

# Fantasia y realidad en *Pa Negre* (Agustí Villaronga, 2010)<sup>1</sup>

EVA PARRONDO

Trama y Fondo

---

Fantasy and Reality in *Black Bread* (Agusti Villaronga, 2010)

---

## Abstract

Starting with *Black Bread's* textual analysis and from the idea that the film publicly portrays a fantasy scene, an invented reality is established, one that alters the libidinal order upon which nationalism is based. The aim here is to highlight the political scope of this Catalan film. Placing a child as a protagonist, *Black Bread* unfolds a subjective and mythical story by putting at stake the narrative, stylistic and emotional conventions of the Gothic genre. The enjoyment associated to the melancholic attachment to the 'mother land' is substituted in this film for the violent cut with regard to his own origins, painful but necessary split for the sake of desire and cultural regeneration.

**Key words:** Fantasy and Reality. Nationalism. *Pa Negre*. Agustí Villaronga. Gothic genre.

---

## Resumen

Partiendo de un análisis textual de *Pa Negre* y de la idea de que la película pone públicamente en escena una fantasía, una realidad inventada, que altera el orden libidinal sobre el que se apoya el nacionalismo; se quiere subrayar aquí el alcance político de esta película catalana. *Pa Negre* despliega un relato subjetivo y mítico, protagonizado por un niño, que, poniendo en juego las convenciones narrativas, estilísticas y emocionales del género gótico, sustituye el goce asociado al apego melancólico a 'la madre patria' por la violencia de un corte con respecto a los propios orígenes, corte doloroso pero necesario en aras del deseo y de la regeneración cultural.

**Palabras clave:** Fantasía y realidad. Nacionalismo. *Pa Negre*. Agustí Villaronga. Género gótico.

---

ISSN. 1137-4802. pp. 157-165

---

*Para Tecla, by the way*

El punto de partida de mi análisis de *Pa Negre* es un punto de partida político. Pero este punto de partida no se orienta por un criterio valorativo exterior a la película –la película es “políticamente correcta” o “políticamente incorrecta”– sino que se orienta por un criterio sexual. Ya que lo que ha orientado mi análisis político es la satisfacción que a mí, como espectadora, me produce el final del relato, subjetivo y mítico, que esta película pone en escena. Lo que ha orientado mi análisis es el placer que me pro-

<sup>1</sup> Este trabajo, que deriva de una ponencia sobre la misma película: “El papel de los géneros en la interpretación” (XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine [AEHC], *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*, Bilbao, 28-30 de noviembre, 2013), fue presentado en las primeras Jornadas de Cine y Psicoanálisis, dedicadas al tema

"La fantasía", celebradas en la Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación de la Universidad de Valladolid (campus de Segovia), el 28 de abril, 2014.

2 Sigmund FREUD: "El poeta y los sueños diurnos" (1907 [1908]), en *Obras Completas*, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1343-1348, p. 1343.

3 Idem, p. 1345.

duce ese final liberador que cierra un relato asfixiante y claustrofóbico que está contado al modo de uno de esos cuentos terroríficos de los hermanos Grimm.

Mi hipótesis es que esta película catalana se apoya en la realidad histórica de la post-guerra para proyectar, públicamente, una fantasía, es decir, para poner públicamente en escena 'una nueva especie de realidad'<sup>2</sup>. Tomando como referente nuestra (supuestamente pasada) realidad nacional-católica, la película despliega una realidad Otra, una realidad inventada. Esta realidad ficticia que crea la película implica una "rectificación" no sólo de nuestra realidad pasada sino también de nuestra realidad presente<sup>3</sup>.

Por un lado, la película rectifica nuestro pasado cinematográfico, tanto el dictatorial como el democrático, al poner en cuestión la clásica división maniquea entre "los buenos" (que fueron primero "los fascistas" y luego "los rojos") y "los malos" (que fueron primero "los rojos" y luego "los fascistas"). En este sentido la película representa una ruptura con la tradición maniqueísta, de origen religioso, que tradicionalmente ha caracterizado a las películas de la guerra civil.

