

## Artikel

---

### El regreso de la (real) naturaleza como crítica social en el cine fantástico de Antonio Mercero

Fernando Gabriel Pagnoni Berns (Buenos Aires)

HeLix 7 (2015), S. 29-48.

## Abstract

---

This paper proposes to recover the filmography of a director who has any critical studies: Antonio Mercero. First let's stipulate that the Spanish horror film can be divided into two categories, one of exploitation and other, in which Mercero can be framed, critical of the social context. This critique is formulated, following Artaud and Paglia, through an irruption of a natural order prior to the socialized nature of today. This irruption of something supernatural from a place so elusive that it is impossible to visualize and understand rationally shakes social structures and draws the protagonist into a descent within the chthonic. Thus, Mercero manages to establish a criticism of a society like the Spanish under Franco, in which individualism and appearances prevailed, typical features of societies under totalitarian regimes.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des Verfassers) nicht gestattet.

## El regreso de la (real) naturaleza como crítica social en el cine fantástico de Antonio Mercero

*Fernando Gabriel Pagnoni Berns (Buenos Aires)*

### *Introducción*

A pesar de su gran popularidad dentro y fuera de su país de origen, el cine fantástico español no cuenta con numerosos escritos académicos que lo analicen críticamente como una totalidad histórica, un corpus determinado, o filmes individuales. Autores como Antonio Lázaro-Reboll (2012), Carlos Aguilar (1999) o Javier Pulido (2012) han comenzado a ocuparse de la producción terrorífica española, pero completos como son sus trabajos, no son más que los primeros de, esperamos, una larga lista de estudios que analicen un género que ha recibido atención únicamente en los últimos años (como atestiguan en parte las fechas de los libros de los autores mencionados), lo cual hace de este tema un territorio con mucho por explorar. La llegada del nuevo soporte digital del DVD, y sus filmes sin cortes ni censura y la globalización de la red de Internet que permitió una conexión interglobal y fluida entre las personas que componen el *fandom* que alimenta el soporte de lo que se ha dado a llamar “Euro-horror” son elementos que se retroalimentan entre sí para producir un interés crítico hacia el terror europeo como no había existido antes. Especialmente la aparición del DVD ha fomentado, ya entrado el nuevo siglo, una exploración a nivel mundial de una serie de filmes que se presentaban ante los ojos críticos como una serie de películas altamente incoherentes que sólo buscaban explotar el cuerpo femenino desnudo y provocar repulsión en el espectador. Como la mayor parte del aparato crítico cinematográfico comienza en Estados Unidos, muchos de los investigadores y críticos sólo tenían acceso a versiones mutiladas de los filmes, que hacían de argumentos que ya de por sí no se guiaban por las narrativas canónicas del cine clásico estadounidense, prefiriendo en vez una poetización de la narración, un sinsentido, al cual había que agregar además los pésimos doblajes y el cambio de títulos de los filmes según el país al que fuera vendido.<sup>1</sup> Es por ello que en muchas ocasiones los títulos no tenían casi relación con lo que sucedía en el filme. Si a esto se le agrega la desconfianza o directamente desprecio que el aparato

---

<sup>1</sup> Cfr. GUINS, “Blood and Black Gloves on Shiny Discs”, p. 21.

crítico sentía (y siente aún, en gran parte) por los géneros denominados “populares” o el cine de género, se explica el porqué de años de virtual negación a hablar del cine de terror europeo, dentro del cual se halla el cine de terror español.<sup>2</sup> Por ejemplo, Juan Company no halla ningún valor en el cine de terror español de las décadas del sesenta y setenta y estima que no hay mucho que decir de filmes que él considera conservadores y gratificadores de la violencia.<sup>3</sup> Tanto es el desprecio hacia este “subgénero” específico dentro de España que el libro muestra, que lleva a pensar sobre la extraña decisión de escribir todo un artículo (que ocupa un cuarto del libro total) para explicar que no hay nada que merezca ser dicho sobre este cine “degradado”.<sup>4</sup>

Sin embargo, el cine fantástico español esconde bajo esta denominación genérica diferentes ideas e intenciones, diversas estéticas y diversos resultados. Quizá muchos de estos filmes no sean obras de arte (ni lo intentaron ser), pero sí son todos artefactos culturales que, con sus imágenes y planos, con su narrativa y fábulas, se articulan con el contexto social que les dio origen, por lo cual, como parte de un cine críticamente/académicamente negado, merece ser recuperado para un mejor examen.

Por supuesto que cuando se piensa en el cine clásico fantástico español, se piensa casi de manera inevitable en Paul Naschy y en los filmes que el actor realizó bajo la dirección de Enrique López Eguiluz, Carlos Aured, Leon Klimovsky o dirigidos por él mismo. O quizá se piense en Amando de Ossorio y sus caballeros templarios sin ojos, quienes mutilaron a pueblerinos indefensos a lo largo de una serie de cuatro filmes. Pero no todo el terror español fue concebido alrededor de un cine espectacular de raíces góticas y con evidentes lazos con las producciones Hammer de la época, o un cine de *exploitation* creado con vistas al mercado internacional. Si bien estos filmes son muy valiosos y requieren de más estudios académicos, lo cierto es que hubo también un cine fantástico de corte crítico para con el contexto social, un cine que metaforizaba las preocupaciones y ansiedades de la época a través de los artilugios de un cine de género.

Esta diferenciación entre un cine de puro entretenimiento basado en sangre y desnudos femeninos y otro que utiliza lo fantástico para colocar bajo un marco crítico ciertos aspectos de la sociedad se explicita en las palabras de Narciso Ibáñez Serrador,

---

<sup>2</sup> Para un análisis más detallado acerca de las razones y motivos que llevaron a la ausencia crítica y académica del cine de terror español y europeo en general, ver el capítulo “Academic Hot Spots and Blind Spots. Horror Film Studies and Euro Horror Cinema” en OLNEY, *Euro Horror*, pp. 87-97.

