IV Festival de Cine Español de Málaga

Imagen, memoria y fascinación

Notas sobre el **documental** en España

JOSEP MARIA CATALÀ
JOSETXO CERDÁN
CASIMIRO TORREIRO
Coordinadores



OCHO Y MEDIO
8 1/2
LIBROS DE CINE

En 1937 Trotski llega a México rodeado de cierta aureola de personaje sobre el que se teje una *follow up story* que alcanzará el punto álgido del drama tres años después cuando un galán de doble personalidad le dé muerte con un piolet.

El 20 de agosto de 1940 este relato de tipo lineal —planteo, nudo y desenlace— incorpora el secreto a los hechos y con él el suspense mientras se cierra como un caparazón sobre un no-lugar, el penal de Lecumberri, donde Mercader pasa veinte años cruzándose, de cuando en cuando, con David Alfaro Siqueiros, protagonista de otra película virtual, con el mismo argumento, en la que Trotski se salva por azar y que funcionará como una variante de ensayo general. Veinte años después, el escenario se trasladará a otro no lugar, a la casa en paradero desconocido de las afueras de Moscú o de La Habana; a la lápida con nombre falso en el cementerio nuevo de la capital de la antigua URSS.

Margarita Ledo Andión
Universidad de Santiago de Compostela

Cuando habíamos acabado de contar
nuestra historia John Ford se rió
silenciosamente, con todo el rostro.
—Ach Gott! —dijo.
Se puso serio; y se volvió hacia Judith.
—¿Y todo eso es verdad?

Peter Handke
Carta breve para un largo adiós

Como una película: Sobre *Asaltar los cielos*

De nuevo el tema del traidor y del héroe, tan dentro del imaginario. Y los caminos borgianos que se bifurcan. Y la estrategia de la araña de Bertolucci. Y decidir sus autores, José Luis López Linares y Javier Rioyo, que este episodio, esta historia "encontrada en la materialidad de los hechos"[1] no deberá pasar por el canon de lo ficcional. Aquí comienza su tratamiento como una película, como una película documental, como una película en la que el siglo XX se desploma a nivel simbólico para que veamos cómo se quiebra en dos.

La productora Cero en Conducta, uniéndose a las corrientes críticas que revisitan el documental, se propone realizar un largometraje que se estrene, que consiga estrenarse, en los circuitos de exhibición del cine de ficción. Sin actores, con una historia de final conocido, con la fórmula "cine de muestrario" pendiendo sobre sus cabezas[2]. Rompe, así, Cero en conducta con uno de los signos del documental, contraviene la norma tan bien asentada en la institución cinematográfica, con su circuito cerrado de producción y de difusión,

[1] Siegfried Kracauer: *Theory of Film: the Redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1965.

[2] Revista *Viridiana*, n.º 17, Madrid, 1997.

que contrapone lo real con lo ficcional, lo objetivo con lo subjetivo, la "Belleza" con la "Verdad", asumiendo aquellas posiciones que sitúan la diferencia en el acto de citar, de nombrar:

(...) ce qui différencie le documentaire de la fiction, ce n'est pas la nature des objets rapportés mais la nature de l'acte de s'y rapporter, fictif dans un cas, réel dans l'autre[3].

La idea de Público, de que la obra se realiza para un tercero con el que mantenemos un pacto cultural de *fair use*, de reglas a la vista, que caracteriza desde los orígenes una variante del cine documental como cine político y que llega hasta nosotros, también a nivel de análisis, con aproximaciones como las de Ian Aitken sobre Grierson, nos reenvia precisamente hacia el montaje como el lugar en que se articulan dispositivo fílmico, lenguaje y proyección, olvidándonos del registro naturalista como constitutivo del discurso documental.

Algo bien distinto es el referente, lo real, intervenido según técnicas y estilos del realismo para la producción de efectos-verdad, efectos "que no son una abstracción sino que nos remiten a diversas fuentes externas entre las que están la experiencia verificable, lo observable y los conocimientos provisionales aceptados en otras producciones"[4], o argumentar sobre el mundo con las convenciones más o menos estables que definieron lo documental y que nos permiten la actualización del "modelo" a través de sucesos, personajes, situaciones, reconstrucciones.

