

El papel de los géneros en la interpretación: *Pa Negre* (Agustí Villaronga, 2010).

No porque el sentido de su interpretación haya tenido efectos los analistas están en lo verdadero, puesto que, aun cuando fuera justa, sus efectos son incalculables.

Jacques Lacan.

1. En este trabajo voy a ofrecer una interpretación de *Pa Negre*. Esta interpretación halla su causa en la interpretación dada por el grupo psicoanalítico “Espacio Abierto Madrid”. En una serie de tertulias de Cine y Psicoanálisis que organizaron sobre “Políticas de la culpa” escogieron esta película para tratar “el legado de la culpa”¹. Me pareció que esta elección implicaba, implícitamente, una interpretación de *Pa Negre* como una “película detectivesca”. Libremente asocié esta referencia genérica implícita con la comparación freudiana entre la labor del psicoanalista y las “artes ‘detectivescas’” (Freud, 1906: 1280). Es esta una comparación clásica que también se trae a menudo a colación debido a que Freud era *fan* de las historias de Sherlock Holmes y al hecho de que, según cuenta en sus memorias “El Hombre de los Lobos” (uno de sus pacientes más famosos), este gusto de Freud por los relatos de Conan Doyle podía deberse a que, “a la hora de reconstruir una historia infantil” durante un psicoanálisis, “las pruebas circunstanciales” son tan útiles como lo son en la reconstrucción detectivesca de un crimen (Brooks, 1984: 269-270).

La categoría genérica de la película ofrecida desde el ámbito industrial, “un melodrama rural ambientado en la postguerra”, también funcionó, en segundo lugar, como causa de mi interpretación. Ya que esta fórmula de producción y esta etiqueta publicitaria contribuyó (sobre todo por lo de “rural”) a que, a pesar de los numerosos premios otorgados a esta película, no llegase a despertarse mi deseo de ir al cine durante el período en el que estuvo en las salas.

La decisión de proponer mi interpretación personal de *Pa Negre*, esto es, la decisión de “indicar” *mi sentido* del texto (Freud, 1899-1900: 406), después de haber entrado por la puerta de lo sentido en el texto, está, pues, causada por este doble desencuentro interpretativo. Por una interpretación psicoanalítica que enfatiza el discurso detectivesco sobre la culpa - interpretación que no va más allá de revelar la verdad genérica de que el crimen que inicia el relato constituye a los personajes del filme como un grupo de sospechosos, como un grupo de culpables (Zizek, 1991: 59) - y por una interpretación industrial que enfatiza el discurso melodramático sobre la pérdida y el sacrificio, cuando este discurso sólo concierne a la historia de la madre y del padre. Activando y utilizando otros géneros internacionales, que también dan

1 La tertulia, coordinada por el psicoanalista Guillermo Kozameh, se celebró en la librería de cine *8 y medio*, el 21 de junio del 2013. En ella participaron como invitados Enrique González Macho (productor), Enric Benavent (actor) y Vicente Mira (psicoanalista).

forma a la historia narrada, mi interpretación pretende “dinamizar” el discurso gótico sobre el deseo – que es el discurso extramoral que se despliega por medio de la historia de Andreu, el niño protagonista - con la idea de transmitir algo acerca del alcance político de esta obra fílmica (Pérez Perucha, 2007: 79-80).

Aquí retomo la concepción semiológica y semiótica de los géneros como códigos narrativos históricos que estructuran el relato cinematográfico tanto al nivel de lo narrado (nivel iconográfico y temático) como al nivel de la narración, es decir, al nivel de los mecanismos de significación (cómo se construyen los significados *en* el texto), ya que cada género es también reconocido por un modo de distribución temporal del saber narrativo (narración omnisciente/restringida) y por un modo de relación entre la mirada y la diégesis (narración objetiva/subjetiva). Y también retomo la concepción psicoanalítica de los géneros como patrones culturales que traspasan las fronteras nacionales de producción, que *exceden* corpus de films concretos (Neale, 1990: 51)² y que no sólo remiten a la movilización de nuestras expectativas narrativas, estilísticas y discursivas sino que también remiten a la movilización de nuestras emociones, ya que los géneros también son reconocidos por sus efectos emocionales y/o corporales (Neale, 1986: 6; Williams, 1991: 4-5).

