

REVISTANDO LA CABINA: ANÁLISIS DEL MUNDO SIMBÓLICO COMO ALEGORÍA NACIONAL

José María Persánch
University of Kentucky

"El pueblo no es ni el comienzo ni el fin del relato nacional; representa el borde de los poderes totalizantes de lo social como comunidad homogénea y consensual"

Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, 1994

Revisitar la España tardo-franquista por medio de *La cabina* (1972) de Mercero puede contribuir al estudio del cine nacional español como vehículo discursivo entre identidades hacia una memoria democrática. Con este objetivo se ofrece una reinterpretación del film de Mercero mediante un análisis de los elementos de la historia en relación al simbolismo y su construcción alegórica. Para ello se busca apoyo en las concepciones de alegoría de Fredric Jameson y Homi K. Bhabha, junto a conceptos psicoanalíticos presentes en Jung como son la interrelación de lo individual y lo colectivo, y su concepción del símbolo.¹ Se alcanzan esos fines haciendo una (re)lectura que transite el camino *desde* la post-memoria española,² para finalmente arribar a unas conclusiones que teorizan sobre por qué José

¹ Las condiciones o características del símbolo de Jung responde a las cuatro que siguen: (1) un símbolo no es un signo; (2) si algo es o no simbólico depende, no de su contenido formal, sino de la actitud simbólica de la persona que interactúa con el contenido específico: la conciencia que asigna sentido y valor a lo que es visto; (3) un símbolo es una función de la estructura dinámica de la psique [...] relaciona el símbolo con el ego y las funciones de la conciencia (pensamiento, sentimiento, sensación e intuición). Se atribuye la formación de símbolos a los flujos de energía psíquica. (4) Un símbolo tiene una función-lo trascendente inconsciente - de pie en una relación complementaria de los elementos de la psique que se oponen entre sí.

² La era "post" no como demarcación de un lapso temporal sino marcador de una condición – un estado: la españolidad moderna- y un proceso: la lucha socio-política de una post-memoria. Y entendiéndolo por ésta "a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience" [descrita como] "the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they 'remember' only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right" (Hrishi, 106-7).

Luis López Vázquez queda atrapado dentro de la cabina y encuentra un destino trágico, juzgando así su condición de inocencia o culpabilidad.

Mercero pertenece a una generación de cineastas españoles que se integran en la convencionalmente llamada "tercera vía"³ del cine español, la cual fue sintetizada por José María Caparrós Lera en *El cine español bajo el régimen de Franco* (1936-1975) como "un cine que pretende reflexionar sobre algunos aspectos de la vida española, con un tratamiento sencillo [...] una especie de propuesta de encontrar una salida digna al cine español tanto desde un punto de vista industrial como temático"⁴ (57). En definitiva, esta vía expresa un cine de reflexión social con resonancias políticas e ideológicas en lo cotidiano, "which cater for popular mainstream tastes without sacrificing production values and artistic integrity" (Mitchell, 171), tal como evidencia la filmografía de Mercero en obras como *Trotin Troteras* (1962), *Tajamar* (1970), *Manchas de sangre en un coche nuevo* (1975),⁵ *La guerra de papá* (1977),⁶ *La hora de los valientes* (1998) y el film que me ocupa en este ensayo: *La cabina* (1972).⁷

"Developed just three years before the death of *Dictador* Franco, a lot of critics have understood *La cabina* as a strange political fairy-tale about the isolation of the society during the 1960s" (Rodríguez, *n. pag.*). No obstante, la crítica no es unánime al respecto. La disparidad de opiniones hace manifiesta la dificultad para clasificar la obra en un único género. Las

³ Término que describe una tendencia cinematográfica española de la década de 1970, promovida de manera pionera por el productor Dibildos junto a los directores Garci, Armiñán y Bodegas.