Asaltar los cielos se estrena el 29 de noviembre de 1996 en Madrid. Más de seis meses en cartel. Se estrena en Barcelona. Más de seis meses en cartel. Se estrena en València, en Málaga, en Pamplona... Sogepaq la distribuye a nivel internacional por México, claro, por Polonia, Hungría, Bélgica, Australia... En el noventa y siete la vimos por primera vez en Santiago de Compostela. La volvimos a ver en Buenos Aires, abril del 2000, en el cine Lorca de la calle Corrientes. Ininterrumpidamente fue apareciendo en la programación de festivales más o menos convencionales, como Valladolid o Marsella; más o menos singulares, como "Les Films du Monde" en Montréal, o el Filmfestpiele Berlin; más o menos lejanos, ese nombre de ciudad aristocrática balnear, Karlovy Vary, o Istambul, de paso hacia Oriente.

Como muestra para ámbitos de aprendizaje y de debate entró en el espacio académico, más o menos reglado, en la UIMP, en los Master, en algún que otro Curricula de comunicación y periodismo audiovisual, trayendo consigo eso tan cinematográfico, un modo de entender, una manera de expresar el tiempo, el paso del tiempo, en la película y en quien ve la película, un tiempo mental por el que unimos *Canciones para después de una guerra*, de Basilio Martín Patino, y *El desencanto*, de Jaime Chávarri en un mismo programa de sesión continua para el documental español, o con el que establecemos un contrato complejo de credibilidad no a partir de la imagen de la realidad sino del discurso cinematográfico sobre lo que existió o está existiendo —esa evidencia de que alguien nos lo dice— para ampliar nuestra propia mirada y la que, desde la película, nos dirige el autor.

En su misma periodización, desde los años veinte a los noventa, *Asaltar los cielos* nos incorpora a la intrahistoria del documental, a los primeros textos, el "Variant manifest", en Kinofot, contra el cine de trucos y a favor de un idilio de estreno entre la máquina y la humanidad. Así, la adhesión vertoviana a la cámara y al cine de montaje como modo de entrar en la verdad nos ayudan a localizar no sólo en los nexos entre planos, o en la selección, ángulo de rodaje, más ritmo y duración de las secuencias, la confianza del documental en esa relación de nuevo tipo que el espectador establece precisamente con la proyec-

[3] Geneviève Jacquinot: "Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres", *Cinémas*, Vol. 4, n.º 2.

[4] Margarita Ledo: *Documentalismo fotográfico, éxodos e identidad*, Ediciones Cátedrá, Madrid, 1998.



Asaltar los cielos de José Luis López Linares y Javier Rioyo.

ción. Y nos permite ir más atrás, a los cambios profundos en la filosofía de la percepción como parte de la normalización del individuo, de su mirada como espectador que "tout en se libérant de l'illusion objectiviste, se trouve confronté à une surénchère de stimuli qui le manipulent et l'asservissent"[5] retoma Uzel desde el ensayo de *Crary Techniques of the Observer*, para situarnos en la duplicidad, en el corazón de la modernidad, de la sociedad de la comunicación y de la historia como separación definitiva entre el *flâneur* ilustrado y ochocientista y el espectador de cine de los años veinte justo en el declino de las Luces hacia la barbarie que en su tiempo teoriza Benjamin, —¿quién sino?—, como estética del shock.

En su misma periodización, desde los años veinte a los noventa, *Asaltar los cielos* se va construyendo como una obra impresionista en la que cada inserto, una frase perdida, un objeto, un gesto, el tono que adquiere la voz pueden hacer variar el sentido tanto de lo anterior como de lo que se nos presenta a continuación. Por eso es una obra inacabable, como la memoria. Por eso, como en la memoria, lo que identificamos es nuestra reacción.

La película establece una suerte de prólogo en el que una serie de opiniones, en plano cerrado, se dirigen justo hacia nosotros. A partir de ahí comienza una narración panorámica, siempre en movimiento, con tomas distantes, que nos envuelven en la visión de un tiempo de fascinación, cuando el deseo organiza la vida diaria, y el "hombre nuevo", ese ideologema, se en-

[5] Jean-Phillipe Uzel: "Le montage: de la vision à l'action" , *Cinémas*, Vol. 9. n.º 1, otoño de 1998.

Asaltar los cielos de José Luis López Linares y Javier Rioyo.



frenta a tiro limpio con lo viejo. Emerge, en este punto, el personaje que encarna la conciencia revolucionaria más paradójica y radical: una mujer burguesa, madre de familia, de nombre Caridad del Río, que preparará a uno de sus hijos, a Ramón, para una de las acciones más sofisticadas y reveladoras del mestizaje entre la creencia, la argumentación racional y el crimen como notación hiperreal.