<sup>3</sup> Cfr. COMPANY, “El rito y la sangre”, p. 70.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 50.

quien durante la década de 1960 fue el presentador, escritor y a veces director de la famosa serie española *Historias para no dormir* (1964-1982) para la Televisión Española (TVE). El mismo Ibáñez Serrador explicaba que la serie televisiva estaba dividida claramente en dos clases de episodios: los que querían entretener como único fin, y los que querían invitar a la reflexión.<sup>5</sup>

En el presente estudio se toma como base esta segunda idea y se extiende a la totalidad del cine fantástico español. Efectivamente, por entre los espacios que dejaban los terrores comerciales de Naschy, Ossorio, Aured, o las fantasías lisérgicas de Jesús Franco, es posible hallar un cine que se presenta como interpelador de la realidad. Esto no implica que los filmes de terror de los años sesenta y setenta (que son los años de producción terrorífica española) pudiesen señalar como síntoma de la corrupción social al Franquismo, lo cual era muy difícil sino imposible si se tiene en cuenta la fuerte censura que se practicó sobre la producción cinematográfica luego de la Guerra Civil española, censura especialmente severa en el caso de los filmes de contenido violento.<sup>6</sup> Por supuesto, la opresión social quedaba completamente metaforizada a través de las codificaciones de un cine de género, que lograba filtrar así una serie de denuncias sobre la España franquista y la deshumanización o alienación que se estaba perfilando por esos años, especialmente luego de que las utopías globales de la década de los sesenta cayeran explicitando su fracaso. El caso más claro es *La residencia* de Narciso Ibáñez Serrador (1969), uno de los mayores éxitos del cine de terror español, filme que articula su narrativa con la figura patriarcal que ejerce un poder panóptico (Franco y sus prácticas de control y vigilancia son metaforizados en el personaje de Lilli Palmer, la tenebrosa guardiana de la residencia del título, quien sostiene un brutal régimen de extremo conservadurismo sobre las internas de la institución), el colaboracionismo (personificado en las celadoras de la institución) y el encierro en el oscurantismo y la represión sexual.<sup>7</sup>

Por supuesto, este artículo no tiene como propósito hacer un recuento o guía crítica de todo el cine fantástico español que podría definirse como “de base crítica”,

---

<sup>5</sup> Cfr. DOMÍNGUEZ, “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”, p. 6.

<sup>6</sup> Cfr. SÁNCHEZ BARBA, *Brumas del Franquismo*, p. 135.

<sup>7</sup> Palmer se presenta a su vez como lesbiana mediante su marcado interés en torturar físicamente a una alumna en particular que es heterosexual, a través de la atracción incestuosa hacia su hijo, a quien no quiere permitir un libre albedrío en la toma de decisiones, ni tan siquiera en materia sexual o erótica. Esta falta de definición claramente juega con la sexualidad como forma de dominio/opresión.

sino que se detendrá en el análisis de algunas cuestiones de corte ideológico en el cine de un autor español que no ha recibido trabajo académico alguno hasta la fecha: Antonio Mercero.

Este director es más recordado por las series televisivas *Verano azul* (1981-1982) y *Farmacia de guardia* (1991-1995), en las cuales ofició como creador y director, que por su producción cinematográfica, profusa y variada (lo cual siempre dificulta una clasificación). Hasta la fecha, no se ha trabajado críticamente la obra cinematográfica de este director aún vigente.<sup>8</sup> En este artículo se analizarán cuatro filmes suyos: la película para televisión *La cabina* (1972), *Manchas de sangre en un coche nuevo* (1975), la también televisiva *La Gioconda está triste* (1977) y uno de sus filmes más populares, *Tobi* (1978).

### *La Naturaleza según las concepciones de Artaud y Paglia*

Más allá de la presencia de elementos que se pueden encuadrar dentro de lo fantástico, estos filmes poseen, argumentaremos, un hilo conductor común: todos ellos presentan un retorno de un pasado arcaico, anti-social, el cual descompone las estructuras básicas de lo social para reemplazarlo por lo primigenio, una existencia metafísica no comprensible por la razón y que está relacionada con el cosmos y la magia. Esta realidad arcaica es previa a cualquier construcción social y es inefable e invisible y en consecuencia no mensurable por la empiria. Esta verdadera naturaleza ha sido silenciada por el más artificial de los constructos sociales, el lenguaje, y todo su andamiaje cultural. Si la realidad es sólo un constructo de naturaleza discursiva, una realidad absolutamente artificial, esta serie de filmes muestra cómo esta realidad falsamente naturalizada se descompone al tiempo que exhibe la hipocresía sobre la que se basa esta realidad, especialmente la burguesa fundamentada en una serie de valores que buscan como fin último perpetuar el *status quo* de las clases hegemónicas.

Primero se debe estipular, con el afán de aclarar algunas ideas, que el concepto de Naturaleza que trabaja este texto está muy alejado de la idea de Naturaleza bucólica que domina el pensamiento occidental y la totalidad de la cultura popular. En vez de ello, consideramos que Mercero entiende la erupción de lo natural como lo entienden Antonin Artaud y Camille Paglia.

---

<sup>8</sup> Su última película, *¿Y tú quién eres?* es del año 2007.

Artaud, en el capítulo “El teatro y la peste” de su libro *El teatro y su doble*, compara la fuerza de la actuación escénica alejada de lo verboso con el efecto devastador de la peste. Para el autor, la peste proviene de detrás del entramado que sostiene la vida cotidiana y llega para devastar toda convención social, toda lógica, todo ordenamiento, para entronizar en su lugar lo corporal, lo bestial, lo irracional, lo metafísico, que irrumpe en la cotidianidad para desestabilizar las instituciones y reemplazarlas por caos, naturaleza viva. Es el regreso de lo mítico y lo pagano, que vuelve para desarmar la trama de significaciones convencionalizadas sobre la cual está aposentado el discurrir diario de la vida. Lo que se marca es:

un regreso al origen [...] al fundamento [...] que viene a desestructurar las formas de organización de la sociedad burguesa (el materialismo, el racionalismo, el psicologismo, las estructuras de la sensibilidad entumecida, la visión de mundo establecida).<sup>9</sup>

Todo el pensamiento de Artaud volcado en ese texto es una respuesta al teatro de recitación, anémico de pasión y absolutamente burgués, el cual Artaud aborrecía. El nuevo teatro, como la peste, venía para quemar los cuerpos y la racionalidad, hasta mostrar el sinsentido del accionar cotidiano, hasta dejar dicha cotidianidad despojada de sus significados codificados para reemplazarlos por símbolos puros, abstractos, de significación arcaica y mágica. La peste era la verdadera naturaleza, sepultada en el mar de convenciones sociales que ahora retornaba de lo profundo para desintegrar, para mostrar el revés de la trama que sostiene la mal llamada “realidad”.

