañero la había sorprendido: ‘¿Por qué?’ y después ella lo entendió. Ramón se había dado cuenta de que ahora le tocaba a él.”*

Cuando Ramón es apresado y encarcelado en Lecumberri atisbamos una “doble personalidad”. Su comportamiento no es el mismo en los momentos en que trata con otros presos que cuando trata con las autoridades que intentan sonsacarle su identidad. Con los primeros será un tipo amable, simpático. Será como el primer Mercader pero sin revelar nunca su identidad. Con los segundos seguirá jugando su papel de Mornard-Jackson.

Pero la personalidad de Ramón Mercader da un giro de 180 grados cuando después de 20 años guardando silencio, fiel a la causa, regresa al “paraíso soviético” y poco a poco se da cuenta de que le han engañado y de que aquello por lo que había asesinado a Trotski no valía la pena. Ramón se convierte en un tipo solitario, decepcionado, descreído de sus ideales. Ramón no se siente orgulloso de lo que ha hecho, es más, siente profundos remordimientos. La tipología del personaje de Ramón Mercader es ahora melancólica, introvertida e inestable. Según Antonio Sánchez Escalonilla los personajes melancólicos tienden a ser tímidos, sensibles, fáciles de herir. Mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos y disfrazan sus depresiones de ánimo. Dudan y sienten remordimientos de conciencia. Laura Mercader habla de su padre en la última etapa de su vida en los siguientes términos: “*Tenía muchísimas pesadillas. Él se sintió siempre, probablemente, culpable.*” Santiago Carrillo afirma también: “*El Mercader que me impresiona es el Mercader que encuentro después de todas esas peripecias en Moscú: solitario, arrepentido, aunque él nunca pronunciara la palabra, de haberse visto en las condiciones en que se vio en aquellos tiempos.*” Y su mejor amigo David Zatoploski comenta en el mismo sentido: “me ha dicho sólo una vez que ‘*muchas veces yo oigo ese grito horroroso de mi víctima después del golpe mío*’ y así puso, así... cerrando los ojos con la mano”. Su abogado, Eduardo Ceniceros recuerda: “*el último día que estuve con él me dijo continuamente: “estoy escuchando ese grito”.*”

Se podría decir que el arco de transformación del personaje de Ramón Mercader viene dado por exigencias de la misión. Ramón tiene su propia personalidad. Pero debe ocultarla para adoptar diversas identidades que lo alejen de su personalidad real. Sin embargo Ramón experimenta una transformación radical, lo que se llama un arco de transformación traumático cuando al final de su vida comprende que todo su sacrificio ha sido en vano. Ésa transformación de un tipo sanguíneo a

un tipo melancólico, que es totalmente su opuesto, contribuye a emocionar a la audiencia, a crear un drama en la película y a provocar un sentimiento de compasión hacia un asesino que de otra manera no se entendería.

Caridad Mercader, la madre de Ramón es, como León Trotski, un personaje mucho menos complejo. Asistimos a un arco de transformación plano ya que los cambios que experimenta Caridad Mercader a lo largo de la película son prácticamente nulos. Su personalidad, su carácter y sus actitudes se mantienen prácticamente invariables a lo largo de toda la trama. Desde que es una joven frustrada por el mundo encorsetado que le toca vivir, hasta su muerte en París porque es incapaz de vivir en el “paraíso soviético”; pasando por sus rebeliones juveniles contra su familia o su comportamiento temperamental tras el encarcelamiento de su hijo con las autoridades soviéticas, Caridad Mercader desarrollará un perfil colérico extrovertido e inestable. Por lo general actúa llevada por el impulso y son frecuentes sus estados de euforia. En sus decisiones y acciones es una mujer precipitada y espontánea, incapaz de ocultar opiniones y sentimientos, que suelen brotar en sus explosiones de ira. Su inestabilidad contribuyó a provocar rechazo entre las autoridades soviéticas que la condenaron a trabajar siempre en las cloacas de la revolución.

Luis Mercader habla de su madre tras el encarcelamiento de Ramón en los siguientes términos: *“mi madre continuamente hasta el 44 que salió de la URSS, estará siempre nerviosa y furiosa porque no se hacía nada por Ramón, y ella no dejaba tranquilo a nadie en la URSS, hasta al propio a Stalin no le dejaba tranquilo”*. La precipitación en sus decisiones y acciones que le acarrearán para siempre el enojo de Ramón, se refleja en las declaraciones de Luis Mercader cuando afirma que *“ella se fue a liberar a Ramón de la cárcel. Llegó a México, armó un escándalo terrible, estropeó todo lo que se estaba haciendo para liberar a Ramón. [...] (Ramón) me dijo: ‘nunca le perdonaré a mi madre que yo podría haber salido el cuarto año de estar en la cárcel y por culpa de ella tuve que pasar 16 años más en la cárcel’.”*

Esta actitud de Caridad Mercader provoca un sentimiento de rechazo a las jerarquías comunistas que le impiden, como hubiese sido su sueño, formar parte de la dirección de la revolución comunista a la luz del día como hiciese Dolores Ibárruri. Los testimonios nos dicen que

la vida en Moscú era demasiado dura para el carácter libre de Caridad. Al no poder soportarlo vuelve a París donde acabará reconociendo su fracaso como madre y como comunista: *“yo tengo la culpa de todo lo que ha pasado, yo he destruido a la familia [...] yo sólo sirvo para destruir el capitalismo, no para construir el socialismo”*.