⁴ Las otras dos vías del cine español según el propio Caparrós Lera responden a (1) un cine con ambiciones de carácter meramente político-intelectual: "exquisitez minoritaria" y (2) otro chabacano o popular: "zafiedad."

⁵ Película cuyo argumento toma bastante de *Muerte de un ciclista* (1995) de Bardem.

⁶ Adaptación de la novela de Miguel Delibes *El príncipe destronado* (1973).

⁷ La década de 1970 es una época convulsa que sirve para enmarcar la producción. A pesar de que han pasado tres décadas desde el fin de la guerra, desde el cuatro de enero de 1969 hasta junio de 1971 España vive bajo un decretado estado de excepción, por lo que Mercero alegoriza este hecho situando a un hombre aislado del resto de sus conciudadanos al encerrarle en una cabina de teléfono. Socio-políticamente las aguas también andan revueltas debido a los rumores de la enfermedad de Franco, que hace propagar un halo de esperanza en la sociedad respecto a un posible cambio de régimen.

opiniones expresadas por Lewry, Carl y Trueba son tres ejemplos de ello. El primero resalta cómo ésta se convierte en "a brilliant and surrealist short that uncovers the exploitive side of human behavior" (Lewry, *n. pag.*); el segundo apunta cómo "Mercero dances between light drama, comedy and Twilight Zone with such effortlessness that the impact of the ending is doubly horrific" (Carl, *n. pag.*); el último afirma que se trata de "lo fantástico introducido en lo cotidiano [...] [lo absurdo] introducido en la realidad, y las repercusiones de ellos desarrolladas posteriormente, pero sin cuestionarse nunca las causas, pretendiendo justificar el absurdo por sí mismo" (Trueba, *n. pag.*).

La cabina se integra en un género híbrido que se puede denominar como esperpento distópico, porque "relativiza el humor negro que baña tantas y tantas obras clásicas de la literatura y el arte español, en cuyo caso puede leerse con claridad la función de la deformación como elemento esencial del realismo" (Zunzunegui, 468), al tiempo que presenta una distorsión grotesca de la realidad, surrealista y kafkiana, absurda y tan real, existencialista y de estética expresionista, de una vida que se convierte en un espectáculo deshumanizado como denuncia: lo kafkiano de un hombre encerrado en una cabina, el esperpento de ver con impotencia la vida pasar ante tus ojos, lo absurdo, lo verosímil y lo existencialista que ayudan a parir una verdad y una ideología republicanas soterrada, reprimida e incómoda. Ello es auspiciado por el simbolismo de la propia cabina como significante mutable que provoca que el film hable al inconsciente, no al intelecto. Con ello entiendo que *La cabina* responde altamente a una emanación del inconsciente colectivo de una época del cine nacional español con la que Mercero libera una necesidad afectiva -deseo- postergada y reprimida por la dictadura, en este caso ideológica.

De acuerdo con la concepción del símbolo de Jung, éste es "the best possible formulation of a relatively unknown thing...standing for something that is only divined and not yet clearly conscious, which depended chiefly on the attitude of the observing consciousness" (817-8). En *La cabina* "The simple plot oozes with allegory, astonishing both for the deftness of its presentation and the courage Antonio Mercero and José Luis Garci had in tackling head on the horror of Franco's Spain" (Carl, *n. pag.*). De esta manera, el argumento superficial de un hombre que se queda encerrado en

una cabina y la alegoría nacional se entrelazan en una narración metafórica de una época mediante un juego de símbolos: desde la simbología de un hombre aislado por la tecnología como metáfora de incomunicación social (nótese que la cabina –medio de comunicación- no funciona), a la deshumanización capitalista presente en edificios gigantescos que rodean a un personaje principal diminuto, enfatizando su patética y frágil condición humana mediante planos en picado (6'01"); o la propia cabina roja como significante mutable que, constituida en elemento central, alberga una multiplicidad soslayada de significados entre los que hallamos la soledad del individuo, el poder y la lucha clandestina del régimen, una cárcel como instrumento represivo, una trampa para cazar ratas republicanas, un bunker como metáfora ideología de izquierdas, alusión al deseo de aperturismo por su similitud con las cabinas inglesas, metáfora de la televisión y la vida como espectáculo o incluso "un alegato contra la burocracia" (Gómez, *n. pag.*).