La interpretación que doy de *Pa Negre* consiste en “una intrusión significativa” (según expresión de Jacques Lacan) en *el decir* del texto interpretado³. Es decir que, habiéndome situado en el lugar de la enunciación, en el lugar del *decir* fílmico, he añadido al texto “un *significante*” latente (Mannoni, 1969: 32), un significante inconsciente que falta en el texto. Mediante esta “adición” significativa trato de hacer surgir, “en un relámpago”, al sujeto de la enunciación que es posible captar más allá de los límites del texto así como trato de hacer surgir “algo” que, estando sólo entre-dicho en el texto, da sentido (no significación) a lo que se siente a lo largo del tiempo que dura la experiencia cinematográfica (Lacan, 1962-1963: 26). Ahora bien, este dar sentido al efecto que la obra produce no es el fin último de la interpretación. Su fin último es que el sentido que aporta la interpretación, logre producir una mutación en la posición espectral, que es también posición interpretativa y posición política, de otros sujetos al/del texto.

El significante latente que añadido al texto, a partir de mi experiencia del texto, no ha surgido al final de un análisis textual, no ha sido “el momento crítico” de todo un análisis (Ricoeur, 1991: 26). Si bien es cierto que no hay interpretación sin análisis, en el sentido de que sólo se

2 Los géneros van cambiando y ampliándose a lo largo de la historia porque las convenciones genéricas y las expectativas espectatoriales más que ser re-producidas son puestas de nuevo en juego en cada película (Elizabeth Cowie, en Neale, 1990: 56) y también porque los espectadores podemos crear géneros nuevos y/o, ante determinada película (o películas), podemos activar géneros inexistentes en el momento de los estrenos.

3 Para la elaboración de estas breves reflexiones sobre la interpretación psicoanalítica he partido de las clases sobre “La interpretación” dadas por Vicente Mira, en *El Colegio de Psicoanálisis de Madrid*, el 22 de mayo del 2007 y el 28 de octubre del 2008.

interpreta tras haber recorrido “de nuevo el proceso formativo, captando la forma en movimiento y no en estática contemplación” (Eco, 2001: 28), mi interpretación no es un resultado al que haya llegado tras un análisis textual, tras un proceso de re-escritura del texto. La interpretación me surgió inmediatamente tras ver la película y esta interpretación, podría decir que involuntaria, se convirtió no en “el ‘motor’ imaginativo e inventivo del análisis” (Aumont y Marie, 1988: p. 25) sino que, más bien, se convirtió en la brújula que orientó mi análisis. Durante este análisis, en el cual utilizo los géneros como herramientas que me permiten dar el apoyo textual y espectral necesario a la interpretación, he tratado de “domar toda inclinación especulativa” (Freud, 1914: 1904) y también he prescindido de intentar “desentrañar por completo” el texto (Freud, 1911: 1645). Me he ocupado, más bien, de acentuar la importancia de “detalles secundarios” no atendidos y de detalles “ni siquiera exactamente descritos” en otras interpretaciones del mismo filme (Freud, 1913 [1914]: 1883)⁴ con la idea de invitaros a que consideréis la posibilidad de ver Otra película.

2. En “la memoria del director”, colgada en la página web oficial de *Pa Negre*, la guerra civil española no aparece asociada a lo que puede considerarse, de acuerdo con la *vox populi*, un género. Aparece como “el eje central” del tema de la película que es, según el director, “la devastación moral que produce la guerra sobre la población civil”. Descartando explícitamente como referentes genéricos “el cine realista” (“el costumbrismo” o “la crónica de una época”), el director inscribe, de forma explícita, su película en “el melodrama”, ya que “el telón de fondo se mantiene impreciso para reforzar la idea abstracta de opresión sobre sus personajes”. Otras referencias genéricas que aporta el director son, por un lado, “el thriller” (ya que es una historia “de ocultación y descubrimiento gradual de los enigmas”) y, por otro lado, “el cine fantástico”, ya que la mirada “mágica y poética” del niño protagonista “se detiene sobre lugares y personajes llenos de misterio”, lo cual repercute en la fotografía, en la banda sonora o en la dimensión simbólica de la puesta en escena. No obstante, estos dos géneros son considerados por el director como secundarios, como géneros que simplemente “enriquecen el melodrama”.