León Trotski es también un personaje que con algunos altibajos se mantiene estable durante todo el desarrollo de su trama. El antiguo líder soviético es un personaje de carácter sanguíneo, extrovertido, estable y reflexivo. Bastante afín al personaje inicial de Ramón Mercader. Trotski es considerado el líder intelectual del socialismo soviético y por tanto, a la muerte de Lenin, supone una amenaza para Stalin. Obligado por éste a exiliarse de la Unión Soviética, Trotski acaba fijando su residencia en México acogido por Diego Rivera y Frida Kahlo. Sus escauceos amorosos con la pintora será uno de los momentos en que Trotski se aleja de las pautas de comportamiento lógicas para un personaje de sus características. Uno de sus guardaespaldas americano afirma: *“estaba fascinado por ella. Tuvieron una relación amorosa”*. Pero Trotski vuelve enseguida a su comportamiento de tipo sanguíneo y fija su residencia en otra parte. Se sabe perseguido y teme por su vida, pero esto no hace que pierda los estribos. Domina la situación y trata de establecer soluciones según van apareciendo los problemas. *“Trotski, aislado de casi todos, rodeado por unos cuantos fieles, no quiere vivir una existencia paranoica. Se siente perseguido, sabe que su isla de seguridad puede ser asaltada desde todas las orillas. Su exilio no era suficiente. Stalin quería su desaparición.”* (voz en off) *“Tarde o temprano me van a matar... ¿cómo yo sólo, podría oponerme a los designios de todo un estado?”* (Trotski en palabras de Mark Sharon).

A pesar de que se nos dice al principio de la trama que Trotski llega a México como un demonio doble, el personaje que nos describe el documental no trata de infundir en la audiencia un sentimiento de rechazo hacia Trotski. Por el contrario se nos esboza a un hombre inteligente, familiar, afable, fiel con los que le son fieles: *“el viejo era tan vigoroso que muchos de los guardias no podían seguir su ritmo. Era un hombre muy amable, excepcionalmente elocuente, cálido... y un trabajador infatigable.”* Su nieto Esteban Volcov hablará de su sentido del humor cuando recuerda que en los momentos más críticos su abuelo dijo *“pues estos periodistas están a punto de cambiar la pluma por la ametralladora...”*

También se nos retratará a un Trotski, asesino del zar y creador del ejército rojo, muy humano cuando se niega a creer en la tradición de uno de sus guardaespaldas: "*Trotski creyó siempre en su lealtad. Hizo colocar en la puerta que él vigilaba una placa recordando su memoria.*"

Como se puede observar, los temperamentos de los tres personajes principales se compensan entre sí para ofrecer un cuadro psicológico colectivo más contrastado. El conflicto entre el temperamento colérico de Caridad Mercader frente al sanguíneo del líder soviético o al flemático y finalmente melancólico de Ramón Mercader es una fuente constante de contrastes. Los contrastes contribuyen a crear conflictos y los conflictos son la esencia del drama.

#### **0.2.4 La Banda Sonora de un Drama**

La banda sonora de una película, las canciones y la música de un producto audiovisual, tanto de ficción como de no ficción, han contribuido desde el inicio del cine sonoro, a enfatizar y crear situaciones dramáticas en los relatos cinematográficos.<sup>16</sup> Si eliminamos la banda sonora de cualquier película, ésta perderá automáticamente uno de los elementos principales que la conectan emotivamente con la audiencia. Una canción, una melodía pueden suscitar en el espectador cualquier tipo de sentimiento, desde la más suave dulzura hasta un terror espeluznante.

Pero la música no sólo conecta con la audiencia provocando sentimientos, sino evocando recuerdos y memorias de tiempos pasados. La música habla de la gente, se compone por y para la gente de una determinada época. El cantante americano Woody Guthrie afirmaba que se conoce mejor a las personas por las canciones que cantan que por las palabras que pronuncian. La música se convierte de este modo en memoria histórica. Los propios autores de *Asaltar los Cielos* afirman en la memoria del proyecto que "la vida de los Mercader, como todas las

---

<sup>16</sup> Además la música estaba presente también en las películas mudas. Las mejores salas de cine contaban con una orquesta que interpretaba los temas musicales que acompañaban la acción de las películas mientras que en salas más modestas había sextetos o cuartetos y en las humildes un órgano o piano. Pero en todas ellas estaba siempre presente la figura del narrador. Algunas películas se estrenaron incluso con una Banda Sonora Original propia que interpreto una orquesta el día de su estreno, como es el caso de *El Nacimiento de una Nación* (1915), de David W. Griffith.

vidas, está llena de las músicas de las canciones que los acompañaron”.<sup>17</sup>

La música es en efecto en *Asaltar los Cielos* un elemento narrativo fundamental en dos sentidos: por un lado acompaña la narración cronológica de los acontecimientos, ajustándose a las épocas y lugares por los que transcurre el relato. Por otro se convierte en una figura dramática que enfatiza los momentos de especial tensión del documental.

El relato abre con la melodía de *La Santa Espina*, una de las sardanas más emblemáticas que constituyó todo un himno patriótico para los catalanes asociados a movimientos republicanos y comunistas. Por tal motivo fue una canción prohibida en los regímenes dictatoriales de Primo de Rivera y Francisco Franco. La música en este punto nos marca la tendencia ideológica que será causa y origen del drama que se plantea en el documental.

Acto seguido la música es la responsable de enfrentar a la audiencia con una ruptura brusca. Tal vez la misma ruptura a la que se enfrentó Ramón Mercader entre la URSS que soñaba y el “paraíso soviético” al que regresó tras 20 años de presidio. Los tiempos cambian con el paso de los años y las ideologías caen. Los Rolling Stones en concierto en España dan cuenta del proceso de cambio que experimenta un país. Son esos cambios profundos los que anularán por completo la existencia de Ramón Mercader. El sentido simbólico de esta canción sólo es perceptible al final, una vez conocemos todos los sucesos de la vida del protagonista. Por ello podríamos decir que la presencia de los Rolling, lejos de ser arbitraria y casual tiene una función de prolepsis, puesto que establece una relación, aunque metafórica, con acontecimientos futuros, captando además desde un primer momento la atención del espectador.

En estos dos casos la música es un instrumento que actúa como símbolo o metáfora y como un recurso narrativo más dentro de la retórica documental. Sin embargo la música puede llevar implícita una carga dramática importante en determinados momentos del documental.