Por su parte, Camille Paglia entiende la naturaleza como un caldo de cultivo informe, un pantano arcaico que dio origen a la vida, cuya apariencia es monstruosa y nada bondadosa. Para la autora, la idea de una Naturaleza idílica y generosa es un invento, una construcción simbólica humana que necesita de ella para poder sobrevivir y no caer en la barbarie: “Without it, culture would revert to fear and despair”.<sup>10</sup> Son los constructos sociales y culturales que creamos los que nos mantienen a salvo, los que nos civilizan, ya que “we are hierarchical animals”.<sup>11</sup> La autora entiende que a través de estrategias apolíneas que otorgan forma a lo informe, hemos construido un ojo occidental que evita que veamos la verdadera cara de la Naturaleza, a la cual cubrimos

---

<sup>9</sup> DUBATTI, “Antonin Artaud, el actor hierofánico”, p. 75.

<sup>10</sup> PAGLIA, *Sexual Personae*, p. 1.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 3.

con un falso velo de bucolismo: “Scratch that skin, and nature’s daemonic ugliness will erupt”.<sup>12</sup>

Estas estructuras “demónicas” no están relacionadas cristianamente con la idea del diablo, sino al contrario, son estructuras básicas pre-cristianas, estructuras que no responden a la idea dicotómica del bien y del mal, ya que estas ideas, como lo estipuló Nietzsche en su *La genealogía de la moral*, son también construcciones sociales. Si las ideas del bien y del mal se manejan como categorías que permiten etiquetar y separar lo que está legalmente sancionado de lo que no, “the Daemonic is that which cannot be accounted for by understanding and reason. It chooses for itself obscure times of darkness”.<sup>13</sup>

Esta erupción de una realidad “otra” que nunca es aclarada, categorizada, y que por ello queda en una zona difuminada, liminal, una zona que apenas si podemos intuir más que vislumbrar con nuestros ojos, es lo que caracteriza el cine fantástico de Antonio Mercero. Especialmente visible es la crítica hacia la sociedad burguesa y los valores que implican esta ideología, tales como el materialismo o el individualismo, la carencia de empatía con el otro. No es casual que esto se dé en pleno Franquismo, período en el cual la “falsificación de la realidad”,<sup>14</sup> la delación, la pasividad y el mirar para otro lado se hicieron presentes como formas habituales de comportamiento de gran número de actores sociales. De este modo, el proceso de falsificación de la realidad se presenta de manera doble: por un lado el naturalizado, cotidiano y universal, y por el otro, la realidad que se construye bajo un régimen dictatorial que impide la libre circulación de los discursos y sólo permite que las construcciones sociales, ideológicas y culturales afines a los ideales del Gobierno puedan ser autorizadas y legitimadas como “verdaderas”.

### *Antonio Mercero como autor de cine de género*

*La cabina* narra una breve historia: un hombre anónimo (¿no lo son todos en las grandes ciudades?) interpretado por José Luis López Vázquez entra en una cabina de teléfonos pública para realizar una llamada, la cual no logra hacer porque, aparentemente, el teléfono no funciona. Al finalizar, descubre para su sorpresa que no puede salir de ella:

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>13</sup> OTTO, *The Idea of the Holy*, p. 155.

<sup>14</sup> COLMEIRO, *Memoria histórica*, p. 131.

la puerta se niega a abrirse. Lo que parece una pequeña contingencia se convierte a medida que pasan las horas en un hecho de horror cuando el hombre descubre que no sólo él no puede salir de la cabina, sino que las demás personas tampoco pueden sacarle de ella.

El filme comienza, durante los títulos de crédito, con la llegada de la nueva cabina, la cual es traída en lo que parece ser el amanecer en una ciudad española. Al comienzo, sólo se oyen los pájaros mientras un plano en picado muestra la ciudad desierta por lo temprano de las horas. La cabina, relucientemente nueva, es colocada en el centro de una plaza, espacio que retoma, artificialmente, la naturaleza en las grandes ciudades, siendo al mismo tiempo un espacio “otro”, lúdico, que se distancia del espacio laboral. El cantar continuo de los pájaros como sonido de fondo le agrega un sentido engañosamente bucólico a un parque por el cual vemos correr continuamente a niños y adultos a sus quehaceres y obligaciones diarias en esos primeros minutos. Todos los paseantes del parque parecen ir corriendo o llegando tarde a algún lado.

El primero en entrar en la cabina no es el hombre, sino su hijo, quien entra para recoger la pelota que ha hecho rebotar hasta que cae circunstancialmente dentro de la cabina. Pero como su objetivo no es hablar, es decir, no le da el uso a la cabina para el cual está hecha, sale sin mayores problemas. Es el hombre, su padre, quien intentará utilizar el teléfono para encontrarse atrapado posteriormente.

Los planos del hombre dentro de la cabina continúan siendo amplios y en picado. De este modo, Mercero pone en el centro del plano la soledad absoluta de ese hombre que lucha contra el absurdo de su situación. Que este absurdo sea la cabina como trampa o su vida en general, da prácticamente lo mismo. El absurdo cotidiano está ejemplificado en esa trampa mortal que es ahora la cabina.

Al principio los transeúntes intentan ayudar, pero ceden en sus intentos cuando el asunto se pone difícil y ellos deben ir a cumplir sus obligaciones. No pueden demorarse ayudando a un conciudadano. El deber laboral llama. Se debe señalar que el hombre atrapado dentro de la cabina no se puede comunicar con las personas de afuera, ya que el vidrio absorbe el sonido. La incomunicación con la gente es total. La incomunicación entre los seres humanos queda así metaforizada en este juego de horribles absurdos.