Como una película. Juego de transferencias entre lo cinematográfico y lo vivido, una de las constantes a través de las que los autores nos meten en la historia y con la que elaboran el ritmo de la historia. El juego a veces se hace visible y se nos presenta ante nuestros ojos como tecnoestructura: ralentizaciones, desenfoques, aproximaciones, pérdida del grado de descifrabilidad. La secuencia ejemplar es la salida del puerto de Santurce, los niños hacia la Unión Soviética, la canción en euskera. En ocasiones, los recuperados son pequeños relatos, novela dentro de la novela, en los que cada corte —una declaración, un movimiento— nos invitan a ir más allá de lo que estamos viendo: el idilio de Frida Kahlo y Trotski. O nos advierte sobre lo invisible: la *liaison* entre Jacques Mornard (Ramón Mercader) y Silvia Ageloff (la militante americana), uno de los modos más cinematográficos para infiltrarse, para hacerse querer, hasta matar. Secuencias de toma vistas, imágenes casuales de la vida en grupo, comedia de costumbres, Trotski cuidando sus conejos, Trotski de excursionista, Trotski cogiendo cactus, cortes que acogerán sentido sobre esa otra historia en paralelo que la voz pautada, sin inflexiones, de Marie Craipeau va describiendo y que, por convención, sabemos meter por entre lo que nunca podremos ver:

> "Si uno pudiera meterse en la piel de una mujer que a vivido con un hombre, que se ha acostado con un hombre durante tanto tiempo y que se encuentra con que no era más que un instrumento para conseguir algo..."

El inserto —personajes hablando para cámara, foto-fija del álbum de familia, notas del archivo de imágenes sobre el frente de guerra, sobre París, sobre la modernidad— no es en *Asaltar los cielos* un material de inventario sino esa posibilidad para acentuar cierto efecto-ubícuo que la historia requiere además de, con su repetición seriada , construir una lectura seductora y circular, de 'sin fin', una lectura que nos permite paladear esa trama de final conocido en el modo en que se desenvuelve, en la sospecha de que quedan piezas aún sin descubrir. Rastreo de indicios visuales y sonoros de una época en que el prostíbulo filmado nos es dado a ver desde el lugar de la *voyeur*. Y nos identifica —a mi para siempre— con Caridad del Río. Y nos acerca a esa nueva alianza, el secreto y la técnica, como fractura y como *agit-prop*. Héroe y antihéroe problemáticos, Trotski y Ramón Mercader rozan el límite del sujeto cuando el siglo ya se había transmutado en ese Dos irreconciliable que nos fue definiendo. Del sujeto como conciencia revolucionaria y de la enigmática trama que le permite reconocerse como parte de la conciencia revolucionaria o en la frase de uno de los entrevistados, Ceniceros: Nunca confesó nada (Mercader) a pesar de que se le sometió al más tremendo de los tormentos.

Desde la mirada cinematográfica, *Asaltar los cielos* convoca o tal vez prepare el camino de vuelta para algunos aspectos que se fueron haciendo invisibles en esta vorágine de película en casa. Nos referimos, una y otra vez, al momento de la proyección como momento para un vínculo de tipo simbólico entre autor, mirada y espectador. De nuevo, desde hace mucho tiempo, una obra está hecha desde el otro, ese referente por el que pasea el autor, y esta hecha para el espectador que tiene una cierta imagen tanto del personaje doble Trotski-Mercader como del azar objetivo que los unió a los dos y que el par López Linares/Rioyo pone en relación materializando ese deseo que tan bien expresa Gérard Collas[6] para el documental como la película que va reparando lo que la sociedad desbarató.

El estatuto de lo real como pieza inconclusa que necesita el ensamblaje de la verdad histórica. El siglo XX como resultado y como agente activo en determinados pasajes que nos meten por entre el siglo XX. Un díptico madre-hijo y los otros (nosotros). Y los camaradas. Y los traidores porque fueron camaradas. Más la acción que permite el relato, el asesinato de Trotski en su cuarto de trabajo.

Ramón Mercader o la anti-figura para el campo reglado de los modos de representación: en lugar del duelo cara a cara final, el engaño; en lugar de un arma estándar y a medida humana, un pico de escalada; en lugar de una retirada silenciosa, veinte años en una prisión mejicana, entre otras derrotas. En lugar de un final que nos permita retornar a lo racional, la secuencia hiperrealista del cierre: todos convertidos en material en bruto, todos veraneantes en Sant Feliu de Guíxols.