Cerca del minuto once, Teresa Palau afirma tajantemente de Caridad Mercader, casi la acusa, de ser la responsable directa de que su hijo entre en contacto con los órganos soviéticos. Previamente se nos

---

<sup>17</sup>Rioyo; Lopez Linares, ‘Asaltar los Cielos’ in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997.

ha perfilado a Caridad como una figura poderosa e influyente dentro de la KGB. En este punto una fotografía de Caridad en plano cerrado sobre su expresión desafiante, acompañado de una melodía turbadora, crea en la audiencia una sensación de tensión, de suspense. Sabemos ahora que nos encontramos ante un personaje peligroso. Como en el cine de ficción, la música anticipa eventos y caracteriza personajes.

Pero la tensión se rompe con el bucle hacia una melodía más folklórica acompañada de imágenes de archivo del comienzo de la guerra civil. Es la melodía de *España Cañí*, un pasodoble muy castizo que sirve de fondo musical para las imágenes de la resistencia de Madrid. La contienda fue un drama muy español y la resistencia de Madrid un episodio heroico. En esta secuencia cobran especial importancia además de la música, los efectos sonoros. Al tiempo que visualiza imágenes de los horrores de la guerra, el espectador escucha el sonido de los bombardeos, de las ametralladoras, de los fusiles. Pero de nada más aparte de la melodía de *España Cañí*. Estos efectos buscan provocar en la audiencia el sentimiento de ser testigos de primera mano de la mayor tragedia de la Historia de España.

Otro tema que cobra especial importancia en el documental es la canción infantil *Baga, Biga, Higa*. Se trata de un "conjuro" vasco que se utilizaba tradicionalmente en las noches de brujas, sobre todo entre los niños. Las traducciones al castellano resultan muy forzadas y además anulan la intencionalidad de la misma. Para un público no vasco la letra de la canción carece aparentemente de sentido, podría incluso confundirse con una canción dadaísta de rebelión. Sólo hay tres palabras clave que el espectador reconoce: "arma, tiro, pum". En un contexto visual donde los niños de la guerra se despiden de sus familias en el puerto antes de partir solos hacia la URSS, con imágenes ralentizadas que captan las más angustiosas caras de dolor, en una secuencia especialmente dura y larga, el espectador se ve sometido a escuchar algo que no entiende, que no tiene sentido (metáfora de la guerra), hasta que escucha "arma, tiro, pum", frase que sin duda lo devuelve drásticamente la realidad. La música, el documental en general, tiene una voluntad clara de conmover, de conectar de forma directa con los sentimientos de la audiencia. El tema de Mikel Laboa está presente en dos momentos del documental. En primer lugar esta canción vasca nos introduce en el segmento temático de los niños de la guerra que emigran a Rusia



escapando de la guerra civil española. Y muchos de ellos no regresaron nunca. Tras la secuencia que ya hemos comentado, la canción vuelve a sonar de fondo, en un plano general al final del segmento, de muchos de estos niños, ahora ya ancianos, que no pudieron regresar. Otra vez el sin sentido, otra vez la causa fatal de su exilio: “arma, tiro, pum”.

Pero al igual que la música es un elemento muy importante a la hora de crear dramatismo, también lo es la ausencia de ella, de todo efecto sonoro. No es un recurso habitual ya que, al igual que el fundido en negro, el silencio prolongado crea un efecto dramático muy acentuado. Tanto uno como otro se utilizan sólo una vez en todo el documental.

El único silencio acentuado que encontramos aparece en el segmento del intento de asesinato de Trotski por parte de Siqueiros. Es tal vez el único personaje que se asocia nítidamente como un villano. Al hablar de él por primera vez, la voz en *off* de Charo López da paso a unas imágenes del pintor en su estudio, con gesto sombrío y movimientos lentos utilizando una pistola de pintura. El silencio incomoda, crea en el espectador un sentimiento de rechazo hacia el personaje. La finalidad: es un símbolo de su ataque furtivo en plena noche a la fortaleza de Trotski.

Finalmente otra de las melodías que tiene una clara finalidad dramática es el *Gran Corrido a León Trotski*, canción que se hizo muy popular en México a la muerte del ex líder soviético. La canción narra en la voz quebrada de una mujer la trágica muerte de Trotski, mientras se suceden imágenes de los funerales y los tributos que tuvieron lugar por todo el país. Es como una elegía a un personaje de una personalidad fuerte y de gran carisma. Esto viene a confirmar, como expusimos al hablar del personaje de Trotski, que a pesar de su condición de doble demonio, no se le perfila como un villano, sino como un líder.

El resto de la música del documental tiene una función de simple acompañamiento, aunque sin descuidar los detalles: ritmos cubanos para el paso y exilio en La Habana, jazz en Nueva York, rancheras en México... Cada melodía tiene su sitio y su significado. Como ejemplo de esta música de acompañamiento, la melodía de una nana catalana que Ramón Mercader recordaba de su infancia y que en numerosas ocasiones tarareaba en la cárcel en sueños. Esta nana será una constante durante todo el documental. La melodía se escucha de fondo en aquellos momentos de especial trascendencia en la vida de los Merca-

der, no sólo de Ramón, sino también de su madre, Caridad (la infancia de Caridad, el apresamiento de Ramón o la muerte de ambos). Cuando el espectador oye esta melodía, en alguna de las dos versiones instrumentales que incluye la película, enseguida se ve transportado emocionalmente al drama personal de la familia Mercader. La nana catalana de Ramón contribuye así a crear un vínculo emocional entre el espectador y el protagonista.

### 0.2.5 Imágenes

Recordemos que sin conflicto no hay drama, y sin drama no hay historia. Las imágenes utilizadas en *Asaltar los Cielos* atienden a cinco objetivos fundamentales: el de corroborar la palabra hablada, identificar a los personajes, simbolizar algún hecho o concepto, establecer un contraste o contradicción bien con la narración o bien con imágenes precedentes, o ubicar la acción en un determinado lugar.

Por un lado las imágenes de archivo, las grabaciones domésticas, las fotografías de álbumes personales, contribuyen a afianzar, como es habitual en los documentales, los testimonios y la voz en *off* que hablan a la audiencia de determinados sucesos, de determinados personajes que van apareciendo en imágenes corroborando la palabra hablada.