La mayoría de la gente se dividirá en tres grupos: los que miran para otro lado y pasan apurados para no responsabilizarse ayudando, los que se limitan a ser meros espectadores pasivos<sup>15</sup> y los que intentan ayudar, pero al igual que los dos primeros hombres, desisten en sus intentos al poco tiempo. La mayoría se reirá de la situación, ya que la encuentra cómica. Sólo el hombre atrapado comenzará a entender que algo no está bien, que está atrapado no sólo dentro de una cabina, sino además dentro de una situación fantástica, especialmente cuando comprueba que nadie parece tener la fuerza suficiente para romper ni la puerta ni los cristales que componen la cabina.

Con el correr de las horas, el hombre atrapado se convierte en un espectáculo cuyo sufrimiento queda desplazado por el espectáculo que ese sufrimiento crea. Ni las figuras de autoridad pueden hacerse valer como tales: ni los policías ni los bomberos pueden sacarle, pero además, tampoco logran que el público los tome en serio cuando fracasan una y otra vez en sus intentos de librarle de la cabina. La autoridad, las personas que deberían ser los encargados de la seguridad de los ciudadanos, son ineficaces (el filme parece insinuar que no hay tal seguridad en un estado totalitario). Una y otra vez, el hombre atrapado ve cómo sus esperanzas de salir nacen y mueren con cada intento frustrado.

Finalmente y cuando una vez más renace la esperanza de ser librado, una camioneta se detiene en la plaza y cuatro hombres anónimos, pero aparentemente de la compañía telefónica<sup>16</sup> desplazan la cabina del parque y la suben, con su rehén incluido, a la camioneta. Allí comienza el largo clímax del filme: este nuevo periplo retomará las burlas, ahora no de las personas que rodean la cabina sino de los automovilistas que se divierten ante la angustiante situación del hombre transportado dentro de una cabina en una camioneta. El egoísmo no sólo estará marcado por las personas fuera de la cabina: mientras es transportado en la camioneta, el rehén observa un hombre en una cabina muy semejante a la cual él está atrapado. Ese hombre, al igual que él, no puede salir de la misma, o al menos eso es lo que parece: no obstante podrá abrir la puerta y salir sin problemas, lo que produce el disgusto del hombre atrapado, quien deseaba que su ignoto conciudadano corriese la misma (mala) suerte que él.

A medida que la camioneta avanza, la ciudad va desapareciendo y comienza a aparecer un mundo arcaico muy diferente al de la ciudad. Primero la camioneta se

---

<sup>15</sup> Incluso muchos se sientan para “disfrutar” el “espectáculo”.

<sup>16</sup> La camioneta tiene un dibujo que representa un dial telefónico.

detiene en medio de un funeral, donde lo religioso, el luto y el dolor priman. Tampoco es casual que la persona velada esté dentro de un cofre de cristal que remeda en cierta forma la cabina telefónica del hombre atrapado. Ambos personajes perdieron su individualidad para pasar a ser despojos dentro de un ataúd de madera y cristal. Pero además, este recorrido presentará un elemento de angustia que tornará a la situación en algo realmente sofocante y que la hará desembocar directamente en lo siniestro. Efectivamente, su situación no es única, ya que durante un semáforo en rojo, otra camioneta se detiene a su lado, una camioneta igual a la que lo lleva a él y que también transporta una cabina dentro de la cual hay un hombre atrapado. Esta imagen sugiere que su problema ya no es circunstancial, sino que es algo siniestro, un complot sin fines aparentemente racionales, de propósitos oscuros.

Cuanto más avanza la camioneta, más alienígena y salvaje es el mundo que se descubre, más onírico e irreal los paisajes: a las ciudades les siguen descampados, para pasar a ruinas donde habitan tristes payasos, hasta llegar a una carretera desolada, en un paisaje montañoso alejado ya totalmente de la civilización. Pareciera que ese hombre atrapado es arrastrado hacia el pasado, hacia un mundo interno de la tierra misma, desconocido y peligroso, que lo reclama, al tiempo que pide que olvide toda esperanza. Finalmente la camioneta transitará por un largo túnel oscuro que parece llevar al centro de la Tierra.<sup>17</sup> Su destino final será una extraña factoría que produce esas cabinas, pero aún deberá adentrarse más, bajar más en su alejamiento de la civilización, cuando una grúa lo haga descender hacia nuevas profundidades donde le aguarda su destino final. Esas profundidades contienen más cabinas, cada una de ellas con cadáveres humanos de personas que, al igual que él, quedaron atrapadas y nunca consiguieron salir. Efectivamente, se abandona la esperanza y sólo queda la desesperación. El filme termina con la colocación, al amanecer, de una nueva cabina en algún otro parque; intuimos que se trata de una cabina que espera una nueva víctima. El telefilme “proponía una metáfora sobre la situación española del momento, dominada por la asfixia colectiva y por la inoperancia pública”,<sup>18</sup> pero además y quizá no tan explícitamente, el filme narra el regreso, precisamente desde las profundidades, de una realidad “otra” que en su misma irracionalidad no es explicada. Al tiempo que se

---

<sup>17</sup> La iluminación en esta secuencia es roja, lo que funciona icónicamente junto a la oscuridad y la profundidad, como una entrada en los infiernos, en las entrañas de la Tierra.

<sup>18</sup> RUEDA LAFFOND, “Ficción televisiva”, p. 14.

criticaba el “no te metas” de la época franquista, el filme consagra su final a un universo oscuro y desconocido que viene a irrumpir el discurrir cotidiano para atrapar a pobres incautos que ven el final de sus vidas en el espacio claustrofóbico de una cabina.

*Manchas de sangre en un coche nuevo* (de 1975, año de la muerte del dictador, con guion del propio Mercero, al igual que *La cabina*) presenta profundidades diferentes, las del inconsciente que, al igual que las profundidades irracionales de *La cabina*, salen a la superficie para arrastrar a alguien consigo.