Asaltar los cielos, un *zoom-in / zoom-out* que remarca la construcción de una obra con ansias de mediar entre la ambigüedad inmensa y lo real ambiguo a través de un recurso que se juega como efecto-verdad: el *over*, omnisciente apenas, y la puntuación musical trabajada en múltiples registros. Desde la Nana en el regazo de mamá al triple salto de Mike Jagger en su primer concierto, postfranquista ybarceloní: *Simpathy for the devil.*

Como género, desde las clasificaciones más o menos estables que organizan las constantes del cine de la realidad, *Asaltar los cielos* entraría en el capítulo de reconstrucción histórica con el plus de intentar desvelar el paso del comisariado por los archivos, por los bancos de pruebas, en su función esmerada de eliminar indicios de lo que oficialmente jamás existió, como también hiciera en los ochenta, para la foto, Alain Jaubert. Como modalidad, a pesar del uso de pre-filmados y de ese otro efecto-verdad que es la entrevista, sus realizadores, López-Linares y Rioyo, la sitúan en el ámbito del documental de creación, aquel en el que la innovación en el lenguaje es, al mismo tiempo, la marca de una trayectoria autoral.

[6] Gérald Collas: *Le défi de la réalité*, Festival tous courts, Aix-en-Provence, 1997.

Como producto de y para la industria cultural, *Asaltar los cielos* permite diferentes aproximaciones que no tienen por qué ser excluyentes, como la comercial/sectorial, o desde el dispositivo fílmico como hecho estético y como diferencia entre el cine y cualquier otro objeto de comunicación, interesándonos esta última particularmente por el rol y la función visible que cumplimos como espectador. Su aparente sencillez como obra que apenas si precisa descodificación en nuestro contexto cultural y visual nos permite, sin traumas, relacionar cualidades que tienen que ver con lo *evenemencial*, por una parte, pero también con lo *déjà vu*, con una imagen construida a partir de la ideología, y, finalmente, con el respeto con que se trabaja cada material.

Asaltar los cielos, inocente e imposible, no funcionó por casualidad aunque sea complejo aproximarse a los múltiples mecanismos que movilizó y que en ocasiones los autores ni supieran a ciencia cierta cómo sucedió, tal las metáforas del cotidiano que tanto nos explican y que miman Johnson y Lakoff. Nosotros lo hacemos desde la persona espectadora y desde lo que está más próximo a la espectadora, la voz. Esa narración, en femenino, madre-hijo, que como todo el film nos advierte de un conflicto antiguo, el mal de amores, el dos, ideológico y de género, con el rol patriarcal —Stalin, Stalin— como pieza visible. Caridad del Río, el personaje no alcanzable, es la Alicia que le permite a todos los demás actuar. Frida, cuerpo en movimiento, es el personaje que actúa para la cámara —paseo con Trotski, aparición y amiga y cierre de celosía— sin permitirle a la cámara entrar. La mediadora americana, la que nos deja entrever apenas el discurso lúcido que su amiga francesa —la que ve por nosotros— nos traslada. Y la voz: Charo López, un alter-ego de Caridad del Río, llevándonos de la mano hacia Mercader, "un hijo de su tiempo y miembro de una familia que encarna las contradicciones de un siglo", poniéndonos de su parte al ser liberada por sus amigos anarquistas del manicomio y por el comunismo de toda la experiencia de vida anterior, metiéndonos en la República y en la guerra hasta que los niños salen para la URSS y comienza otro guión, lleno de foto-fija y de clichés, único modo de representar la ideología en la guerra fría.

Desde los primeros minutos nos sentimos espectadores y nos vemos parte del dispositivo cinematográfico al sentir, en el más puro estilo wittgensteniano que la memoria, este documental que por convención es la memoria, sólo es nuestra reacción a la memoria, apoyándonos para no perder pie en las canciones que oímos cantar, lo próximo-lejano, para que la muerte no lo sea tanto. Guerra fría. Salida del penal en el sesenta. Silencio de los suyos y ahora el silencio cubano borrando el rastro de su último año, el retorno a través de una simple señal nominalista que reabre lo que está pendiente. Otra vez la voz: "Al lado de aquellos otros asaltadores de los cielos, de sus compañeros de fe, al lado de aquellas lápidas, del frío de aquel cementerio, cerca de ese Kim Philby que nunca conoció. Otra vez sin nombre, otra vez Ramón Ivánovich López."