Este tipo de secuencias son las que más abundan por norma general ya que el público espera por experiencias previas que el documental diga la verdad sobre algo. La verosimilitud de la no-ficción se asienta, entre otros elementos, en las pruebas visuales que pueden demostrar fehacientemente que lo que se narra fue así en realidad y no de otra manera. Las imágenes de archivo, ya sean grabaciones o fotografías son, teóricamente, el arma más poderosa de un documental en este sentido. La dificultad para el realizador estriba en poder contar precisamente con esas imágenes en concreto. A continuación se exponen dos ejemplos de imágenes que corroboran la palabra hablada en *Asaltar los Cielos* aunque se podrían señalar muchos más casos.

En el minuto doce Santiago Carrillo afirma taxativamente que en España se produjo una revolución de las clases obreras durante la guerra civil. Dice: “*durante la guerra sí hubo una revolución, hombre. Tan hubo una revolución que los capitalistas desaparecieron, los banqueros desaparecieron, la aristocracia terrateniente desapareció y el pueblo, en*

*muchos casos los obreros directamente, se hicieron cargo de la propiedad y de la dirección de las fábricas, del campo.”* Acto seguido un noticiario cinematográfico republicano narra lo siguiente, acompañado de imágenes de salones burgueses vacíos, ocupados luego por clases trabajadoras, corroborando así las palabras de Carrillo: *“los amplios comedores que antes ocupaban maquilladas y frívolas damiselas, grandes financieros, magnates de la 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.”*

Otra de las muchas secuencias que nos ofrecen imágenes que corroboran la información de la palabra hablada es por ejemplo la depresión y el intento de suicidio de Silvia Ageloff tras el asesinato de Trotski a manos de su pareja. Uno de los guardaespaldas de Trotski, Mark Sharon, afirma: *“Silvia no sabía que las intenciones de Mercader eran de asesinar a Trotski. Era completamente leal a Trotski, se sintió traicionada por lo sucedido. De hecho trató de suicidarse.”* Mientras se oyen sus comentarios se suceden fotografías de Silvia en shock en el hospital tras el asesinato, recortes de periódico que la desvinculan de la trama del asesinato, o fotografías que la muestran demacrada en otro hospital tras el intento de suicidio.

Por otro lado se pueden encontrar ejemplos en los que las imágenes que aparecen ante el espectador no son una prueba fehaciente que confirma sin lugar a dudas que lo que narran los testimonios y la voz en *off* es cierto. Sin embargo, estas imágenes sí que sirven para que el espectador tenga una referencia visual de lo que está escuchando. En definitiva las imágenes que ve no prueban hecho concreto alguno pero cumplen la función de ilustrar el tema que se está tratando.

Un ejemplo se puede encontrar cuando Luis Mercader habla de la juventud desgraciada de su madre junto a Pablo Mercader y explica que su padre, para animarla al acto sexual, la llevaba a burdeles donde veía cómo otros tenían relaciones sexuales. Esta experiencia marcó la personalidad de Caridad. Mientras se escuchan estas declaraciones se presentan imágenes de un burdel de principios de siglo y en ellas se puede ver lo que Caridad vio en su día. Se da por sentado que no es *lo mismo* que vio Caridad, ni las imágenes prueban que lo viera, pero

sirven para ilustrar ante el espectador e incluso ponerle en la misma situación incomoda por la que pasó ella.

Y así, una tras otra se suceden imágenes de archivo reafirmando o ilustrando el comentario de la voz en *off* y de los testimonios. Este es también el caso de todas las contextualizaciones, salvo una, que sirve de contraste y se comentará más adelante.

Otra de las funciones principales de la imagen, eminentemente las de archivo, es la de identificación del personaje y la familiarización de la audiencia con éste. Cuando la narración incorpora un personaje nuevo a la trama, a la hora de esbozar su perfil, por mínimo que éste sea, se nos ofrece una imagen del personaje en cuestión. Así, el principio vemos a una joven Caridad Mercader, luego a su marido, a la familia entera, a Ramón, a Silvia Ageloff, a Trotski, Diego Rivera, Frida Kahlo, Siqueiros, Sheldon Hart, Roquelia, etc. Además, en el caso de los tres personajes principales, asistimos a una evolución constante en su aspecto y su expresión a medida que avanza la historia.

Por ejemplo, comenzamos con una Caridad del Río, de niña en La Habana. Se la verá evolucionar hacia una joven adolescente de mirada inteligente. Su matrimonio con Pablo Mercader revela a una Caridad apagada, distante. Su colaboración con órganos comunistas muestran a una Caridad fuerte, de gesto severo, que será el que predomine hasta que al final de su vida se la vea anciana y delicada pero de gesto igualmente adusto.

Ramón evoluciona de semejante manera, aunque con contrastes más marcados. El espectador le ve por primera vez como un joven apuesto, con una mirada llena de magnetismo. Después, vestido de comandante según asciende en la jerarquía soviética. Más adelante como Mornard en París acompañado de Silvia. Las fotografías de Ramón no son muy abundantes hasta pasado el asesinato de Trotski. Entonces el documental muestra a un Ramón abatido, herido, acabado. Esas imágenes de Mercader desvalido, conectan a la audiencia emocionalmente con el personaje. Más que sentir rechazo hacia un asesino, las imágenes provocan un sentimiento de compasión. Luego se verá a Ramón en la cárcel, envejeciendo hasta que en 1960 regresa a Moscú. En éste punto se muestra al espectador la cara y la cruz de un mismo hombre en el momento más crítico de su existencia. Primero a Ramón radiante, vestido de blanco con su medalla de *Héroe de la Unión Soviética*. Tras

su descreimiento en el régimen al descubrir que todo ha sido en vano, se muestra a un Ramón sombrío, sin vida en la expresión, vestido de oscuro. Esta última fotografía de Ramón intercalada con antiguas imágenes de actividades soviéticas ofrecen con este montaje una idea de causa-efecto que se comentará más adelante: la falsa idea del paraíso soviético es la causa de una vida arruinada: la de Ramón Mercader.