Mercero inserta la historia en un cronotopo anónimo al eliminar todos los indicadores espaciales y temporales. Esta falta de referencias explícitas proyecta un artefacto cultural universal con la capacidad de regresar con fuerza a nuestros días. Con ello se alude a un pasado pesado, convexo y anclado en un presente que redundante en "un ahora desquiciado, disyunto" -o "Out of joint"- (Derrida, 17), esto es: una ruptura de la linealidad temporal entre presente, pasado y futuro: "In any event, his powerful and provocative content is wide open enough to stop it being classified only in a concrete socio-historical context" (Rodríguez, *n. pag.*). Por esta constitución atemporal *La cabina* supone un cuerpo disyunto o desquiciado (fuera de sitio), perteneciente a ese pasado dictatorial aún presente en nuestro presente post-dictatorial.⁸

La estructura de la narración es circular. Comienza y acaba con la

⁸ Nótese que las palabras "presente post-dictatorial" en lugar de "Democracia" reflejan un posicionamiento socio-político frontal ante el hurto constitucional y la falacia continuista del régimen que supone la constitución monárquica de 1978. Esta posición deriva del hecho que dicha constitución se redactó en secreto y no se le sometió a un proceso constituyente sino que, como apunta Antonio Trevijano, se pasó "de la ley a la ley" sin disolver la cámara representativa, sin ser votada por el pueblo y por tanto sin la aprobación de la soberanía nacional que reside en el pueblo. En este sentido, la propia constitución vulnera su legitimidad al haberse basado sobre un proceso ya constituido no constituyente. A ello se suma la inexistencia de una separación real de poderes entre los poderes ejecutivo, legislativo y judicial. Con lo primero y a falta de lo segundo, España vive desde 1975 en un proceso de post-dictadura –o transición- inacabada.

instalación de la cabina en una plaza pública. De esta manera, la estructura refuerza la desesperación social e intelectual ante la imposibilidad de romper con el poder establecido tras tres décadas franquistas. Para reforzar ése sentimiento "The film uses very long shots, suggesting an extremely distressing concept of time. Inside and outside the phone box; everything looks slow and oppressing, never ending" (Rodríguez, *n. pag.*). La circularidad de la historia queda estructurada a su vez conceptualmente en dos bloques bien diferenciados. El primer bloque cubre desde que el hombre queda atrapado dentro de la cabina hasta que llegan los operarios para llevársela con éste aún dentro. El segundo bloque tiene lugar desde éste preciso momento hasta su destrucción. De esta manera, el primero queda marcado por la inmovilidad de la cabina y la pasividad del sujeto. El segundo, por el contrario, queda caracterizado por el movimiento y la búsqueda activa del individuo por salir de ella y salvarse.

Dispuestos en esa estructura, Mercero presenta una ordenación de la aparición de personajes simples e insertos dentro del tipismo español, por medio de la cual procura que toda "esa" sociedad –icónica e imaginada- esté presente: desde la visibilidad de la iglesia con la aparición de monjas, la incultura de la masa en unas "marujas" de barrio que se entregan al voyerismo y la crítica de los demás, pasando por el pícaro que roba pasteles aprovechando la ocasión, a la falsa apariencia en la chulería del machito fracasado que hace gala de su fuerza física, también el técnico chapuzas que no soluciona nada, o el talante altanero y altisonante de una policía burda y fracasada, y la socarronería de los bomberos entre otros (7'02"-10'50").