Ahora bien, no sin dificultad podemos considerar *Pa Negre* como un melodrama, como una película cuyo trayecto nos lleva, de la mano de Andreu, por ese camino que conduce “hasta la pérdida de la inocencia”, tal y como lo expresa Villaronga al final de “su memoria”⁵. No sólo la narración restringida contradice la idea de que este filme es un melodrama, ya que este último género se caracteriza por una narración omnisciente y por basarse en el suspense; sino que además hay una serie de cuestiones relativas al discurso fílmico que también obstaculizan la interpretación de esta película en la línea del patrón genérico del melodrama. Por ejemplo, la

4 Por ejemplo, el detalle de que ‘la secuencia de la castración’ no es un *flashback* (Zubiaur, XXII).

5 Que el filme no sea un melodrama no significa que no haya escenas melodramáticas. Es melodramática, por ejemplo, la escena de la despedida en la cárcel entre el padre y el hijo, escena que está narrada por medio del intercambio de miradas entre la madre y el padre.

inexistencia de un discurso sobre el carácter socialmente disruptivo del deseo heterosexual, la agradable ausencia de maniqueísmo que destila el filme (la ausencia de diferenciación moral estricta entre “los buenos” y “los malos”), el retrato diáfano de la madre y de la tía como mujeres sexualmente deseantes o el discurso, abiertamente anti-puritano, sobre la sexualidad perversa y polimorfa infantil; antipuritanismo que es patente, sobre todo, en la relación entre Núria, la prima de Andreu, y el maestro de la escuela.

Un problema similar nos lo encontramos con la referencia al *thriller*. Es verdad que la película arranca con el asesinato de un padre y de su hijo, dobles de Andreu y de su padre, en ese “bosque maldito desde la guerra” y que, como el asesino está oculto, se plantea la pregunta detectivesca sobre ¿quién ha cometido el asesinato? así como se plantea la resolución de este enigma por medio de la localización, al final, del culpable, del autor del crimen. Sin embargo, la narración de esta secuencia inicial cuestiona, en parte, la relevancia narrativa y emocional de este género. El hecho de que la narración restringida y objetiva del crimen vaya precedida por una construcción subjetiva del *bosque* como un lugar amenazante⁶ y también por un plano subjetivo (cámara en mano) desde la posición del asesino (no visto aún) mientras se aproxima, por detrás, a su “víctima”; nos remite, más que al *thriller*, al “cine de terror”.

Por otro lado, la referencia al *thriller* también pierde fuerza porque, tras el crimen, la narración cambia de modo y deja de ser predominantemente objetiva para ser subjetiva. Este cambio en la narración, cambio que indica “la introducción del deseo en el corazón mismo de la trama” principal, podría dirigirnos hacia “el cine negro” (Palao, 1994: 82), sobre todo si tuviésemos en cuenta que el giro histórico desde el cine policíaco hacia el cine negro suele entenderse en términos de una creciente identificación entre el investigador y el criminal y que, en efecto, el protagonista de *Pa Negre* es, explícitamente, definido y retratado como “un asesino de pájaros”, que es el título de otra novela de Emili Teixidor que se inserta en el arranque del segundo segmento narrativo. Sin embargo, esta posible deriva tiene un recorrido corto. Primero porque el cine negro también se basa, como el melodrama, en el efecto emocional del suspense y, por tanto, requiere una narración omnisciente y no una narración restringida. Segundo, porque el trayecto de la película, lejos de conducir a una identificación (amorosa) entre el niño y el criminal, conduce a una separación entre ambos (el padre idealizado cae). Y, tercero, porque el discurso sobre “la culpa”, característico de la ficción detectivesca (así como del *western* o del “cine de gangsters”), pasa rápidamente a un segundo plano (pasa a formar parte de una trama, en gran parte elidida, que está protagonizada por el alcalde) y, por tanto, la necesidad de una explicación racional (económica) sobre el móvil del crimen, carece en *Pa*

6 Esta construcción se realiza principalmente por medio de la cámara en mano, de la banda sonora (los sonidos del bosque), de una panorámica del bosque desde el punto de vista del hombre cuya carreta se ha quedado atascada y de un rápido montaje de tres primeros planos de este hombre que nos llevan a compartir su perspectiva subjetiva, el hecho de que anticipa que una amenaza grave se cierne sobre él (el hombre saca su navaja y la abre).

Negre del peso estructural que todavía tiene en esa subversión del cine policíaco que representa el cine negro.