Finalmente encontramos las imágenes que hacen referencia a Trotski desde su época de líder carismático del comunismo junto a Lenin, hasta sus funerales en la Ciudad de México. El perfil de Trotski se mantiene inalterable, como se ha descrito anteriormente, a lo largo de su trama. Es por eso que las imágenes que vemos de Trotski no ofrecen demasiado contraste. Siempre le vemos como una especie de “abuelo bonachón” que infunde respeto. Desde los mítines en la URSS hasta la última salida de picnic le vemos en actitud afable, charlando con otros personajes, cuidando sus conejos, trabajando, saliendo de excursión con sus allegados. Hasta su muerte la audiencia percibe a través de numerosos vídeos domésticos a un Trotski familiar, casi simpático. Igual que no se trataba de crear rechazo hacia Mercader como un asesino, tampoco hacia Trotski como ejecutor del Zar y fundador del ejército rojo. Veremos por otro lado muchas imágenes de la agonía y los funerales del ex líder soviético en una secuencia que da la sensación de ser un tributo a este personaje por su especial lirismo, que intercala imágenes de los funerales con otras de la vida en México de Trotski.

Una tercera finalidad de las imágenes de *Asaltar los Cielos* es la de simbolizar y aludir metafóricamente a determinados aspectos. Encontramos cinco de especial relevancia en el documental.

En primer lugar el espectador asiste al testimonio de Luis Mercader y la voz en *off* de la narradora que hablan de la reclusión de Caridad en un sanatorio mental por parte de su propia familia. Caridad es liberada por sus compañeros de ideología y huye a París. Esta huida se representa simbólicamente en imágenes a través de una cámara subjetiva en un automóvil que circula por una carretera sinuosa a gran velocidad. Sobreimpresa en esta imagen está la fotografía de aquella Caridad apagada y distante de la que se ha hablado anteriormente.

Otro ejemplo lo encontramos en el fragmento de una película anarquista, *Nosotros somos así* (Valentín R. González, 1936). Ese tipo de imágenes simbólicas se repite en tres de las seis veces que las en-

contramos en *Asaltar los Cielos*. Es un nexo más entre el documental y el cine de ficción. En este primer ejemplo cinematográfico un niño interroga a una niña:

NIÑOS DE LA CNT.—

NIÑO.—¿Quién eres?

NIÑA.—Soy popular. Me llaman la Pasionaria.

Estos niños representan un diálogo entre líderes de izquierdas. El niño, que figura ser un mando superior interroga con desprecio a la niña. Antes, el testimonio de Vázquez Montalbán ha prevenido al espectador de una cierta rivalidad entre Caridad, líder de la KGB y Dolores Ibárruri, líder popular de la revolución. La primera actúa en la sombra mientras la otra se lleva la admiración y los aplausos.

El segundo ejemplo cinematográfico, con imágenes de la misma película ya citada, lo protagonizan niños también. Estos niños y los anteriores adelantan el que será el tema del segmento siguiente: los niños de la guerra. Pero en este segundo ejemplo los niños tienen además otro cometido. Plantear en clave de humor los efectos de vivir una guerra tan de cerca, la presencia del miedo, la muerte y la destrucción que nos han relatado previamente, en primera línea. Aunque planteada en tono cómico tiene por objeto simbolizar la causa por la que muchos republicanos decidieron enviar a sus hijos a la URSS, para alejarlos de *los tiros y las barricadas*.

NIÑOS DE LA CNT.

NIÑO 1.—¿Has pasado mucho miedo estos días?

NIÑO 2.—Mucho, cuántos tiros...

NIÑO 3.—En mi calle hasta hubo barricadas.

El cuarto ejemplo lo encontramos en unas simpáticas imágenes de archivo que simbolizan las declaraciones de un antiguo niño de la guerra que habla de su fracaso, el de los españoles, a la hora de intentar asimilar el comunismo. Este "niño" declara: "*hemos llegado aquí, hemos querido ser buenos, hemos querido ser soviéticos, hemos querido ser bolcheviques, comunistas; hemos fallado pero no porque lo hemos inventado nosotros, lo inventado ellos. ¡Hemos fallado! [con tono de incredulidad] ¡Por favor...!*" El símbolo se encuentra en las imágenes de archivo de un joven español que intenta decir unas frases en ruso de forma muy poco natural. De pronto, se detiene, baja la cabeza y empieza a decir con mucho *salero español*: "no puedo, no puedo..."mientras

se escuchan risas de fondo. El muchacho de las imágenes de archivo, al igual que los niños que llegaron a Rusia durante la guerra civil española, intenta ser ruso, hablar como ellos, pero fracasa. Los niños españoles en la URSS intentaron ser soviéticos, comunistas, pero fracasaron porque allí siempre serían españoles.

Cerca del final se encuentran dos imágenes de Ramón a su vuelta a la Unión Soviética. Como ya se ha comentado, la imagen de Ramón sombrío, descreído, se intercala a modo de causa–efecto con imágenes del antiguo poder soviético. Simboliza la ruina de una vida por una causa que finalmente se revela inútil. Por último encontramos la metáfora más amarga de todo el documental. El mejor amigo de Ramón, David Zatoploski dice: “[Ramón] *siempre decía ‘si yo hubiera regresado a España una vez, quisiera vivir en tal paraíso que está en la Costa Brava, ¿cómo se llama? Sant Feliu de Guixols’*. Así ha dicho Ramón a mí.” Acto seguido el espectador descubre tal paraíso: un lugar cutre, una playa pequeña, masificada y desagradable. Ramón Mercader se equivocó de paraíso en Sant Feliu... y en el que debió dar sentido a su vida.