Asaltar los cielos sirve, además, como referencia en la evolución, las propuestas y los éxodos del documental. Desde la exhibición de la cámara y de los códigos de la cámara —ralentizaciones, texturas, gestos, connotación a través de los objetos, insertos para situar a unos en el lugar de otros— a las transiciones que traen a escena el paso del tiempo y que nos hacen mirar el modo de contárnoslo desde la contemporaneidad. Los autores escogen el punto de vista, pero lo escogen no para dramatizar lo *evenemencial* sino para narrar desde el vínculo de sangre, desde la ideología como vínculo de sangre, y lo hacen amparándose en una formalización expositiva, aparentemente sin código, que se despliega ante nosotros y que dejamos pasar con facilidad. La astucia de este modelo de base se la juega en conseguir o no lo que coetáneos de Trotski, con más suerte, llamaron estado de necesidad. Nada a resaltar. Cada cosa en el todo y cada secuencia una frase que sólo en el contexto adquirirá sentido y que al adquirirlo ampliará la estrategia de interpelación que se nos planteó en nuestro sillón oscuro, en la espesura de nuestra consciencia de espectador.

A veces miramos los hechos a través de otro, del operador que filma a Frida en la ventana o a León inclinando su cabeza de seductor global. Del cameraman que registró las escenas de guerra y la escena, desde Santurce, para un largo adiós. En ocasiones nuestros ojos son los de un actor que nos relata lo que presenció: Marie Craipeau, la militante trotskista parisina amiga de la amante de Jacques, Silvia Ageloff. Esteban Volkov, el nieto mejicano de Trotski que entró en la casa y vio. De manera recurrente, los medios de comunicación, la prensa, las fotos, los periodistas, los ceremoniales, nos permiten un pequeño avance en el paisaje, modificar nuestra posición. Y para nosotros, sólo para nosotros, se construyen escenas, como el banquete de los veteranos de Moscú, que son indicios, trazos en presente perfecto, que hacen tambalear el realismo hacia la actuación para sus espectadores virtuales, su alter ego colectivo, para la historia como escenario en movimiento, como catástrofe natural con la que es difícil dialogar. Los personajes viniendo hacia nosotros en los planos próximos, el artificio cinematográfico como el lugar de la empatía con el héroe, con el antihéroe, con la trama en la que nos meten los autores como si fuésemos objeto de una explicación densa que se dirige, antes de nada, hacia ellos mismos.



Asaltar los cielos de José Luis López Linares y Javier Rioyo.

Lo conocido, el hecho como prueba de la dificultad de relación con los procesos, y la sospecha, esa técnica que te convierte en cómplice, ordenándolo todo hacia una pista nueva que se va a convertir en la piedra de toque, en el enigma, que como cualquier enigma encierra en sí o la posibilidad de salvación o la de destrucción. Un enigma que se les va de entre los dedos. Más allá del sistema de obediencia, más allá de la creencia, contra su clase, desde dentro de la línea de fuga de su tiempo, de la modernidad. Caridad del Río. Inaccesible como icono y como símbolo, apenas se nos deja entrever como señal, apenas nos mira cuando desaparece detrás del telón y nos deja prendados con su rictus capaz de destripar cualquier estereotipo o de darle un corte de mangas a la burguesía y a sus instituciones de control. Mary Shelley con pistola al cinto, Caridad del Río con su criatura hacia la eternidad, heroína cuyos mecanismos invisibles, ese sistema cerrado de la convicción, nos atrae hacia la paradoja de lo real que está en el centro de todo relato que opta por lo documental. Es en ella en quien se producirá esa transferencia, "l'investissement du corp de l'autre" que como espectadores resentimos. Es en la dialéctica de contrarios que habitan el mismo lugar donde la historia puede tener cuerpo. Es en la mirada de un tercero, de aquel que no debiera nunca estar allí, donde el drama se materializa, en el espectador que sabe lo que sabe y que no tiene, a su vez, interlocutor. Excepto Sant Feliu de Guíxols: "Installé dans son fauteil de cinéma, le spectateur est celui —le seul— qui ne peut pas fermer la fenêtre. Cette contrainte (...) ne peut manquer de le faire interroger quant à l'attitude qu'il adopterait dans la vie, confronté à une situation identique."[7]