En la ficción detectivesca la historia del crimen se produce por medio de la historia de la investigación, que es la historia de un grupo de personajes que sólo existen porque están relacionados con el cadáver o con los cadáveres y, por ello, todos los personajes son, en principio, culpables del crimen. La historia de la investigación detectivesca no sólo produce una historia jurídica-racional del crimen que se agota en la atribución formal de “la culpa” al final del relato, sino que también produce un investigador “sometido a un proceso de castración perfecta” (Palao, 1994: 79), ya que “una regla del género” es que el detective, aunque lee las pruebas y las pistas que conducen al criminal, “no actúa” (Todorov, 1966: 44). Esta historia detectivesca es, entonces, la historia del alcalde. Es él quien logra atribuir ‘objetivamente’ “la culpa” al hombre deseado por la mujer que fue deseada por él en el pasado y también quien, al hacer recaer sobre el padre de Andreu *su pena de muerte*, no sólo se convierte en “un asesino puro e impune” sino que se vuelve también incapaz, a diferencia del padre, de consumir el acto sexual con esta mujer. A pesar de que esta sub-trama detectivesca se realiza hasta el final (hasta la ejecución del asesino), en *Pa Negre* este final no coincide con el final del relato y, por otro lado, tampoco la culpa llega a perder, como ocurre en la ficción detectivesca, su carácter “flotante” (Zizek, 1991: 59), lo cual ha irritado a algún que otro crítico⁷.

Podría decirse, entonces, que el trayecto detectivesco dedicado a la investigación ‘objetiva’ del crimen (trayecto en su mayor parte elidido) funciona como contrapunto narrativo con respecto al trayecto ‘subjetivo’ del protagonista del filme. Mientras que la investigación del alcalde representa un trayecto causado por el enigma intelectual que plantea el asesino oculto; la investigación de Andreu representa un trayecto causado por “el conflicto sentimental” desencadenado por su fortuito encuentro con lo Real del crimen, es decir, con los cadáveres del padre y de su amigo (Freud, 1915: 2113). Mientras que el trayecto del alcalde consiste en un “lento aprendizaje” desde el crimen hasta el criminal (Todorov, 1966: 45), el trayecto de Andreu comienza con la clave enigmática que le da su amigo antes de morir (“Pitorliua”, “el fantasma de la cueva”) y consiste en un viaje iniciático. Este viaje iniciático de Andreu no finaliza con la pérdida de una supuesta pureza infantil sino que, más bien, finaliza con *la caída* de su mirada infantil, mirada ávida que está representada, en el enunciado, por ‘las gafas del padre’. Estas gafas que, en el viaje en carreta con su padre a la casa de la abuela, Andreu se pone como respuesta a la advertencia que este le hace con respecto a su *querer saber demasiado*⁸, son el significante metonímico que puntúa el desplazamiento de Andreu desde su ignorancia sobre la verdad del criminal (que el asesino del bosque es su padre) hasta su saber

7 “(En *Pa Negre*) es la mezcla de géneros lo que no funciona, desorientando al espectador que comenzó preguntándose quién era el asesino, que abandonó esta intriga en pos de un cuento fantástico y terminó asistiendo a una denuncia de las injusticias franquistas en la que, lo de menos, era ya quién había sido el encapuchado del principio del filme” (Bermejo, 2010).

8 “No quieras saber tantas cosas o acabarás ciego como ese rey del cuento de la abuela”.

sobre la verdad del crimen: que él mismo lleva, en “la masa de la sangre”, “el placer de matar” (Freud, 1915: 2114).

Ampliando “la memoria del director”, el discurso publicitario de *Pa Negre* se desmarca del melodrama, del thriller y del cine fantástico y emplea otras referencias genéricas. Por un lado, la película se anuncia como “una película de autor”. Se presenta la película, con Andreu ocupando en solitario la imagen del cartel, como “una película de Agustí Villaronga”. Por otro lado, la publicidad también alude al género de terror: “las mentiras de los adultos crían pequeños monstruos”. Esta confluencia genérica, que moviliza el discurso publicitario, entre “el cine de autor” con niño protagonista y “el cine de terror”, nos remite tanto a la película de Víctor Erice *El Espíritu de la colmena* (1973) - película protagonizada por una niña en la que el monstruo de Frankenstein ocupa un lugar fundamental - así como nos remite, vía el verbo “criar”, a *Cría Cuervos*, otra “película de autor” (Carlos Saura, 1975) protagonizada por la misma niña. Esta última película ajusta además, en su mismo título refranero, el modo de lo terrorífico al sentimiento de lo siniestro, ya que este sentimiento es “*inherente*” a la idea de ser privado de los ojos, siendo los ojos un sustituto del miembro viril (Freud, 1919: 2491).