Por otro lado, la película también rectifica nuestra realidad presente, en tanto en cuanto nuestra realidad presente ya está, en parte, sostenida por la ilusión política, por la fantasía, de que Cataluña es 'una nación'. Esta fantasía de que Cataluña es una 'nación', aunque no se ha hecho por ahora realidad, no es contraria a la realidad, ya que existen muchos territorios geográficos políticamente constituidos como Estados-nación. Tampoco se trata de una fantasía irrealizable, ya que no tiene nada de imposible y, de hecho, se ha realizado muchas veces<sup>4</sup>. Muchas veces en la historia ha ocurrido que las gentes de un determinado territorio geográfico se han vinculado libidinal y políticamente para organizarse como un Estado-nación levantando fronteras donde antes no las había. En este sentido hay que subrayar que la película representa una ruptura con la ilusión política nacionalista, que sostiene nuestra realidad presente, en la medida en que proyecta una fantasía que subvierte la economía libidinal de la fantasía nacionalista<sup>4</sup>.

4 Sigmund FREUD: *El porvenir de una ilusión* (1927), en *Obras Completas*, vol. VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2961-2992, pp. 2976-2977.

La ilusión nacionalista sólo se sostiene si los sujetos experimentan como algo placentero la reducción, el empequeñecimiento, del espacio que constituye su núcleo cultural; sólo se sostiene esta ilusión si los suje-

tos experimentan como algo placentero vivir reconcentrados en un territorio estrecho; es decir, si los sujetos desean tener muy cerca fronteras, muros, vallas, que establezcan una separación entre “ellos” (que son lo peor) y “nosotros” (que somos lo mejor); y, por tanto, esta fantasía sólo se sostiene si los sujetos experimentan como algo placentero que sobren “los Otros”, esos vecinos “diferentes” a los que poder desdeñar y en contra de quienes poder descargar los golpes<sup>5</sup>.

Por otro lado, la ilusión nacionalista sólo se sostiene si los sujetos se vinculan políticamente entre sí por medio de un amor ciego a ‘la madre patria’; si experimentan como algo placentero el apego melancólico a las faldas de la tierra natal; y si sienten visceralmente que el lugar en el que nacieron y en el que viven, independientemente de cómo sea realmente este lugar, es lo más.

<sup>5</sup> Y no porque apele a una supuesta irrealidad de la fantasía nacionalista o porque apele a una supuesta imposibilidad de que esta fantasía llegue a hacerse realidad, las dos formas (inútiles) por medio de las cuales se intenta combatir el nacionalismo.

Es en este contexto político, sostenido por diversas fantasías nacionalistas, donde *Pa Negre* pone públicamente en escena una fantasía en la que, precisamente, se produce una alteración de lo que es placentero y de lo que es displacentero. En *Pa Negre* lo placentero no coincide con el acto de separación de “los Otros” sino que, por el contrario, coincide con la posibilidad de convivir con “los del otro bando” (F1). En *Pa Negre*, lo placentero tampoco coincide con vivir hasta morir en ‘la madre patria’ (F2) sino que, por el contrario, coincide con tener la posibilidad de exiliarse, es decir, con tener la posibilidad de dejar atrás los propios orígenes (F3).

F1, F2, F3  
F4



La película logra esta modificación, logra crear este nuevo orden libidinal, por medio de una fantasía gótica, una fantasía en cuyo ombligo habita “un fantasma”, “el fantasma de la cueva”. Genéricamente, el relato gótico se caracteriza por desarrollarse en espacios hogareños laberínticos y lúgubres (F4) y también por estar comprometido con la revelación de una verdad familiar que, de acuerdo con la represión, debería haber permanecido oculta<sup>6</sup>. Esta verdad oculta, que el relato gótico trae a la luz por medio de “los fantasmas” que habitan tras la



<sup>6</sup> Sigmund FREUD: “Lo siniestro” (1919), en Obras Completas, vol. VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 2483-2505, p. 2498.