Al contrario que el filme anterior, *Manchas de sangre en un coche nuevo* toma como blanco de las críticas los vicios y costumbres de la sociedad burguesa. Ricardo Cariedo (nuevamente José Luis López Vázquez) es un corrupto hombre de negocios que, por debajo de su aparente amor por el arte, esconde un negocio ilegal de falsificaciones. No es casual, creemos, que el arte, la construcción simbólica humana que más conecta con un mundo interior y una realidad invisible según palabras de Artaud, sea acá sólo una mera excusa para obtener dinero. Complementa sí al esnobismo de la clase burguesa que utiliza el arte no como manifestación de una subjetividad sino como mera decoración y simbología de estatus social. Esta simbología estará representada claramente, además, en el flamante coche nuevo que Ricardo ha comprado.

En pleno estreno de su automóvil nuevo, ve a un costado de la ruta el resultado de un accidente de tránsito: un coche en muy mal estado, volcado. Acercándose al desastre, Ricardo observa que aún hay gente dentro del auto, un hombre adulto que suplica ayuda y un niño. Luego de un momento de indecisión, Ricardo decide retirarse del lugar del hecho sin socorrer a las víctimas, pero aparentemente con la idea de buscar ayuda. Sin embargo, al poco de reiniciado el viaje, el auto estrellado explota y causa la muerte de los sobrevivientes. A partir de ese momento, el filme se convertirá en una reescritura de *El corazón delator* de Edgar Allan Poe, con la diferencia de que aquí no es el sonido repugnante de un corazón latiendo fuertemente lo que enloquecerá al culpable protagonista, sino unas manchas de sangre que aparecen continuamente en los asientos revestidos de prístina tela blanca, las cuales no importa cuantas veces se las borre, reaparecerán una y otra vez, para recordarle a Ricardo su mala acción.

La razón por la cual Ricardo no auxilió a las víctimas es muy sencilla: el miedo que le provocaba que la sangre y la suciedad de las dos personas malheridas mancharan

el reluciente interior del coche estrenado apenas minutos antes. Ricardo mira a los heridos, luego vuelve la mirada hacia su auto nuevo, hacia sus asientos blancos e imaculados. Sin ningún tipo de palabras, la audiencia comprende lo que está pensando: las personas heridas mancharán de sangre y aceite su auto reluciente. Es por ello que se retira del lugar para buscar ayuda, en lugar de socorrerlos él mismo, cuando bien podría haberlo hecho. Ricardo sabe desde la primera aparición de las manchas que éstas están probablemente sólo en su cabeza, pero aún así no puede vivir con su reaparición continua, que marca un constante retorno del pasado que vuelve para desequilibrar su vida. Se trata de un regreso literal de lo reprimido. Por tanto, no es de extrañar que se retome a un autor gótico como lo fue Poe para inspirarse en la historia, ya que lo gótico “[...] is about the return of the past, of the repressed and denied, the buried secret that subverts and corrodes the present, whatever the culture does not want to know or admit, will not or dare not tell itself”.<sup>19</sup>

Lo que acá no se dice, lo que se oculta tras los manierismos y el esnobismo de los conocedores de arte, es mucho más que las alucinaciones o la culpabilidad de Ricardo. De hecho, en el filme no se le dedica en realidad tanto tiempo a la aparición siniestra de las manchas en el tapizado del coche nuevo, sino que Mercero hace un paneo por una sociedad viciada y enferma de hipocresía. Varios son los personajes que utilizan el arte sólo como una fachada para ocultar actividades delictivas, aburrimiento existencial o para darse asimismo una pátina de cultura entendida como coleccionismo de obras artísticas, cuanto más caras, mejor. El verdadero valor del arte, como material potencialmente trasgresor, como experiencia estética personalísima, queda borrado por su uso puramente comercial y de clase.

Ricardo le es infiel a su esposa Eva (Lucía Bosé) con María (May Heartherly), una aprendiz de su taller, al tiempo que su esposa también flirtea con la posibilidad de la infidelidad representada en el continuo regalo de unas flores amarillas destinadas a ella que llegan a la casa del matrimonio sin tarjeta. Obviamente, el matrimonio sólo sigue adelante por mantener las apariencias, como también sucede con el matrimonio de Patricia Lafond (Yelena Samarina), una coleccionista de arte que Eva conoce y de la cual se hace amiga. Patricia replica en su propio matrimonio la hipocresía que subyace en la unión de Eva con Ricardo, ya que tanto Patricia como su marido son

---

<sup>19</sup> LLOYD-SMITH, *American Gothic*, p. 1.

homosexuales y sólo se han casado para establecer mejor una doble vida, mientras se mantienen las apariencias. En realidad, en el clímax del filme se descubre que las flores amarillas han sido enviadas a Eva por Patricia, quien intenta seducirla. Ricardo, al descubrir la verdad, entrará en un estado de excitación nerviosa que lo llevará a conducir su coche nuevo de manera imprudente por la ruta. Las manchas de sangre reaparecen una vez más, ahora por última vez porque a Ricardo le resulta imposible mantener el control de su coche, se estrella y muere en el acto. Verdades han salido a la luz del día y ya no pueden ser ocultadas. Una vez que el dique de las apariencias se ha roto, dejando colarse una realidad “otra” despojada de las convenciones burguesas, sólo queda un vacío, la nada, una angustia existencial que viene desde un lugar desconocido a llevarse a quien ha pretendido mirar por detrás de la realidad convencional y ha encontrado la naturaleza demoníaca que arrastra consigo a los imprudentes o a los que como Ricardo, no han podido mantener oculta por más tiempo la oscuridad neblinosa de su verdadero “yo”.