El interés de esta referencia publicitaria al cine de terror y de esta alusión indirecta a la impresión de lo siniestro reside no sólo en que es acorde con el discurso que el filme produce sobre “el cuerpo monstruoso” (la niña mutilada, el joven tísico) en un contexto narrativo en el que la diferencia simbólica entre los sexos se tambalea por medio de la centralidad del cuerpo (no representado) del joven castrado (Neale, 1980: 21 y 61; Clover, 1987: 121; Williams, 1991: 10). También reside en que es acorde con *el tipo de angustia* que el filme, a partir de la narración restringida, desencadena alrededor de su secuencia nuclear. Tras el arresto del padre y la visita de Andreu al cementerio con su prima manca el día de “la fiesta de matajudíos”, visita en la que la madre del amigo muerto de Andreu les cuenta lo acaecido en “la cueva del fantasma”, los niños deciden ir a la cueva. En ella, de golpe y porrazo, nos convertimos, junto al protagonista, en espectadores de ‘Otra película’. Concretamente nos convertimos en espectadores de un *slasher film*, 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 debido a la práctica de “sexo ilícito” o “no autorizado” (Clover, 1987: 93 y 105). Esta secuencia fundamental no sólo nos sumerge en el terreno de “la fantasía”, es decir, en el terreno donde se produce una “suspensión de la frontera entre la vigilia y el sueño, entre la realidad y la ficción” (González Requena, 2000: 40), sino que además nos angustia. Pero esta angustia que sentimos no es la angustia del suspense. No se trata aquí de “un *thrill*”, de una con-moción de placer y displacer, que sería efecto de una falta *en el saber*⁹ (Cowie, 1997: 51-52). Se trata de

9 Esta angustia del suspense, que es angustia por lo que le espera al protagonista, depende de una narración omnisciente: sabemos lo que va a acabar por descubrir o por padecer el protagonista (cuyo punto de vista ignorante no compartimos) pero nos falta saber cuándo y cómo se va a producir este acceso del protagonista al saber o a su destino y cómo va a reaccionar ante ello.

la angustia terrorífica de “lo siniestro”, una angustia que no es efecto de la falta *de* saber (aunque, debido a la narración restringida, compartimos el punto de vista ignorante del protagonista) sino que es efecto del *shock* que nos produce que, de pronto y sin previo aviso, nos falte esta falta de saber: sin nosotros esperarlo, la enunciación nos lleva a ver/saber, junto al protagonista, una verdad remota y familiar que, la verdad sea dicha, preferiríamos no haber visto/sabido.

Ahora bien, si en esta secuencia, que transcurre en una cueva onírica, experimentamos el sentimiento de lo siniestro no es sólo porque en ella se representa la verdad familiar que, de acuerdo con la represión, debería haber permanecido oculta (Freud, 1919: 2498) - que el padre fue el doble agente secreto de la castración del amigo de la madre – sino también porque esta secuencia pone “en suspenso” cuáles son las convenciones genéricas que rigen la realidad creada por la película (p. 2504). Primero, cuando nos creemos que no hemos abandonado ‘la realidad’ que, hasta esta secuencia, no se apartaba mucho del mundo real evocado (Cataluña 1944), entramos, por sorpresa, en ‘Otra realidad’ muy diferente, en la realidad fantástica-imaginaria del *slasher film*. Luego, el horror (de lo mostrado y de lo narrado) se alivia un poco al ser enmarcado, retrospectivamente, como siendo “una pesadilla” de Andreu, es decir, como siendo ‘una realidad fantasmática’ en la que, de forma prototípica, el padre es el villano, un hombre feroz de “mirada penetrante” (Sedgwick, 1975: 9) (figura 1).