Paradójicamente, a pesar de todas las voces que prestan los personajes anteriores, es el silencio el que se erige en narrador. El silencio tiene la facultad de acallar a la palabra y todo su discurso, y con ello el silencio angustiado presente en *La cabina* aplaca al poder franquista para restituir la legitimidad y la dignidad de los vencidos. Para ello, este silencio aúna empatía y simpatía por un personaje anónimo como herramienta de meditación sociopolítica y reflejo acerca de la psique colectiva de la sociedad española en las postrimerías del fin del régimen franquista; simbolizando así a través del silencio un discurso soterrado y una ideología subterránea que subvierte su significado dictatorial represivo. Tal vez, como argumenta

Olivestein en *Les non-dits de l'émotion* (1988), para elevar el mundo interior del personaje sobre los acontecimientos externos –reales- en base a que:

El lenguaje es apenas el vigía de la angustia... pero el lenguaje se condena a ser impotente porque organiza el distanciamiento de aquello que no puede ser puesto a la distancia. Es allí que interviene, con todo el poder, el discurso interior, el compromiso de lo no dicho, entre aquello que el sujeto se confiesa a sí mismo y aquello que puede transmitir al exterior. (57)

Con lo cual se resalta la necesidad del silencio para construir un nuevo discurso, y se le concede mayor conexión con el mundo interior del hombre y de la sociedad. De esta forma, el silencio intercede en la construcción de los símbolos de toda la narrativa (por ejemplo los ya citados de una cabina que no funciona o un hombre silenciado desde el momento que queda atrapado). José Luís López Vázquez en su papel protagónico da vida a un hombre gris sin voz que refleja la España triste y reprimida de una época. Un personaje sin nombre ni apellidos que bien podría ser cualquier otro español, ¿cualquiera de nosotros? [...] Nuestra relación como espectador y nuestra identificación con el personaje principal se transforma en una experiencia íntima, descorazonada, asfixiante y, en última instancia, trágica. Envuelto en esas sensaciones entramos gradualmente en un estado afectivo y empático de desconcierto, desaliento y pensamiento existencial ante la futilidad de la vida: pues este hombre anónimo apresado dentro de una cabina en una plaza indeterminada, morirá ante nosotros en este día cualquiera.

Dispuesto lo anterior, la nación nace como un espacio simbólico y discursivo. Aquello que Homi Bhabha se dio en llamar "la nación como metáfora", es decir, una promoción simbólica de formación nacional en interrelación directa con la imaginación del individuo: José Luís López Vázquez es a todas luces un hombre inocente, un mártir del conflicto ideológico y armado. Desde que queda encerrado en la cabina hasta que muere, somos testigo de la impotencia de los ciudadanos por tratar de ayudarlo a salir. En este sentido la cabina se asemeja a una cárcel de la que

el pueblo lucha por liberar a un represaliado inocente. Privado de su voz, López Vázquez “[...] deliver[s] a huge range of emotions through body language without turning the whole film into an embarrassing pantomime” (Abraxas, *n. pag.*). De hecho, la película se cimenta ampliamente sobre secuencias emocionales que se sirven de los estados de ánimo del personaje central para cohesionar la narración y marcar a su vez el ritmo con el acompañamiento de música.

Primero, su sentimiento es de sorpresa e ingenuidad, trata de salir de la cabina y pide ayuda. En ese momento aparecen dos hombres, también anónimos como él, que van al trabajo: entre los tres tratan de abrir la puerta sin éxito, la imagen encapsula tres hombres impotentes ante la robustez de la cabina, que ahora muta de significado para representar un estado represivo donde el ciudadano es privado de libertad sin que nadie pueda hacer nada al respecto. La actitud de ambos refleja también el mismo sentimiento de sorpresa e ingenuidad: [Hombre anónimo mayor] “Oiga, que tenemos que trabajar, hemos hecho lo que hemos podido. Adiós. [Hombre anónimo adulto] Que haya suertecilla” (0:7:57 - 0:8:00). En ese lapso de tiempo, aparecen niños burlones y mujeres que cuchichean. La plaza se transforma paulatinamente en un espectáculo público donde las marías hacen punto de cruz, un hombre vende globos, limpia botas y otra persona, añadiendo un tono sarcástico a la situación del hombre encerrado en la cabina, vende lotería: “pruebe suerte” (0:13:58). Nótese que la palabra “suerte” (o suertecilla) se vuelve recurrente, dando a entender al espectador que el hombre se ha quedado encerrado por causalidad -mala suerte- sin advertir aún el final.