Como espectadores, nosotros nos constituimos en el fuera de campo, en lo que permite la interpretación, enganchándonos a este modo nuevo de acercarse al realismo y sobre el que reflexiona una y otra vez Jean Louis Comolli al situar en las ruinas, en los signos de realidades ya desaparecidas, el pasaje hacia lo hiperreal. Nosotros, como espectadores, "avec eux", víctimas y verdugos ejemplarizados en la desestabilizadora película sin director, *videohome*, horteras de playa, figurantes erráticos en presente continuo. Yo, como espectadora, con Muñoz Suay:

> "Probablemente pues yo hubiese dicho que no, o hubiese fracasado o no lo sé, ¿verdad?, pero lo que es cierto es que cualquier comunista, ¿verdad?, podía tener el orgullo, y muy pocas dudas, por no decir ninguna, de que había que asesinar a Trotski".

La cosa a través de su representación. Stalin gana la partida. El ingeniero canadiense, el discreto y generoso Frank Jackson que le presta su coche a los militantes

[7] Collas: *op. cit.*

y que mantiene un *affaire* sentimental con Silvia, liquida al otro, a la posibilidad del otro, en el campo de la revolución. ¿Cómo se nos presenta el hecho? ¿Cómo el momento álgido, la aparición del arma homicida? ¿Cómo se resuelve la ausencia, cómo se trae la ausencia, cómo se re-actualiza?

Tal vez en ese momento la ficcionalización, la entrada de actores, encajara como un guante en la trama y en la filosofía del documental de creación. Tal vez el miedo a espectacularizar contuvo a sus autores. El caso es que se continuó en la modalidad expositiva, con una reconstrucción oral y una simulación con afán descriptivo a través del personaje menos cinegénico: el ex-agente de la KGB Yuri Paparov:

"(Trotski) se sentó puso sus lentes, empezó a leer... Mercader saca del impermeable una de las tres armas, tenía una daga de 35 centímetros, una pistola Star y el piolet (...) Entró tres y medio centímetros, desbaratando seriamente el cerebro de León Trotski", ex-agente que sigue contándonos con su voz de falsete cómo Trotski se levantó, cómo agarró al asesino, cómo le mordió la mano, cómo entraron los guardias... mientras, en ese momento, vemos en él, ex-agente de la KGB, al culpable y olvidamos a ese sujeto, Jacques Mornard, que escuchaba a la Mistinguette por París y que llega a decir: "ellos" tienen a mis hermanos, tienen a mi mamá. El encadenado de declaraciones es vertiginoso. Las composición se convierte en una alternancia de flashes desde los periódicos o desde algún documento exterior más la visión de dentro, de Mark Sharon, el guardia americano, de Esteban de niño, para adentrarnos, ya, en el no-lugar.

Y es a partir de este momento cuando la película adopta cierto toque coral, alejándose de sus autores, situándose —a veces peligrosamente— en la opinión lisa, en el rumor, en el pequeño dato, en figuras demasiado ordinarias y pre-codificadas (Santiago Carrillo o Cabrera Infante) para que despierten cualquier empatía. O interés. La función de la voz se desdibuja, pierde poco a poco su función ilustrativa y se tambalea en los márgenes de enunciados opacos. El no-lugar se amplía hasta que, de nuevo, nos salva la voz, esa pieza de lujo del ceremonial: "Ramón López, enfermo en La Habana, decepcionado de los cielos, descreído de los paraísos, de vez en cuando soñaba otra vida, pero sólo tenía aquella muerte."

Y la dimensión ética del montaje, esa técnica nómada que encontramos en las artes visuales, en la literatura o en el vodevil, que no esconde sus procedimientos sino que los exhibe para que podamos relacionar, ver y saber. Como en los clásicos. Para ver *Asaltar los cielos* y saber que existió aquella época en la que la humanidad pasó a ser "étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction come une jouissance esthétique de premier ordre"[8]. Una época "extranjera de sí misma" —eco para el más reciente de los títulos de López-Linares y Rioyo—. Una época entre las Brigadas Intrernacionales y la División Azul.

Ficha técnica

Año de producción: 1996
Directores: José Luis López Linares y Javier Rioyo.
Guión: J. L. López Linares y J. Rioyo.
Fotografía: J. L. López Linares.
Música: Alberto Iglesias y Cuco Pérez.
Narración: Charo López.
Montaje: Pablo Blanco y J. Fidel Collado.
Producción: F. Torresblanco, V. Andresco y S. Martínez para Cero en Conducta y TVE.
Duración: 90 minutos.

[8] Walter Benjamin: *Poésie et Révolution*, 1971, Denoël, Paris.