En este punto, en el que ‘una realidad fantasmática’ está *dentro* de ‘la realidad’, nuestra angustia podría haber encontrado cierta contención simbólica duradera porque ‘la realidad interior’ de la pesadilla (recurso verosímil en la narración subjetiva) nos hubiera permitido refugiarnos bajo el clásico desdoblamiento gótico del padre: padre amable/padre *monstruoso*¹⁰. Pero es que resulta que, en *otra vuelta de tuerca*, no nos queda otra que saber, como demuestra saber Andreu, que el horror indescriptible representado en ‘la Otra realidad’ es lo que, de verdad, ocurrió *en* ‘la realidad’. Y, entonces, aunque la madre niegue que el padre fue el otro agente de la castración, como ella ya es sospechosa de mentir, la pesadilla fantástica no es que ya no pueda ser reducida a “la irrealidad” es que se confirma sin remedio como siendo “el descubrimiento de la realidad” (Mannoni, 1969: 8 y 13). Así es que el horror gótico, en vez

10 Este desdoblamiento gótico del padre lo encontramos mi hija y yo, recientemente, en *Los pitufos 2* (Raja Gosnell, 2013), película en la que esta división padre amable/padre monstruoso encuentra su representación en Papá Pitufo-padre adoptivo/Gargamel-padre real.

de apaciguarse, se redobla¹¹ y, debido a ello, se abre la puerta para la aparición de algo que “no puede decirse”: “un pre-sentimiento”, una “certeza horrible”, acerca del padre (Lacan, 1962-1963: 86-88); a saber: que “el padre rojo” es, realmente, un *pa(dre) negre*.

Este es, interpreto, no sólo el tema de la película sino también el meollo que dispara el desenlace de la acción gótica, desenlace comprometido con la verdad de que el deseo depende de la resurrección de lo más hondo de la realidad del ser humano. Con esta confusión entre ‘la pesadilla’ y ‘la realidad’, con esta coincidencia entre ‘lo interior’ y ‘lo exterior’, lo que ocurre no es sólo que ya no podemos desprendernos de la certeza horrible sobre el padre que la pesadilla *slasher* despertó; sino también que la propia ‘realidad’ se ensancha (Sedgwick, 1975: 3). A partir de aquí, ‘la realidad’ va a incluir tanto ‘Otra realidad’ - la represión de la homosexualidad llevada a cabo por “los padres rojos” - como va a incluir, en su ombligo, lo Real, *lo que corta*, Real de la pulsión de muerte que ya no va a poder ser enterrado, como no puede ser enterrado el padre de Andreu, con “el símbolo” religioso del *pa negre*, “un pan sin alma, ni virtud, muerto”.

La angustia que sentimos con Andreu en el momento del *slash* - del corte castrador que recae, fuera de campo, sobre “el fantasma” del “padre rojo”¹² – señala ‘la realidad’ original que aún *falta por venir: la falta del padre*¹³. Es cuando esta falta deja de faltar (cuando Andreu se entera, vía la madre de su amigo muerto, que su padre ha estado haciendo todo el tiempo el trabajo sucio de los amos fascistas, de los Manubens) que Andreu, en una secuencia en la que se repite la banda sonora de ‘la secuencia de la castración’, asesina, con un hacha, a los pájaros de su padre y a su propio pájaro (el que le dio al/el padre en la cárcel). Esta secuencia y su con-secuencia representa el límite del trayecto escópico/epistemológico de Andreu. Ya que, tras el asesinato de los pájaros, Andreu vuelve a re-correr el camino hacia la casa de la abuela para apretujar y arrojar por la ventana del desván ‘las gafas de su padre’. Siendo estas gafas una metonimia de su posición escópica/epistemológica inicial, la caída al vacío (fuera de campo) de estas gafas viene a ser una metáfora de la caída de su mirada infantil, caída que, relacionada con una ganancia de saber, da paso a la emergencia del ser *cortante* de Andreu. Como le dice a su prima, Andreu ya no quiere saber nada más ni de su padre ni de su madre,

11 El terror del género gótico no es el terror que puede derivarse del sueño sino el terror del despertar y encontrar que el sueño es verdad. En el género gótico “el contenido del sueño se subordina a ese terror particular” (Sedgwick, 1975: 28), un terror que está estrechamente vinculado con lo siniestro si tenemos en cuenta que “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real” (Freud, 1919: 2500).

12 *El secreto tras la puerta* del desván es que “el fantasma” es “el padre rojo”, es decir, el padre visto en el plano de la función simbólica (Lacan, 1952: 48).