Tras este primer intento fallido, el sentimiento se torna en un compendio de desazón y resignación, sonrojo y vergüenza ajena. La segunda persona que trata de ayudar es un forzudo. La cabina tampoco cede ante la confrontación física. La gente se ríe de él. El tercero en intentarlo es un técnico de mantenimiento, quien habiendo presenciado el ridículo del anterior dice: “esto no es cuestión de fuerza, sino de habilidad” (0:11:16). También fracasa. La cabina, que en este momento puede entenderse como metáfora del régimen, no cede ante los intentos desesperados de liberación de unos y otros, una primera lección moral y cívica resulta en que ni por la fuerza ni por la inteligencia se puede luchar

contra al régimen.

Después del técnico aparecen sucesivamente la policía y los bomberos, dos estamentos de la oficialidad que hacen gala de su talante tosco y altanero: [la policía] "no me ha oído, he dicho que salga de ahí, salga o le sacamos a la fuerza" (0:13:13). También son ridiculizados como perfectos incompetentes. El hecho de que tampoco logren abrir la puerta y desconozcan lo que está ocurriendo pone en relieve el secretismo y los métodos clandestinos de represión del régimen. Hecho que se nos revela cuando posteriormente aparecen los mismos hombres que instalaron la cabina al inicio del film. En ellos observamos una estética militar por medio de uniformes que recuerdan a los del bando nacional: portan barrotes, un símbolo fálico no tan lejano del fusil (1'56").

Los personajes se tornan alegóricos. La ausencia de nombres propios contribuye a esta recepción por parte del espectador, debido a que los personajes se erigen desde su anonimato en representantes de la colectividad. Como fruto de esta interrelación de lo individual y lo colectivo, irrumpe con fuerza la alegoría como el modo de representación que Mercero encuentra para expresar la relación entre política e inconsciente. La motivación alegórica es doble: por un lado, es necesariamente narrativa; por otro lado, permite a Mercero una representación paralela, es decir, mediante unos eventos narrativos que se refieren simultáneamente a eventos y conceptos; por ejemplo, éste despliega una asociación simbólica en el momento del traslado de la cabina por los operarios con una iconografía enraizada en la tradición de la semana santa (17'33'). Con ello, en la génesis que ejemplifica el proceso de la alegoría nacional encontramos dos estructuras paralelas: la superficial -traslado de la cabina por operarios- y la profunda -significado nacional religioso-.

Mercero emplea la alegoría para decir las cosas sin la necesidad de la palabra, demostrando que "At the time when the real is forbidden, there is a demand for the symbolic" (Richard, 68). Con éste uso del simbolismo oculto, por ejemplo, Mercero convierte a López Vázquez en un mártir mediante su sacrificio como denuncia de un drama nacional: la obsesión de exterminar a todos los republicanos. Y llevando esta línea de pensamiento hasta sus últimas instancias, ante la represión dictatorial de una realidad atroz, Mercero crea un lenguaje inconsciente de símbolos entrelazados que

sustituyen dicha realidad por una imaginación aterrada por la muerte. La constitución primordial de ese lenguaje inconsciente se vehiculiza a través de una caracterización de López Vázquez basada en la negación: no tiene nombre, se le niega la voz, se le arrebató su privacidad y en última instancia la vida.