F5, F6, F7

puerta del sótano o tras la puerta del desván (F5), es una verdad que se refiere a una parte de la condición humana: el hecho de que los humanos estamos habitados por la pulsión de muerte, que estamos habitados por ese impulso de asesinar al Otro, al que es diferente, al que es considerado como “un monstruo” (F6). Como relata la abuela de Andreu en su cuento nocturno (F7): una “bestia extraña” estaba dentro de “un castillo oscuro” y tenía mucho miedo porque sabía que la iban a matar y la iban a matar no tanto por ser “un monstruo” (se había comido a una niña) sino “sobre todo porque era diferente”.

Ahora bien, el relato gótico no sólo se caracteriza por revelar esta terrible verdad sobre la condición humana sino que también se caracteriza por descubrir lo que en la cultura está más oculto, ya que nos produce un gran malestar; a saber: que el deseo humano también hunde sus raíces en esta pulsión de muerte. Y así, por ejemplo, en *Pa Negre* la emergencia de la primera forma del deseo, que es el deseo de no volver al “regazo” materno (F8)<sup>7</sup>, el deseo de abandonar la casa-jaula familiar (F9), el deseo de volar (F10), el deseo de alejarse de la tierra natal (F11), halla su origen en el asesinato del padre, asesinato con el que se inicia la historia y que tiene lugar en ese “bosque maldito desde la guerra” (F12).

<sup>7</sup> Jacques LACAN: *El seminario*  
10. *La angustia* (1962-1963), Paidós,  
Buenos Aires, 2006, p. 64.



F8, F9, F10  
F11, F12

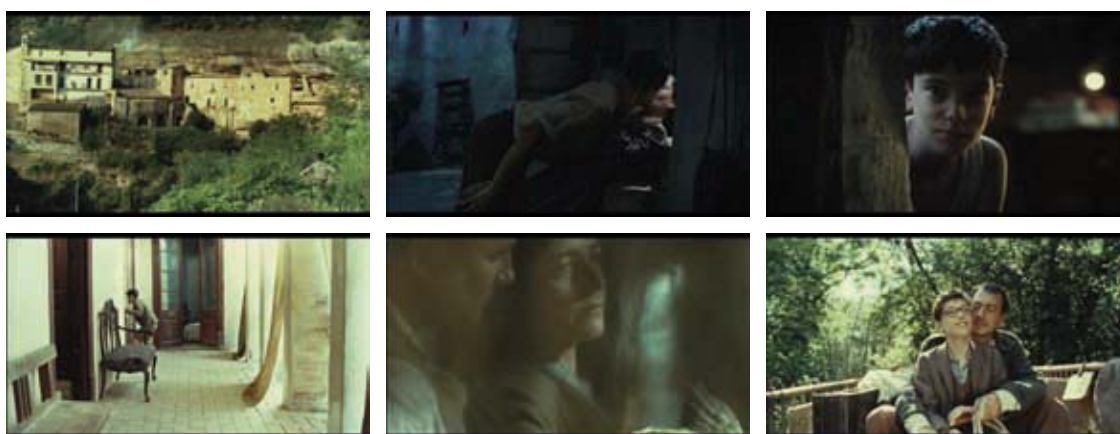
En la versión cinematográfica del relato gótico, el empuje de la pulsión de muerte se representa por medio de la pulsión escópica, es decir, por medio del impulso irrefrenable de mirar (F13), impulso que está relacionado con la curiosidad, con el empuje al saber. Así es que el hilo conductor del relato, lo que hace avanzar el relato y lo que lo puntúa, es la mirada de Andreu.



F13

El encuentro de Andreu con lo Real del asesinato del padre, su fortuito encuentro con el cadáver del padre (del amigo) y con su amigo moribundo, se resuelve por medio de la mirada. Ante el asesinato del padre, Andreu no se queda paralizado. Al contrario, Andreu corre, atraviesa el bosque (F14), informa a las autoridades y responde con una mirada *excesivamente* curiosa. La mirada de Andreu se desplaza desde el enigma de la muerte del padre hacia el enigma del origen de la vida (F15 y F16). Esta mirada ávida de saber de la vida, de saber, aún más, sobre la realidad familiar (F17 y F18), está metonímicamente representada en la película por medio de “las gafas del padre”, esas gafas que Andreu insiste en ponerse al comienzo de su viaje iniciático (F19), a pesar de que su padre le advierte: “no quieras saber tantas cosas o acabarás ciego como ese rey del cuento de la abuela”.