13 Entiéndase en su doble sentido: que el padre falta desde siempre (fue asesinado al principio del filme) y que falta por venir el crimen inicial, la falta originaria, del padre (el asesinato cometido por el padre al principio del filme).

esa mujer que, como ha podido comprobar, está cegada por su amor al padre¹⁴. Sin embargo, la angustia que sentimos en la secuencia de la castración no es sólo la señal de que aún falta por venir la falta originaria del padre en 'la realidad', de que aún falta por venir *el asesinato del padre*, sino que es también el signo del deseo¹⁵, deseo, también por venir, cuya "primera forma" es "el deseo de separación", el deseo de no volver "al regazo" materno (Lacan, 1962-1963: 355 y 64) (figura 2).



A este deseo de dejar la casa-jaula familiar (figura 3), deseo ya anunciado desde la enunciación por medio de un inquietante *travelling*¹⁶, accede Andreu cuando elige ocupar el lugar del hijo muerto de los Manubens para, sin ni siquiera despedirse de su familia original, comenzar una nueva vida en el coloreado ancho mundo (figura 4).



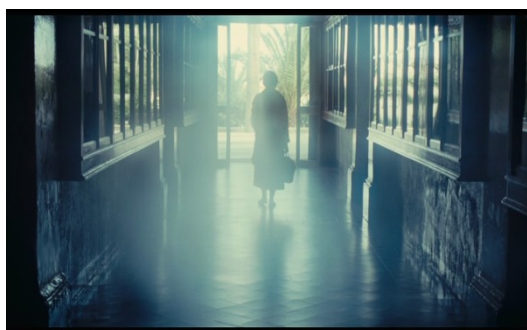
En la secuencia final del filme, un lívido "Andreu Manubens" no quiere saber, *aún más*, sobre su padre (que "se dejó matar" para que él pudiese estudiar) ni quiere tampoco volver a ver a su

14 Como le ha dicho requetesuelta la señora Manubens a su madre el primer día que la visitan: "que quieras a tu marido no quiere decir que sea inocente".

15 El parricidio primitivo es un crimen "liberador" (Freud, 1919*: 2814) porque es "la esencia y el fundamento" del dominio de la ley del deseo (Lacan, 1959-1960: 121).

16 Rimando y, al mismo tiempo, contrastando con una serie anterior de planos fijos de la casa vacía de la abuela paterna (una mujer que quiere que Andreu no olvide "de dónde viene"), ese *travelling* que arranca con un primer plano de Andreu saboreando su taza de espeso chocolate y que se dirige, entrecortado por el montaje pero suturado con un puente sonoro de tic-tacs relojeros, hacia el fondo del espacio de la casa de los Manubens, anticipa "el tiempo inaugural del deseo", tiempo que es el mismo que el de la ley, pues el deseo y la ley "es la misma cosa [...] no son sino una y la misma barrera que nos cierra el acceso a la Cosa [materna]" (Lacan, 1962-1963: 51 y 93).

madre (figura 5). Más bien lo que quiere es *perderla de vista*, ya que la difumina exhalando su aliento sobre el cristal de la ventana desde la cual la está viendo alejarse, aferrada al pañuelo de su sufrimiento melodramático (figura 6).



Por último, antes de cerrar él mismo la puerta del relato, Andreu lleva a cabo ese acto *deseante* por medio del cual *corta*, ya desde la raíz del reconocimiento, los lazos amorosos que aún le unían a su madre (patria). Cuando el otro colegial, castigado cara a la pared, le pregunta por la identidad de esa “mujer rara” que es su madre, Andreu responde: “una del pueblo que me ha traído un paquete”. Este es, sin duda, un acto extremo, un acto que nos deja, a los espectadores, helados. Pero sólo es un acto *monstruoso* desde el punto de vista de un discurso que hace publicidad de la moral; sea esta la moral católica - esa que hace coincidir ‘el mal’ (la corrupción) no con la matanza de “los diferentes”¹⁷ sino con la revelación de la verdad sobre la naturaleza humana¹⁸ - y/o la moral nacionalista, esa que hace coincidir ‘el bien’ (la conservación de la vida) no con el exilio sino con el apego melancólico a las faldas de la tierra natal¹⁹.

Biblio.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel. *Análisis del film* (1988), Paidós, Barcelona, 1990.

BERMEJO, Andrea G. crítica de *Pa Negre* sin título, en www.cinemanía.es (15 de octubre, 2010).