Treinta y tres años después del fin de la guerra civil, Mercero da a entender que otra de carácter guerra cotidiano encontró continuidad hasta el final del franquismo. La imagen de una cabina roja⁹ con un hombre apresado dentro es harto elocuente de cómo el régimen siguió cazando -y encarcelando- republicanos como ratones (33'22"); simbólicamente este color tiene un arraigado arbitrario de profundas connotaciones pasionales, sensuales y eróticas pero también guarda una relación directa con la sangre, la guerra y la muerte. Éste es pues un color ambivalente que se mueve entre las luces de la vida y el ocaso de la muerte, y tal es el tránsito de nuestro personaje, quien al comienzo del film muestra amor a su hijo a plena luz del día, para luego morir solitario en la oscuridad de una fábrica, símbolos éstos de decadencia y recogimiento. En este sentido la cabina se puede concebir ahora como una emboscada neurótica del fascismo que sigue reprimiendo a los vencidos.

En adición a los ejemplos anteriores de la relación intrínseca que elabora Mercero entre la imagen superficial y su significación profunda, y la interrelación entre lo individual y lo colectivo, también se puede ahondar en cómo la figura de los payasos incorporan los parias marginales a la historia, otorgando con ello sutilmente visibilidad a la escoria de esta sociedad franquista: los derrotados (23'26"). De esta manera Mercero ofrece al espectador de un diálogo horizontal contestatario -del pueblo para el pueblo- frente al vertical -el del poder-: con la incorporación de los payasos se plantea un paralelismo entre éstos y un personaje anónimo que "representa el español medio" (Mercero, *n. pag.*), provocando un proceso de identificación que nos traslada el mensaje sobre las condiciones de marginalidad y opresión a gran escala, tanto de los excluidos como de la clase media española. Aspecto que refuerza mediante la representación de la pobreza con unos payasos que no tienen ni sonrisa, envueltos en una

⁹ El color rojo de la cabina alude también claramente al bando republicano.

escenografía de edificios en ruinas más acordes a una escena de guerra (23'26"). Estas asociaciones sostienen además un tono emocional por el que "though it's easy to feel sympathy for the man whose discomfort and embarrassment has become palpable now he's also become an object of curiosity and amusement" (Thepiratebay, *n. pag.*), elementos característicos de los payasos.

Otras figuras que contribuyen a ese juego hilado entre lo superficial y lo profundo, lo individual y lo colectivo son: la inocencia del niño, el espacio de la plaza como espacio público, la propia inocencia del recluso, o el de un pasado imperial añorado mediante la simbolización de un barco de época encerrado en una botella de cristal (23'49"). Mediante esta interrelación imbricada, tal como afirma Fredric Jameson:

[Se] Trata de convertir la alegoría nacional en un instrumento conceptual para comprender nuestro nuevo estar en el mundo, [y] ello resultará tanto más cierto en el caso de las figuraciones narrativas, cuya propia estructura incita a empaparse de cualesquiera ideas que estén en el medio ambiente y a intentar una solución fantástica a todas las ansiedades que se apresuran a llenar nuestro vacío actual (24).

Nada deja más vacío que la muerte: "Parece que ando por la tierra asistiendo a mi propio entierro" (93) (20'56"). Este verso del poeta español José Hierro recoge la esencia del sentimiento alegórico religioso nacional del viacrucis que comienza José Luis López Vázquez dentro de la cabina desde la plaza hasta su destino final, para encontrar un desenlace claustrofóbico y desesperanzado como moraleja de un régimen (32'49"). De esta manera percibimos cómo "el lenguaje de la cultura y la comunidad está equilibrado sobre las fisuras del presente transformándose en las figuras retóricas de un pasado nacional" (Bhabha, 178). Para, sin embargo, disponer un presente, un pasado y un futuro que pierden su independencia al revolverse en un mundo que oscila entre lo real y lo imaginario, la historia de una tragedia y una alegoría nacional donde se demuestra una interrelación. Es decir, transmitiendo su tragedia de maneras inter- y trans-generacional a través de la noción popular del secreto a voces, donde "la historia del destino privado

e individual es siempre una alegoría de la contienda de la cultura y sociedad" (Jameson, 69).