En último lugar se encuentran las imágenes cuya finalidad es la de establecer un contraste, una contradicción o un contrapunto entre lo dicho y lo visto. Estos contrapuntos son fundamentales a la hora de crear conflictos en la historia y en la audiencia. Comentamos a continuación tres de los más importantes. El primer contraste entre imágenes lo encontramos al comienzo del documental. *Asaltar los Cielos* arranca con unas imágenes de archivo de la Barcelona de principios de siglo. Tras unas primeras declaraciones muy fugaces de testimonios que nos sitúan en el tema del relato, unas imágenes del primer concierto de los Rolling Stones en España provocan un contraste que despierta el interés de la audiencia. Aparentemente inconexas, las imágenes del concierto desconciertan en un principio al espectador hasta que se establece una conexión entre unas imágenes y otras. Ambas constituyen los dos extremos, el comienzo y el final de una historia: la historia de los Mercader. Caridad nace a principios de siglo y Ramón muere en 1975.

El segundo conflicto entre imágenes llega poco después cuando se presenta la juventud frustrada de Caridad Mercader. Justo después de las imágenes familiares y retratos de la joven Caridad, el espectador debe cambiar bruscamente de registro cuando se le presentan imáge-

nes muy explícitas de un burdel de la época. Es una secuencia muy chocante de por sí pero sorprende mucho más si se tiene en cuenta la época. Las imágenes del burdel incomodan y provocan un sentimiento de rechazo hacia la familia Mercader que tanto odiará Caridad. Con ella, y gracias a estas imágenes, la audiencia se solidariza.

Por otro lado encontramos secuencias de contraste que sirven para distender situaciones muy dramáticas y provocar una sonrisa en el espectador. Es por ejemplo el caso del segmento de la guerra civil, donde las imágenes de lucha en el frente, especialmente crueles en algunos puntos, se intercalan con otras de soldados jugando, cantando, bailando, cocinando, en definitiva divirtiéndose en los momentos de calma en la batalla.

Llegamos así al segmento de los niños de la guerra. Aquí las imágenes ofrecen un contrapunto constituyendo una contradicción entre lo que narra la voz en *off* de Charo López y las imágenes que ve el espectador: *“la URSS, el más poderoso aliado de la España republicana se ofrece como país de acogida de los niños que están sufriendo los desastres de la guerra. Los llamados ‘niños de la guerra’ se embarcan para la URSS. Sus padres desean salvarlos del horror y de la muerte”*. Las imágenes sin embargo no muestran muerte, ni miedo, ni desolación, ni el más leve peligro. Al contrario, vemos niños y niñas que juegan alegremente y sin preocupaciones. ¿Por qué se eligieron estas imágenes y no otras? Tal vez el documental lanza un mensaje implícito a la audiencia; tal vez mandar aquellos niños a la URSS para, en muchos casos no regresar nunca, no fue una buena elección. Es la voz del autor la que descubrimos en esta secuencia

Por último, otro de los contrastes entre palabra e imágenes se encuentra en la última frase y secuencia de la película. Como ya se ha aludido, el amigo de Ramón afirma con orgullo y decisión que de haber regresado a España a Ramón le hubiese gustado ir al paraíso de la Costa Brava llamado Sant Feliu de Guixols. Después de su declaración aparece en la imagen un cartel de población que indica que se va a mostrar dicho lugar, el paraíso de Ramón Mercader en la Costa Brava. Plano cerrado sobre el cartel, sonido del mar, expectación y finalmente decepción, al comprender que Mercader, Mornard, Jackson, el hombre que sacrificó su vida por el espejismo de un paraíso soviético, descreído al final de su vida, puso sus esperanzas en otro paraíso: Sant Feliu. El



espectador comprende la realidad de un personaje que vivió engañado toda su vida. Javier Rioyo dijo sobre este chocante final: "*la historia traiciona a todos... es que la realidad es una irrealidad y es que... el sueño de un paraíso, al final, es algo así tan cutre: una señora como un queso [del tamaño de un queso] al borde de la playa...*"<sup>18</sup>

## **0.2.6 Testimonios y Voz en Off**

En los documentales que no recurren a las dramatizaciones con actores, la única manera de transmitir sentimientos y emociones es explotando las condiciones innatas de los personajes reales que son entrevistados. Muchos personajes no funcionan bien ante las cámaras, no transmiten más que palabras, no son capaces de conectar emotivamente con la audiencia y desequilibran el relato. Como ya se ha dicho el drama y los sentimientos son imprescindibles para estos fines.

Sin embargo hay otros personajes con una "elocuencia cinematográfica" superior. Ante las cámaras recuerdan y evocan la historia que se quiere contar pero además la reviven, la escenifican y dan rienda suelta a sus sentimientos de entonces y los mezclan con los de ahora. Es sobre este tipo de personajes sobre los que recae el peso de liderar la historia porque transmiten emociones y conmueven con sus gestos, expresiones y palabras a la audiencia.

*Asaltar los Cielos* cuenta con seis pilares imprescindibles a la hora de conmover a la audiencia. Yuri Paparov, Bartomeu Costa Amic, Teresa Palau, David Zatoplovski, Laura Mercader y Esteban Volcov; Sin estos seis testimonios el relato del documental perdería su dimensión dramática y se convertiría en un producto más cercano al reportaje periodístico. Veamos algunas de sus características más destacadas.

Yuri Paparov es un antiguo militante trotskista que se encargará de reconstruir y casi escenificar él sólo el asesinato de León Trotski. Sobre él recae el peso de dirigir uno de los momentos de mayor tensión emocional del documental: el asesinato de Trotski. Paparov no se limita a repetir los hechos tal como ocurrieron, sino que los escenifica. Sentado en el que fuera su estudio, representa el papel de Trotski, imita las

<sup>18</sup> Fonseca; Rioyo; Rodrigues; Suárez, "Sobre el Documental" in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997, p. 122.

que debieron ser sus acciones, revive con intensidad la lucha desesperada que tuvo lugar con Mercader hasta que llegan sus guardias y el ex-líder soviético cae. Yuri Paparov se mueve por todo el escenario del crimen explicando sentidamente los sucesos, gesticulando, en definitiva creando acción mientras se desplaza por el interior del relato. Paparov es además uno de los testimonios que se aventura a hacer un juicio de valor sobre los actos de Mercader. Al final del documental afirma: “*Viendo lo que hoy día está pasando en la URSS, todo eso fue en vano. Fue inútil para la causa a la cual ha servido este hombre.*”

Bartomeu Costa Amic aparece en varias ocasiones para relatar el proceso por el que se consiguió que se concediese asilo político para Trotski en México. Aunque breve, su testimonio es sentido porque expresa con claridad sus emociones. Además en sus testimonios revive conversaciones que tuvieron lugar en el tiempo del relato, nos traslada a las expresiones y el comportamiento de personajes como Diego Rivera, Caridad Mercader, Ramón y él mismo.