BROOKS, Peter. *Reading for the plot. Design and intention in narrative* (1984), Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 1996.

17 Como insiste la abuela en su cuento nocturno: 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”.

18 Como dice en su sermón escolar el cura del final de la película: “El Polifemo de la Odisea representa lo monstruoso, porque tiene un solo ojo y porque es un gigante. También, y esto es lo más importante, porque su naturaleza humana se había corrompido hasta convertirlo en un ser de naturaleza diferente a la que antes tenía y llevaba escondida”.

CLOVER, Carol. "Her body, himself. *Gender in the slasher film*" (1987), en James Donald (ed.), *Fantasy and the cinema*, BFI, Londres, 1989, pp. 91-133.

COMPANY, Juan Miguel y PEDRAZA, Pilar (2010): "Humillados y corrompidos", <http://www.tlaxcala-int.org/article>.

COWIE, Elizabeth. *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*, MacMillan Press, Londres, 1997.

ECO, Umberto. *La definición del arte* (2001), Destino, Barcelona, 2002.

FREUD, Sigmund. "La interpretación de los sueños" (1899-1900), en *Obras Completas*, tomo II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1983.

FREUD, Sigmund. "El psicoanálisis y el diagnóstico de los hechos en los procedimientos judiciales" (1906), en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1277-1283.

FREUD, Sigmund. "El empleo de la interpretación de los sueños en el psicoanálisis" (1911), en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1644-1647.

FREUD, Sigmund. "El 'Moisés' de Miguel Angel" (1913 [1914]), en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1876-1891.

FREUD, Sigmund. "Historia del movimiento psicoanalítico" (1914), en *Obras Completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1895-1930.

FREUD, Sigmund. "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" (1915), en *Obras Completas*, tomo VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 2101-2117.

FREUD, Sigmund. "Lo siniestro" (1919), en *Obras Completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2483-2505.

FREUD, Sigmund. "Prólogo para un libro de Theodor Reik" (1919*), en *Obras Completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2812-2815.

GONZALEZ REQUENA, Jesús. "Texto artístico, espacio simbólico (con *El espíritu de la colmena* como fondo)", en *Trama & Fondo*, nº 9, 2000, pp. 25-44.

LACAN, Jacques. "El mito individual del neurótico, o Poesía y verdad en la neurosis" (1952), en *El mito individual del neurótico*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2009, pp.13-52.

LACAN, Jacques. *El seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1991.

19 Por ejemplo, según Juan Miguel Company y Pilar Pedraza, el rechazo, por parte de Andreu, de "sus propios orígenes" es una reacción "autodestructiva" (Company y Pedraza, 2010).

LACAN, Jacques. *El seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006.

MANNONI, Octave. *La otra escena. Claves de lo imaginario* (1969), Amorrortu editores, Buenos Aires, 1997.

NEALE, Steve. *Genre* (1980), BFI, Londres, 1996.

NEALE, Steve. "Melodrama and tears", en *Screen*, nº 27, 1986, pp. 6-23.

NEALE, Steve. "Questions of genre", en *Screen*, nº 31, 1990, pp. 45-66.

PALAO ERRANDO, José Antonio. "La inquietante cercanía del enigma: amor y verdad en la trama policíaca", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 17, 1994, pp.77-91.

PEREZ PERUCHA, Julio. "Avatar de tejedores", en Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.), *Metodologías de análisis del film*, Edipo S.A., Madrid, 2007, pp. 75-88.

RICOEUR, Paul. "Life in the quest of narrative", en David Wood (ed.), *On Paul Ricoeur. Narrative and Interpretation*, Routledge, Londres y NY, 1991, pp. 20-33.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *The coherence of gothic conventions* (1975), Methuen, Londres, 1986.

WILLIAMS, Linda. "Film bodies: gender, genre, and excess", en *Film Quarterly*, vol. 44, nº 4, pp. 2-13.

TODOROV, Tzvetan. "The typology of detective fiction" (1966), en *The poetics of prose*, Basil Blackwell, Oxford, 1977, pp. 42-52.

ZIZEK, Slavoj. *Looking Awry. An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (1991), The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 2000.

ZUBIAUR, Nekane E. "La pervisión de la infancia. Ser y parecer en *Pa negre* de Agustí Villaronga (2010)", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 72, Octubre, 2013, pp. XIX-XXIX.