El verdadero horror, sin embargo, está en la escena del final, durante el entierro de Ricardo. La única persona que lo llora de todos los presentes es su amante, María, la única que realmente lo quería, hasta el punto de que sus sollozos atraen la atención del resto de los presentes. Tal manifestación de dolor real es casi impúdica en el mundo burgués de la pura superficie. María es llamada a un aparte por Eva, quien le entrega algo que rescató del accidente de su marido: una llave, la del piso que María y Ricardo compartían. Eva conoce el significado de la llave y así se lo hace saber a María. Pero antes de dejarla marchar, le comunica que le hará pronto una visita a ese mismo piso, para que ambas se “conozcan mejor”. Lo que está implícito es que tras la muerte del marido, Eva continuará con la amante del mismo, como una posesión que se pasa de mano en mano, una posesión que se hereda. Esta idea burguesa de tomar a la gente de menor poder económico como objetos y posesiones queda explicitada en el pedido de Eva: María conservará el piso para dar lugar ahora a su nueva amante, la mujer de su amante anterior. Poco importa que María reciba esta noticia con evidente perturbación y poco agrado, ya que su opinión no tiene importancia alguna para la rica y aburrida Eva.

Lo que finalmente causa la muerte de Ricardo es su incapacidad para mantener ocultas las fuerzas de su subconsciente, fuerzas demoníacas que han surgido de lo reprimido con fuerza letal. Cuando ya no queda espacio para la hipocresía, sólo queda la

autodestrucción si no se está dispuesto a aceptar una alternativa más lábil, menos encorsetada en los puritanismos y manierismos de las clases altas, las cuales nunca se caracterizaron por la flexibilidad al momento de moverse en la vida. Al igual que en *La cabina*, tenemos un espectador que decide mirar para otro lado en vez de actuar por el bien común de la sociedad y su comunidad, y al igual que en el filme anterior, algo oscuro, primitivo y desconocido se lleva al protagonista. Como explica Paglia, “Freud’s unconscious is a demonic realm”.<sup>20</sup> Ambos protagonistas descienden hacia zonas cada vez más oscuras dentro de la sociedad o de ellos mismos en un viaje sin retorno, donde lo que se esconde debajo de las apariencias, la verdadera Naturaleza, indefinible, numinosa, pagana, destroza, cual peste artudiana, las estructuras sociales a las cuales sacude y tritura.

Esto último es claro en la siguiente excursión a lo fantástico de Mercero: *La Gioconda está triste*. La anécdota es muy simple y el filme no cuenta con protagonistas, ya que en este caso, es una película coral. En el museo del Louvre, en París, el retrato de La Gioconda de Leonardo da Vinci ha perdido su característica sonrisa y ahora luce triste. Lo que a simple vista parece un atentado, se resuelve como algo más siniestro. En efecto, a lo largo del mundo, todas las reproducciones de la Mona Lisa van perdiendo su sonrisa, así sea en réplicas para postales turísticas. Poco tiempo pasa antes de que ya no quede una sola copia en todo el mundo en la cual La Gioconda presente su célebre sonrisa.

La noticia se convierte en un fenómeno mundial y sólo un profesor (Walter Vidarte) ofrecerá un intento de explicación que parte de un hecho asombroso pero verídico: La Gioconda está simplemente triste. ¿La razón? Aparentemente se debe a que el mundo entero ha perdido el rumbo, el Hombre ha entrado en una etapa de alienación tan grande que ha perdido contacto con sus congéneres y con la Naturaleza misma, que se ve agobiada por los desastres ecológicos que el ser humano produce constantemente en su afán de perpetuarse económicamente. Los seres humanos y el mundo que habitan han perdido contacto entre sí y el ser humano parece más interesado en dominar el mundo que en vivir en él, las relaciones de comunidad se debilitan en la modernidad, y el tejido mismo de la realidad parece verse comprometido por ello. La comunidad

---

<sup>20</sup> PAGLIA, *Sexual Personae*, p. 4.

global acerca a la gente por medio de la tecnología, pero, como argumenta Mark Pizzato, “often reveals the loss of community in daily life”.<sup>21</sup>

La única solución que se encuentra es que a una determinada hora en un determinado día, todos los habitantes del mundo ríen al mismo tiempo, para retomar una idea de hermandad en donde todos los seres humanos se unen al unísono en un intento de reconectarse con una realidad interior y con el universo en su totalidad, en un último intento de re-encontrar un equilibrio que se fue perdiendo ya desde que el hombre abandonó la vida comunal para ingresar a las ciudades. Volver a lo comunal primitivo en detrimento, aunque sea momentáneamente, del individualismo.

El horror estallará cuando todas las personas en el mundo entero fracasen en sus intentos de reír, por la sencilla razón de que olvidaron cómo hacerlo. La solución ha llegado demasiado tarde y ahora las entrañas de la Tierra se toman su venganza. Mientras un desesperado locutor de televisión interpela inútilmente a la gente para que ría, aunque tan sólo sea una persona, todo el planeta comienza a sacudirse en violentos temblores/espasmos que irán aumentando y aniquilando así la vida en la Tierra. Al final, sólo quedan ruinas y entre ellas el retrato de La Gioconda llorando el exterminio de la raza humana por su propia incapacidad para reencontrarse con su humanidad perdida.

*La Gioconda está triste* es el filme de Antonio Mercero que con mayor fuerza concentra sus ideas de la pérdida de la humanidad y el regreso despiadado de un mundo anterior al racional, convencional y burgués que ha sofocado a este primero. El planeta se despierta, se despereza y se sacude finalmente al virus que lo está carcomiendo, la humanidad misma. Si las entrañas de la Tierra ocultaban las cabinas telefónicas llenas de cadáveres y de esa misma profundidad, ahora psíquica, surgía la culpa del rico corrupto de *Manchas de sangre en un coche nuevo* para arrastrarlo a la (auto)destrucción, ahora es literalmente la Tierra, el planeta entero el que muestra su enfado y sacude y derrumba las sociedades dormidas y sumidas en un proceso de deshumanización que ha perdido contacto con lo natural, lo sagrado, lo netamente humano. En los tres filmes, la naturaleza verdadera, la cual es implacable, salvaje, destructiva/transformadora y pagana, la naturaleza a la cual Paglia define a lo largo de

---

<sup>21</sup> PIZZATO, *Edges of Loss*, p. 167.

su trabajo como “chthonian”<sup>22</sup> surge de las profundidades cual “peste” desintegradora y conlleva la destrucción de la hipocresía humana.