Teresa Palau por otro lado es una ancianita de aspecto entrañable que ofrece el único testimonio de amistad desde los inicios soviéticos de Ramón. Como amiga le conocía bien y nos perfila la personalidad de Ramón Mercader a lo largo de los años. A pesar de ser muy mayor tiene mucha expresividad en sus gestos y declaraciones. Por ejemplo es relevante el momento en el que Ramón regresa a la URSS después de estar encarcelado y Palau se lo encuentra con la medalla de *Héroe de la Unión Soviética*. Teresa Palau, no dice nada, solo mira a cámara con gesto de resignación y da una palmada. Su gesto parece decir al espectador que todo por lo que había pasado Ramón se resumía en una medallita en la solapa, veinte años después. Teresa Palau no duda en establecer conflictos entre lo que ella piensa y lo que opinan otros, como el mejor amigo de Ramón en los últimos años, David Zatoploski, o el propio Santiago Carrillo con quien en otro momento vuelve a mostrarse resignada: “*¡Ay!... yo conozco bien a Santiago... ¡En fin! ¡Qué le vamos a hacer!*” Resulta especialmente significativa su disputa que mantiene con Zatoploski sobre la responsabilidad de la madre de Ramón en su entrada en organismos soviéticos. En definitiva Teresa Palau es un personaje que induce al conflicto entre personajes pero además contribuye a distender algunos momentos provocando una sonrisa en el espectador por sus declaraciones y su forma de expresarse.

David Zatoploski es un amigo de los últimos años de Ramón Mercader. Su testimonio es crucial porque conoce de primera mano los sentimientos de decepción y remordimiento de Ramón en su etapa final. Zatoploski además de entrar en conflicto con Teresa Palau es el paradigma del mejor amigo. Con Ramón siente su decepción y desilusión y es capaz de transmitirla al espectador. En este sentido es relevante el momento en el que se le saltan las lágrimas por la emoción al recordar el injusto entierro de un "héroe verdadero" de la Unión Soviética bajo una falsa identidad y sin los honores que merecía. Un personaje que se emociona al revivir un acontecimiento, emociona a su vez al espectador.

Laura Mercader y Esteban Volkov son relevantes en cuanto que son testigos directos de determinados acontecimientos. Ella de la decepción y el descreimiento de su padre en el paraíso soviético y él del exilio y asesinato de Trotski a través de los ojos de un niño. Ambos, hija y nieto, han vivido una existencia marcada por los acontecimientos que relata la historia. Por ello sus testimonios son más sentidos, nada distantes, acercando al espectador a la dimensión humana de Ramón Mercader y León Trotski. Así el espectador no percibe a estos personajes como meros caracteres de una historia sino como individuos reales cuyas vidas y acciones afectaron directamente a aquellos que les están hablando. El relato adquiere interés humano a través de estos testimonios.

Mención aparte merece la voz en *off* de la narradora, Charo López. Según la clasificación de tradicional de tipos de narradores en un relato, se pueden establecer cuatro categorías de narración: el narrador extra-heterodiegético, que narra desde fuera una historia en la que no está presente; el narrador intra-heterodiegético que narra como personaje de la historia otro relato en el que no está presente; el extra-homodiegético que narra desde fuera una historia en la que es personaje y su contrario, el narrador intra-homodiegético como aquel narrador que es personaje de la historia y participa en ella.

Atendiendo a estas categorías la voz en *off* de Charo López es un narrador extra-heterodiegético ya que ni se involucra, ni es un personaje que toma parte en la acción. Tiene además un carácter omnisciente que le permite llevar a cabo su función de constituirse en hilo conductor de la historia encargándose de contextualizar los acontecimientos: por ejemplo la guerra civil, los niños de la guerra, etcétera.

Pero las narraciones en *off* de *Asaltar los Cielos* no se limitan a contextualizar hechos y acontecimientos históricos sino que son además portavoz de las ideas que intenta transmitir el documental. Basta observar el lirismo de los textos del narrador en *off* para comprender que no pretende ser imparcial, sino que trata de evocar sentimientos en la audiencia; no busca indiferencia en el espectador sino conmoverle. La voz del narrador en este caso se convierte en la portavoz principal del autor implícito (autores en este caso) de *Asaltar los Cielos*.

Por ello la elección de Charo López como narradora no parece arbitraria. Su tono de voz grave y envolvente conecta de inmediato con la fibra sensible del espectador. Su teatralidad conmueve impulsada por un guión muy lírico a la hora de extraer conclusiones sobre la historia. Javier Rioyo, director del documental, habla de la elección de Charo López como narradora en los siguientes términos: “le pedimos [a Charo López] que nos pusiera la voz en *off*, que tiene esa bondad natural de generosa progresía”.

El narrador se convierte en un elemento más para crear drama, conflicto, suspense... todos ellos elementos imprescindibles en una historia de ficción que vemos reflejados en un nuevo estilo de hacer documentales que cristalizó con *Asaltar los Cielos*. “[En nuestra historia cinematográfica] lo que no tuvimos nunca es la voluntad minoritaria, ni didáctica, ni que fuera para eruditos seguidores de la historia, ni que fuera para progres, ni que fuera para antiestalinistas, ni para trotskistas, ni para nada de eso... lo que queríamos es que funcionasen una serie de cosas que nos había transmitido durante muchas horas una gente que nos había contado cosas. Nosotros habíamos ido tirando de cuerdas distintas, habíamos visto mucho material, seleccionado unos, y habíamos ido peleándonos en el montaje y armando una historia que queríamos que se acercara... no sé cómo decírtelo... como se acerca del melodrama, el drama, que está lleno de luces y de sombras y en el que hay un punto de ironía, de humor... y de pelea.”<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Fonseca; Rioyo; Rodrigues; Suárez, “Sobre el Documental” in *Revista Veridiana*, n.17 Septiembre de 1997, p. 121.