El personaje interpretado por José Luis López Vázquez hace tornar su tensa espera en angustia existencial frente a la epifanía de encontrarse ante su sino trágico. Este hombre se cruza en su viacrucis con otro que también se encuentra en su misma situación (21'42"). La casualidad da paso a la causalidad, y su presunta mala suerte deriva en malas intenciones ocultas de un poder en la sombra: "Now we know there's concerted effort going on to capture people. For what purpose we can only guess at but will never find out" (Thepiratebay, *n. pag.*). Una probable lectura alegórica asocia este proceder a los transportes de republicanos para ser encarcelados y/o fusilados (28'33").

"Using the absurd [is] as a way of shocking the audience" (Rodríguez, *n. pag.*) Mercero no provee al espectador pista alguna sobre la motivación sobre estos actos. Desconocemos por qué queda encerrado, quién está detrás y por qué queda sentenciado a muerte. De este modo, de la misma forma que el cronotopo se erige anónimo y el personaje de López Vázquez queda caracterizado por la negación, el argumento y su desarrollo lo hace sobre lo desconocido o sobre la ausencia de información:

The torture becomes something unpredictable and random (he is trapped, as were all the other lonely skeletons who fill their own and forgotten phone boxes), and the audience is forced to look for an impossible pattern for the victims: maybe the haircut, maybe the suits---? Anyway, the final shot –which shows a new and open phone box – suggests an eternal cycle, a killing process impossible to understand (Rodríguez, *n. pag.*).

Puestos a explicar lo inexplicable, siguiendo el modelo de análisis alegórico, me hago un par de preguntas que contribuyen a teorizar sobre los motivos faltos de información de por qué López Vázquez queda atrapado dentro de la cabina y encuentra un destino trágico, juzgando así su condición de inocencia o culpabilidad: ¿A quién iba a llamar? ¿Cuál era el motivo y el contenido de esa llamada? La crítica no se ha ocupado de dar respuesta a estas preguntas, y me temo que para encontrarlas primero deba

hacer otras pocas: ¿podía ser López Vázquez un republicano envuelto en actos de resistencia clandestina? ¿Sería éste un acto que repetía con asiduidad? ¿Estaría a punto de llamar a sus compañeros para transmitir información? O por el contrario, ¿Se debe todo a un simple error como consecuencia de la obsesión del régimen por acabar con los enemigos de la patria? ¿Quién es el otro hombre y por qué se le parece tanto?

Ciertamente las preguntas quizás sean incontestables y sólo Mercero las tenga. No obstante, tal vez se arroje un poco de luz a estas preguntas – juzgando con ello su inocencia o culpabilidad- centrarnos en dos secuencias: la primera, cuando Mercero crea suspense con un hombre que parece atrapado en la cabina pero finalmente sale de ella (19'52"-20'05"); segundo, cuando López Vázquez se encuentra frente a frente con "su doble" (21'42"). En la primera López Vázquez se muestra expectante y luego al ver que logra salir muestra descrédito y resignación ante su mala suerte. En el segundo el personaje transita bruscamente del sosiego y la incredulidad a la desesperación. A falta de palabras, en ambos momentos cedemos a nuestra intuición embargados por un sentimiento empático: es inocente y queremos con todas nuestras fuerzas que logre salir.