*Tobi*, la última incursión de Mercero en lo fantástico, narra la increíble aparición de un par de alas en la espalda del niño cuyo nombre da título al filme (Lolo García). A partir de allí comienza una pesadilla para sus padres María (María Casanova) y Jacinto (Francisco Vidal), quienes deben reajustar sus vidas a la nueva notoriedad alcanzada por su hijo.

Al igual que en los filmes anteriores, algo ha surgido, algo desconocido, que quiebra la cotidianidad de varios personajes. Es interesante destacar que Mercero nunca da una explicación definitiva a lo que acontece: no sabemos quién o quiénes están detrás de las cabinas telefónicas, así como es imposible discernir si las manchas de sangre que continuamente aparecen son reales o alucinaciones de una mente culpable. Tampoco es posible asegurar que la solución encontrada para devolver la sonrisa a La Gioconda daría resultado de haber tenido un final feliz y tampoco se da ninguna clase de razón sobre por qué motivo a Tobi le han salido alas en la espalda.

El discurso científico está presente en *La Gioconda está triste* y también en *Tobi*, en la figura del profesor Burman (Andrés Mejuto) que intenta encontrar una explicación racional para la maravilla que acontece. Para ello, querrá tener a Tobi bajo su dominio. No será el único, ya que una ambiciosa agente de publicidad, Marga (Silvia Tortosa) buscará que Tobi sea la cara de nuevas campañas de productos comerciales como toallas femeninas íntimas. En síntesis, el discurso científico y el discurso económico intentan someter al prodigio que es Tobi para sacar provecho de ello. Sin embargo, el niño se mostrará inquieto, astuto e imposible de fijar en una sola posición social: ni fenómeno de feria ni experimento científico, Tobi rehuirá continuamente cualquier lugar al cual lo quieran fijar, en un desplazamiento constante que discute los lineamientos apolíneos de los discursos sociales como el de los medios y el científico para recordarnos, al contrario, la simbología dionisiaca en su negación sistemática a ser catalogado o clasificado, en su negación a ser sistematizado/etiquetado. Lo que le ocurre a Tobi no tiene explicación y el niño permanece durante todo el filme como un jeroglífico imposible de descifrar.

---

<sup>22</sup> Lo reprimido, lo que se encuentra debajo de la superficie. Relacionado con el inframundo, lo informe, la sexualidad, la mortalidad y lo inconsciente, un “miasmatic swamp” (PAGLIA, *Sexual Personae*, p. 12).



Ambos padres deciden, luego de que Tobi pasa por una serie de sinsabores debido a su condición de fenómeno, que la mejor decisión es la ofrecida por la medicina: extirpar las alas al niño para impedir que se sigan desarrollando. De esa manera, se retomaría la normalidad representada por lo cotidiano. La operación es un éxito y parece que todo volverá, con el tiempo, a los carriles convencionales. No obstante, la naturaleza que ha surgido no se deja vencer de manera tan sencilla y las alas reaparecen en Tobi, para consternación de sus progenitores. Se extirpa el milagro, el síntoma de algo que surge por debajo y denuncia una enfermedad (¿social quizá?), pero si no se cura el problema, los síntomas volverán a resurgir como la “peste” de Artaud. Lo que se esconde detrás de las apariencias es mucho más poderoso y una vez aparecido, ya no se puede acallar. Ahora no sólo Tobi posee definitivamente un par de alas, sino que además, éstas están creciendo junto con el niño.

La pregunta que sobrevuela *Tobi* es muy clara: ¿es Tobi un ángel? Sin embargo, Mercero evita cuidadosamente la escatología cristiana para la resolución de su cuento. Tobi es tomado efectivamente como un ángel, pero sólo para vender entradas en una feria a la cual lo arrastra Marga en un último intento de hacer dinero con el niño una vez que las tentativas de grabar una publicidad con él se han revelado infructuosas porque el niño no puede evitar hacer lo que desea en el set en vez de ceñirse a un guión prefijado. La idea de lo angélico aparece entonces transfigurada en un intento vulgar de hacer dinero, lo espiritual convertido en el mundo moderno en una serie de iconografías convencionalizadas que alienan en vez de cumplir su verdadero rol, el de la búsqueda interior que lleve a un equilibrio que a su vez conlleve la paz interior.

Pero además, al final del filme, Tobi escapa de Marga y sube a la torre del parque. Desde allí, y ante la aterrorizada mirada de sus padres y de todos los asistentes a la feria, el niño despliega sus alas y se retira del lugar, volando junto a los pájaros. Así, el filme regresa a la imagen del comienzo, en la cual podía observarse la peculiar relación que Tobi tenía con las aves, que se acercaban a él sin miedo, al punto de que muchas de ellas podían detenerse sobre sus brazos sin temor ante la mirada maravillada de sus padres. Lo último que Tobi observa antes de lanzarse al aire que lo transportará en la escena final del filme son los pájaros volando por el cielo, para luego él mismo echarse a volar. De esta manera, Mercero une la naturaleza con el niño, mientras que la religión cristiana aparece parodiada en la imagen de Tobi disfrazado de ángel. Las alas

que le han surgido, entonces, tienen una relación estrecha con una aparición extraordinaria de la naturaleza en la vida cotidiana más que con conceptos del cristianismo.

Con lo dionisiaco “se rompe la barrera entre el ser humano y la naturaleza. El rito dionisiaco transfigura a ambos en símbolos del poder creativo de lo Uno Primordial”,<sup>23</sup> Tobi responde más a esa relación entre lo humano y lo natural que se rompió en algún momento de la historia y resulta difícil recomponer. Ese “Uno Primordial” del que habla Mariño Sánchez es, a su vez, lo que se intenta recuperar al final de *La Gioconda está triste* cuando toda la humanidad intenta, al unísono, reír con la intención de salvar, literalmente, la humanidad misma, para descubrir que ya está perdida y que lo ha estado por años.