### **0.3 Conclusiones**

A la hora de abordar esta investigación sobre el documental histórico en España se tomó como punto de partida un documental que había constituido en 1996 una revolución en el género. *Asaltar los Cielos*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares se había enfrentado a la forma de hacer documentales en España, por entonces un género muy minoritario y que a duras penas se consideraba cine.

Sin embargo al estreno de *Asaltar los Cielos* le siguieron muchos otros en lo que se puede considerar una segunda edad dorada del cine documental en España. Pese a todo, son pocos los estudios teóricos de origen español realizados sobre este género si se comparan con la ingente producción académica que se realiza fuera de España.

En la última década, los realizadores de documentales tanto televisivos como cinematográficos, parecen haber aceptado el reto de fidelizar a la audiencia con el género y se han lanzado a la utilización de nuevos formatos audiovisuales y técnicas narrativas.

En este sentido *Asaltar los Cielos*, como documental pionero en abordar nuevas técnicas narrativas, puso ante el espectador un film que se acercaba más a una estructura dramática de ficción que a un documental histórico tradicional.

La estructura de la película se divide en tramas y subtramas de acción en las que a su vez se pueden identificar claramente las divisiones clásicas en tres actos: planteamiento, nudo y desenlace. El documental por tanto se ordena siguiendo los esquemas estructurales de una película de ficción en la que el relato se centra en la evolución vital del personaje principal (relato *character driven*), Ramón Mercader, asesino de Trotski. Tanto en la trama principal como en las subtramas se pueden señalar los puntos de giro y detonantes de acción que crean el ritmo en un relato cinematográfico de ficción.

En los personajes principales de *Asaltar los Cielos*, Ramón Mercader, Caridad Mercader y León Trotski se aprecia una evolución en su personalidad a lo largo del desarrollo del documental. Dicha evolución es equiparable a los arcos de transformación que trazan los personajes de una película de ficción a lo largo del relato. En ellas, como en *Asaltar los Cielos*, unos arcos de transformación bien definidos contribuyen a que se generen conflictos entre personajes y con ellos, drama.

Los testimonios que aparecen en el documental se asemejan a los personajes secundarios de una película. Su presencia aporta no sólo dramatismo a la trama, sino también suspense y conflicto. Las relaciones de estos secundarios entre sí y con los personajes principales son una fuente continua de conflictos que sirven para mantener la tensión dramática del documental.

El drama y la emotividad están presentes a lo largo de todo el documental. La banda sonora contribuye de manera especial a enfatizar y crear situaciones dramáticas que vinculan emocionalmente al espectador con el relato y sus personajes. Además, las canciones de este documental constituyen un elemento fundamental en el relato desde el punto de vista documental ya que apelan a la memoria histórica de la audiencia.

En resumen se puede concluir que al igual que el drama y el conflicto son dos elementos que conforman la base de todo relato de ficción, sin los cuales no puede funcionar una historia, estos dos elementos están presentes a lo largo de los noventa minutos de *Asaltar los Cielos* en los personajes principales, en la voz en *off*, en los testimonios, en la estructura, las imágenes, la banda sonora. Ningún elemento se ha dejado al azar. Todo en *Asaltar los Cielos* es conflicto y drama.

Este formato dramático, tan novedoso en los años noventa, junto con una exposición despolitizada del relato, fue la clave del éxito de *Asaltar los Cielos*. Pero además es un claro ejemplo de que el documental de divulgación histórica había emprendido un proceso de cambio. Su finalidad primordial ya no es tanto la didáctica sino la de entretener y emocionar a la audiencia para estimular de forma sutil su interés por un determinado tema. En este sentido se puede concluir que *Asaltar los Cielos* logra transmitir a la audiencia los extremos a los que puede llevar una fe ciega en movimientos revolucionarios cuando se aparta de cualquier forma de democracia interna y se convierten en fundamentalismos ideológicos.

## Referencias Bibliográficas

ARISTÓTELES, *Poética* (Edición bilingüe de Aníbal González), Madrid: Taurus Universitaria, 1991.

- BARNOUW, E., *Documentary: a History of the Non-fiction Film*, Nueva York: Oxford University Press, 1983.
- BARSAM, R.M., *Non-fiction Film: a Critical History*, Londres: George Allen & Unwin Ltd, 1974.
- ELLIS, J.C.; MCLANE, B. A., *A New History of Documentary Film*, Nueva York: Continuum International Publishing Group, 2005.
- FIELD, S., *El Manual del Guionista*, Madrid: Plot Ediciones, 2005.
- FONSECA, M.; RIOYO, J.; RODRIGUEZ, A.; SUÁREZ, G., 'Sobre el Documental' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- GUZMÁN, P., 'El Guión en el Cine Documental' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- HARDY, F. (ed), *Grierson on Documentary*, Londres: Faber & Faber, 1979.
- HERNÁNDEZ, S., *La Serie de Televisión Española La Transición como Documental de Divulgación Histórica*, Pamplona: Universidad de Navarra, Tesis inédita, 2004.
- LEÓN, B., *El Documental de Divulgación Científica*, Barcelona: Paidós, 1999.
- NICHOLS, B., *La Representación de la Realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*, Barcelona: Paidós, 1997.
- PAZ, M. A.; MONTERO, J., *El Cine Informativo: 1895-1945. Creando la Realidad*, Barcelona: Ariel, 2002.
- RIOYO, J.; LOPEZ LINARES, J. L., 'Asaltar los Cielos' in *Revista Viridiana*, n.17 Septiembre de 1997.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A., *Estrategias de Guión Cinematográfico*, Barcelona: Ariel, 2001.
- SEGER, L., *Cómo Convertir un Buen Guión en un Guión Excelente*, Madrid: Rialp, 1991.