F14, F15, F16  
F17, F18, F19  
F20



Pero Andreu, como hijo espabilado que es, desoye lo que su padre le dice y no deja de indagar hasta el final, es decir, hasta que llega a la cueva primitiva. Tras el arresto del padre, ya formalmente acusado del asesinato del otro padre, Andreu visita el cementerio con su prima manca el día de “la fiesta de matajudíos” (F20). Aquí, la madre “chalada” del amigo muer-



to les cuenta lo acaecido en la cueva y los niños deciden entrar en ella (F21), deciden entrar en esa caverna prehistórica y maternal donde aún perviven las huellas, inscritas en la roca, del oscuro pasado familiar (F22). Pero, de pronto, de golpe y porrazo, Nuria desaparece y Andreu se encuentra solo dentro de ese espacio vacío (F23), dentro de ese espacio hueco en el que no hay nada más que ver, en el que no hay nada más que saber. Entonces, desde el fondo de la cueva, aparece "el fantasma" (F24). Esta aparición espectral dentro de la cueva nos remite a lo Real de la pulsión de muerte (F25), nos remite a lo Real de la guerra, nos remite a esa pasión asesina que



F21, F22, F23



F24, F25



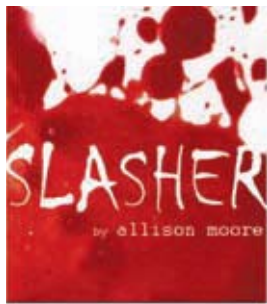
la realidad de la postguerra no ha podido enterrar, como tampoco va a poder ser enterrado el padre de Andreu. El fantasma de la cueva nos remite al goce asesino porque, con la aparición del fantasma, nos convertimos, junto al protagonista, en espectadores de un *slasher film*.

<sup>8</sup> Carol CLOVER: "Her body, himself. Gender in the slasher film", en James Donald (ed.), *Fantasy and the cinema*, BFI, Londres, 1987, p. 93 y p. 105.



F26, F27

El *slasher film* es un subgénero del "cine de terror", que inicia *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) y que se caracteriza por desarrollarse en lugares subterráneos y por tratar el tema del cuerpo amenazado por la castración y por la muerte (F26 y F27) debido a la práctica de "sexo ilícito" o "no autorizado"<sup>8</sup>. Esta película Otra dentro de la película, y en su mismo núcleo, pone en escena una realidad fantástica en la que el padre, un hombre feroz, mira con una mirada penetrante (F28), justo antes de castrar



al amigo homosexual de la madre. El instante del acto del *slash*, del corte castrador, que queda fuera de campo, es el clímax de la secuencia y lo más insoportable. Es también, justamente ahí, en ese corte castrador que realiza el padre, que Andreu deja de ver, que Andreu despierta a la realidad (F29).



F28, F29

En un principio, este despertar de Andreu a la realidad exterior, a la realidad fuera de “la cueva del fantasma”, es para nosotros, espectadores, un alivio. Nos permite, momentáneamente, recolocar las cosas en su sitio. Ah claro, pensamos, esto no era más que una pesadilla de Andreu, un sueño infantil en el que, de forma prototípica, la imagen del padre está desdoblada entre el padre *amable* y el padre *monstruoso*; como ocurre, por ejemplo, en la película infantil del año pasado *Los Pitufos 2* (Raja Gosnell, 2013, F30 y F31). Pero, entonces, ¡ay!, resulta que, en *otra vuelta de tuerca*, Andreu, ya despierto, reconoce que ‘la película *slasher*’ que vio *dentro* de la cueva del fantasma mientras dormía es lo que, de verdad, ocurrió en la realidad: que el padre fue el doble agente secreto de la castración del joven homosexual.



F30, F31

Y, entonces, como compartimos el punto de vista subjetivo de Andreu, “lo que habíamos tenido por fantástico se aparece ante nosotros como real”<sup>9</sup>.