De esta manera, además, el film se torna consciente y/o inconscientemente en una transición mental entre lo individual y lo colectivo, lo testimonial y lo histórico, por encarnar un mundo alegórico donde la cabina se convierte en un significante mutable repleto de significados dispares, y casi en un personaje más de la historia que acompaña en su destino trágico al personaje principal, tal como reconoce haber hecho posteriormente con otras de sus películas en las que personifica entes inanimados: "... esa era precisamente la idea. Lo que más me gustaba era que el autorretrato de Goya acabara siendo el protagonista de la película, que Goya se convertirá en testigo no sólo de la guerra civil, sino también de lo que le estaba pasando a la familia protagonista. Y que al final, incluso fuera testigo de un nuevo fusilamiento..." (Galán, *n. pag.*). Con ello se produce una "transition from a fantasy world of representation to socio-symbolic signification refers the individual subject beyond itself" (Elliott, 103).

Para concluir, "por encima del Mercero polivalente y evolucionario está el Mercero provocador y revolucionario. Es decir, el buscador, el

inconformista permanente" (Rodri Gálvarez, *n. pag.*). Con ese carácter revolucionario e inconformista, Mercero reflexiona en *La cabina* sobre algunos aspectos de la vida española como, por ejemplo, la represión del régimen encerrando un hombre, la falta de libertad de expresión desproviniéndole de su voz, o una persecución ideológica neurótica mediante el asesinato de un inocente, para con ello alegorizar a su vez sobre España y la condición humana.

Bibliografía

- Abraxas. "195. The Phone Box" *Kagablog*, 3 of May, 2011. Web.
- Bhabha, Homi K. *El Lugar De La Cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Carl. "La cabina (1972)." *Blacklagoon*, 4 de Julio de 2010. Web.
- Caparrós, Lera J. M. *El Cine Español Bajo El Régimen De Franco: 1936-1975*. Barcelona: Publ. i Ed. de la Univ. de Barcelona, 1983.
- Derrida, Jacques, José M. Alarcón, and Cristina . Peretti. *Espectros De Marx: El Estado De La Deuda, El Trabajo Del Duelo Y La Nueva Internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Elliott, Anthony. *Social Theory Since Freud: Traversing Social Imaginaries*. London: Routledge, 2004.
- Galán, Diego. "Tierna Ficción Histórica" *El País* [Madrid, Esp.] 10 de mayo, 2003. Web.
- Gómez, Rosario G. "La 2 Celebra con una Programación para el Recuerdo el Aniversario de la Televisión" *El País*, [Madrid, Esp.] 28 de octubre, 1996. Web.
- Hierro, José. "Pasado," *Tierra Sin Nosotros*. Santander: Proel, 1947.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Jung, C G. *Psychological Types*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1976.
- La cabina*. Dir. Antonio Mercero. Guion José Luis Garci y Antonio Mercero. Radio television española, 1972.

- Lewry, Thomas. "La cabina, 1972. Thomas Lewry's review." 31 of December, 2012. Web.
- Mercero, Antonio. "El voltio." *Rtve.es* 2 de Julio de 2012. Video.
- Mitchel, Philip. "Re-apprasing Antonio Mercero," *Spanish Popular Cinema*. eds. Antonio Lázaro Rebol y Andrew Willis. Manchester: Manchester UP, 2004. 169-87.
- Nelly Richard, *Margin and Institutions*. New York: Art & Text, 1986.
- Olievestein, C. *Les Non-Dits De L'Émotion*. París: Odile Jacob, 1988.
- RePoPo. "La cabina (The Telephone Box) (Antonio Mercero, 1972)" *thepiratebay*. Web.
- Rodri Gálvarez, Eduardo. "Antonio Mercero" *El país* [Bilbao, Esp.] 25 de marzo, 2000. Web.
- Rodriguez, Aaron. *World Cinema Directory*. Web.
- Trueba, Fernando. "La Falsa Ingenuidad." *El país*, [Madrid] 31 de diciembre, 1978. Web.
- Zunzunegui, Santos. "Retablo Del Esperpento, El Sainete, El Mito, Y La Vanguardia O Las Vetas Creativas Del Cine Español," *Image et Hispanité*. Lyon, Fr: GRIMH, 2012. Imprenta.