Es interesante destacar, ya como conclusión, la introducción en estos relatos de lo maravilloso, lo que según Tzvetan Todorov sólo se puede explicar aceptando la intervención de lo sobrenatural,<sup>24</sup> en los filmes fantásticos de Antonio Mercero, siendo lo maravilloso en estos ejemplos una verdad oculta por debajo de la superficie de la realidad que se despliega con fuerza y exige ser escuchada, una “peste” que una vez que irrumpe en lo cotidiano no acepta regreso al *status quo*. Ese regreso a la estabilidad es una de las convenciones más importantes en el cine fantástico y de terror. Luego de que algo maravilloso/fantástico/terrorífico acontece, un número de héroes (casi siempre una pareja heterosexual) afrontará la amenaza, a la cual vencerán al final, reestableciendo el equilibrio de las instituciones, sellado casi siempre en el beso final de los protagonistas.

Esto no ocurre en el cine fantástico de Antonio Mercero. Ninguno de los filmes mencionados reestablece el *status quo*. El más cercano a esto será *Manchas de sangre en un coche nuevo*, pero ese mensaje de la burguesía reproduciendo sus prácticas es el verdadero horror que combate y gana el horror de la culpa, aunque más no sea, en este caso, sólo en Ricardo. Pero no hay triunfo del bien porque el bien es sólo un concepto vacío de significado, una convención más que se demuestra inútil cuando lo demoníaco surge para protestar, para infectar, arrastrando a sus víctimas a las profundidades de la tierra como sucede en *La cabina*, para sepultar literalmente a la humanidad bajo los despojos de sus edificaciones como acontece en *La Gioconda está triste*, o para convertir a un sujeto en parte de la Naturaleza misma, como sucede con Tobi en el film

---

<sup>23</sup> MARIÑO SÁNCHEZ, *Historiografía de Dionisio*, p. 133.

<sup>24</sup> Cfr. TODOROV, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 24.

homónimo. Por supuesto, esto sólo se puede dar con Tobi porque éste es apenas un niño, un ser aún no plenamente contaminado por las prácticas sociales, un sujeto que aún ve la vida con ojos lúdicos y animistas. No es casual que una de las secuencias presente a Tobi huyendo de sus perseguidores y ocultándose en un almacén de maniqués. Allí finge ser uno de los maniqués, pero al mismo tiempo no puede evitar modificar su postura cada tanto, lo cual vuelve loco al encargado del lugar, quien comienza a sospechar, erróneamente, que uno de los maniqués ha cobrado vida propia.

Para los personajes adultos, en cambio, no hay salvación alguna y son arrastrados a la profundidad de la Tierra y de su inconsciente, una vez que la Naturaleza, la que se oculta detrás de lo bucólico-romántico, surge cual “peste” para arrasar el mundo de las apariencias y de la deshumanización, mundo que se exagera en la pérdida de lo humano en épocas de un gobierno franquista que hacía de la falta de interés por lo que sucede con el otro, una de sus piedras basales.

## Bibliografía

### Fuentes:

- MERCERO, ANTONIO: *La cabina*, España 1972.
- *Manchas de sangre en un coche nuevo*, España 1975.
- *La Gioconda está triste*, España 1977.
- *Tobi*, España 1978.

### Literatura crítica:

- AGUILAR, CARLOS: *Cine fantástico y de terror español (1900-1983)*, San Sebastián: Donostia Cultura 1999.
- ARTAUD, ANTONIN: *El teatro y su doble*. Trad. Enrique Alonso/Francisco Abelenda, Barcelona: Edhasa [1948] 1996.
- COLMEIRO, JOSÉ: *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona: Anthropos 2005.
- COMPANY, JUAN: “El rito y la sangre (Aproximaciones al subterror hispano)” en: Equipo “Cartelera Turia” (ed.): *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia: Fernando Torres Editor 1974, pp. 17-76.
- CORDERO DOMÍNGUEZ, AÍDA: “El fantástico de Narciso Ibáñez Serrador”, en: *Área abierta* (17/07/07) [<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/ARAB0707230004A/4154> (última consulta: 30/09/14)].
- DUBATTI, JORGE: “Antonin Artaud, el actor hierofánico, y el primer teatro de la crueldad”, en: *Revista colombiana de las artes escénicas*, Vol. 2/1 (enero – junio de 2008), pp. 70-83 [[http://200.21.104.25/artescenicadas/downloads/artescenicadas2\(1\)\\_10.pdf](http://200.21.104.25/artescenicadas/downloads/artescenicadas2(1)_10.pdf) (última consulta: 30/09/14)].
- GUINS, RAIFORD: “Blood and Black Gloves on Shiny Discs: New Media, Old Tastes, and the Remediation of Italian Horror Films in the United States” en: STEVEN JAY SCHNEIDER/TONY WILLIAMS (eds.): *Horror International*, Michigan: Wayne State UP 2005, pp. 15-32.
- LLOYD-SMITH, ALLAN: *American Gothic Fiction: An Introduction*, New York: Continuum 2005.
- MARIÑO SÁNCHEZ, DIEGO: *Historiografía de Dionisio. Introducción a la historiografía de la religión griega antigua*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela 2007.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH: *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza [1887] 2001.
- OLNEY, IAN: *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture*, Indiana: UP 2013.

- OTTO, RUDOLF: *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*. Trad. John Harvey, London: Oxford UP [1923] 1936.
- PAGLIA, CAMILLE: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickson*, New York: Vintage 1990.
- PIZZATO, MARK: *Edges of Loss: From Modern Drama to Postmodern Theory*, Michigan: The University of Michigan Press 1998.
- PULIDO, JAVIER: *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, Madrid: T & B Editores 2012.
- REBOLL, ANTONIO-LÁZARO: *Spanish Horror Film*, Edinburgh: UP 2012.
- RUEDA LAFFOND, JOSÉ CARLOS: “Ficción televisiva en el ocaso del régimen franquista: Crónicas de un pueblo”, en: *Área abierta* 14 (julio de 2006). [<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0606230005A/4169> (última consulta: 30 de septiembre de 2014)].
- SÁNCHEZ BARBA, FRANCESCO: *Brumas del Franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*, Barcelona: Universitat de Barcelona 2007.
- TODOROV, TZVETAN: *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, México: Premia Editora [1970] 1980.