A partir de aquí la angustia terrorífica, el sentimiento de “lo siniestro”, que hemos sentido durante la secuencia de la castración del padre se redobla, pues aumenta nuestro “pre-sentimiento”, nuestra “certeza horrible”<sup>10</sup>, de que esta secuencia, siendo la más fantástica no obstante es la más Real. Es una secuencia que señala en la dirección de un acontecimiento Real. Y así sucede efectivamente. Primero se confirma, vía la madre del amigo muerto, que “el padre rojo”, el padre ideal, el padre idealizado, es Realmente un “pa(dre) negro” (F32), un asesino a sueldo que ha estado todo el tiempo haciendo el trabajo sucio de los amos fascistas, de los Manubens. Y, justo después,

<sup>9</sup> Sigmund FREUD: op.cit. (1919), p. 2500.

<sup>10</sup> Jacques LACAN: op.cit., pp. 86-88.



F32



F33

mientras resuenan en la banda sonora los tambores atávicos de la cueva del fantasma, se produce también la resurrección de la pulsión de muerte, la resurrección “del placer de matar” (F33), la resurrección de esa herencia maldita que todos llevamos en “la masa de la sangre”<sup>11</sup>.

El retrato de Andreu como “un asesino de pájaros”, marca un límite, un tope, en el relato. Pero este límite, este tope, que representa el resurgimiento de lo Real de la pulsión de muerte, el resurgimiento de lo Real de la guerra civil, retorno anunciado por “el fantasma de la cueva”, no es el fin de la historia. La película sigue. Este punto de ciega furia destructiva se traspasa, se resuelve. ¿Cómo? Pues por medio de *un corte* con respecto a la posición que, desde el origen del relato, ha sido ocupada por Andreu.

<sup>11</sup> Sigmund FREUD: “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte” (1915), en *Obras Completas*, vol. VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2101-2117, p. 2114.

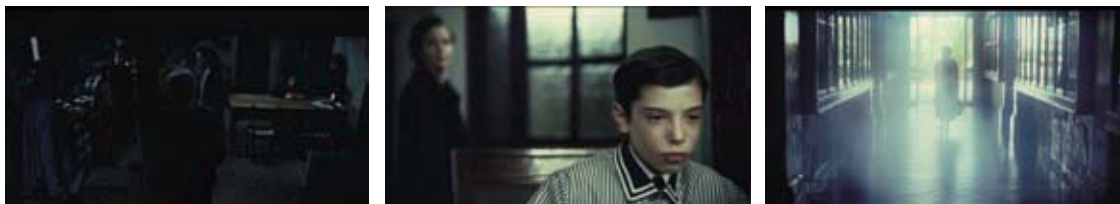
Tras el asesinato de los pájaros, Andreu vuelve a re-correr el mismo camino que hizo con su padre al principio (F34): el camino que va desde la casa de los padres hacia la casa de la abuela paterna. Una vez ahí, sube al desván y, después de apretujarlas (F35), arroja por el hueco de la ventana “las gafas del padre”, las mismas gafas que se había puesto al principio y que ahora caen, fuera de campo, al vacío. Deshaciéndose de las gafas del padre, Andreu no sólo *corta* con “la mirada del padre” sino que también *corta* con su ávida mirada infantil. Como él mismo le dice a su prima, ya no quiere saber nada más ni de su padre ni de su madre.



F34, F35

Es gracias a este violento *corte* con respecto a “la mirada”, es gracias a este *corte* con respecto al saber aún más sobre el Otro (sobre el padre, sobre la madre), que Andreu desaloja su posición inicial y pasa a ocupar Otra posición, una posición *deseante*. Andreu, al final, no elige ocupar el lugar vacío del “padre muerto” en el hogar familiar (F36) sino que elige ocupar el lugar, también vacío, del “hijo muerto” (F37). Este lugar del “hijo muerto” no es simplemente el lugar de quien da la espalda a la madre. No. Es un lugar mucho más radical. Es el lugar de quien activamente desea *perder de vista* a la madre (F38) y también el lugar de quien





*corta*, desde la raíz del reconocimiento, el lazo amoroso con ella. El lugar del “hijo muerto” es, a fin de cuentas, ese lugar vivaz que ocupa quien reniega de la ‘madre patria’ porque lo que desea es comenzar una nueva vida en el coloreado ancho mundo (F39).

F36, F37, F38



F39