

Pa negre: Lobos con piel de cordero o la expulsión de una Arcadia soñada

Natalia Andres del Pozo

University of Kentucky

No es ningún secreto que el cine español, desde hace algún tiempo, no pasa por su mejor momento. Para algunos puede parecer sólo la insistente y obstinada visión catastrófica de los peores agoreros. Sin embargo, basta con visitar el sitio web oficial del Ministerio de Cultura español¹ y confirmar que los datos presentados se ajustan a las peores predicciones. Como se puede apreciar en dicho sitio, el público español no siente especial afección por las producciones autóctonas. Un ejemplo basta para ilustrar lo dicho: la película española que obtuvo mayor recaudación² en 2010 es *Tres metros bajo el cielo*, dirigida por Fernando González Molina, situándose en el decimoctavo puesto, por detrás de producciones británicas y estadounidenses. Los datos provisionales sobre 2011 son más halagüeños: por el momento la película española *Torrente 4* dirigida e interpretada por el polivalente Santiago Segura encabeza la lista de filmes más vistos.

La amplia, aunque no suficiente, visualización de ambos largometrajes por parte del público nacional muestra, a nuestro entender, una tendencia en los gustos de los consumidores de productos audiovisuales. La preferencia por estas películas, la primera, una comedia romántica, y la segunda, una comedia grosera e incluso obscena, lleva a pensar que la audiencia española no está interesada en largometrajes de temática más profunda y seria que les invite a reflexionar una vez vista. Una posible explicación para este fenómeno puede ser que el público, hastiado de los problemas cotidianos (muchos de ellos provocados directamente por la crisis económica que

¹ <http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2010/CinePeliculasRecaudacion.html>

² La recaudación obtenida por la adaptación española de la novela *A tres metros sobre el cielo* (1992 [2008]) de Federico Moccia y película italiana alcanzó un sexto de la recaudación total de la película más vista en 2010: *Avatar* de James Cameron.

desde el 2008 acosa y ahoga al país), busca un refugio en las salas de cine, un lugar donde alejarse de la dura realidad y, por lo tanto, elige visualizar películas de temática más ‘ligeras’.

Este hecho contrasta con la inmensa producción de filmes que toman ya sea como contexto, excusa o tema central, temas más trágicos y serios, siendo el más fecundo, sin lugar a duda alguna, el de la Guerra Civil española (1936-39) y la posterior dictadura del general Francisco Franco (hasta 1975). Desde el mismo momento de la contienda ambos bandos (republicanos y rebeldes) se grabaron y distribuyeron las vilezas del contrario así como las propias gestas, en una feroz campaña propagandística local e internacional.³ El deseo por representar de forma directa e indirecta la guerra y sus consecuencias y la memoria de la misma, se ha prolongado hasta el día de hoy con mayor o menor regularidad e intensidad. La recreación del conflicto no ha sido, por supuesto, exclusiva del medio cinematográfico: en el ámbito literario es donde se hallan más títulos relacionados con el tema.⁴ A partir de finales de década de los 90, una vez superado el periodo de transición y adaptación a la nueva situación política y social “escalating after 2001, there has been a flood of novels and collections of testimonies on the wartime and postwar repression as well as a significant number of fiction films and documentaries” (Labanyi 95). Como confirman las palabras de Jo Labanyi, la Guerra Civil española es un referente muy atractivo para la industria cultural que “se ha convertido en un nuevo espacio donde las fuerzas políticas dirimen sus diferencias sin exponer sus nombres o siglas directamente” (Gómez-López, *La guerra* 22).

La abundancia de textos escritos y visuales que señala Jo Labanyi contrasta con la carencia de una audiencia adepta a este tipo de cintas (basándonos en las cifras presentadas por el

³ Una breve filmografía puede encontrarse en el sitio web:
http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm

⁴ Para una bibliografía más aproximada sobre las novelas sobre la Guerra Civil, consultar la extensa obra de Maryse Bertrand de Muñoz. *La Guerra Civil española en la novela: Bibliografía comentada. Vols. I, II y III*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

Ministerio de Cultura). En este contexto destaca, a nuestro parecer, un hecho importante: mientras que el público masivo parece ignorar estas películas, los organismos oficiales y la crítica muestran una actitud diferente. Películas como *Pa negre* del mallorquín Agustí Villaronga⁵ o *La voz dormida* de Benito Zambrano, ambas basadas en novelas (Emili Teixidor⁶ y Dulce Chacón, respectivamente) han triunfado en festivales y ceremonias de cine.⁷ *Pa negre*, además de ser la vencedora en la XXV Edición de los Premios Goya (2011) con nueve estatuillas (entre ellas el galardón a la mejor película y mejor director), ha sido la elegida por la Academia de Cine para representar a España en la 84ª edición de los premios Oscar. A pesar de no ser la favorita, pasó por encima de las otras películas candidatas: *La piel que habito* (2011) del célebre director Pedro Almodóvar y la ya mencionada *La voz dormida* (2011).

Pa negre es, en palabras del propio Villaronga, “una visión y una mirada infantil, lo cual no deja de ser un tanto fantástica y lírica, pero al mismo tiempo tiene su parte dura”. Esta simple descripción de la película se podría emplear para cualquier otro filme de temática *guerracivilista* y de este modo *Pa negre* sólo sería, como tomando prestadas las palabras de Isaac Rosa,⁸ “otra maldita película sobre la guerra civil”. El filme de Villaronga incorpora los elementos que Víctor Erice eligiera para su película de 1973 *El espíritu de la colmena* sin sospechar que más adelante serían características frecuentes en un subgénero de películas de temática *guerracivilista* protagonizadas por niños y seres fantásticos,⁹ tan en boga desde la década de los 90. En este tipo

⁵ Otras películas que figuran en su haber son: *Tras el cristal* (1987), *El niño de la luna* (1989), *99.9. La frecuencia del terror* (1997), *El mar* (2000) o *Aro Tolbukhin: en la mente del asesino* (2002).

⁶ Además de basarse en la novela *Pa negre*, también toma numerosos aspectos de las novelas anteriores *Sic transit Gloria Swanso* (1979) y *Retrat d'un assassí d'ocells* (1988).

⁷ Por su parte, *La voz dormida* ha obtenido la Concha de Plata a la mejor actriz (María León) en el 59º Festival de San Sebastián, celebrado en septiembre de 2011.

⁸ Este escritor es autor, entre otras, de la novela *¡Otra maldita novela de la guerra civil!* (2007), una crítica y revisión de su anterior obra *La malamemoria* (1999).

⁹ En *El espíritu de la colmena* la niña protagonista, Ana (interpretada por Ana Torrent), se enfrenta al Frankenstein más reconocible, aquel que imaginara Bela Lugosi.

de representaciones visuales la mirada del infante es la responsable de transmitir al espectador un punto de vista alternativo sobre la contienda. El protagonista es incapaz de confrontar y entender el mundo caótico de los adultos, no puede asimilar tanta violencia y crueldad a su alrededor y opta por recurrir a su imaginación para construir un mundo alternativo a su medida. Allí se encontrará con monstruos, fantasmas y demás seres fantásticos que les conducirá a un mejor aprendizaje y asimilación de la realidad.¹⁰ Dicho en otras palabras, “una vez que el niño descifra la violencia exterior, crea una imagen de ésta que atesora algunas de las claves ideológicas con que un significativo sector de la cultura española simpatiza” (Gómez-López “Hadas” 73). Como atestiguan las palabras de Antonio Gómez- López Quiñones, la mirada del niño se ha convertido “en un *locus* privilegiado desde el que [...] relatar aquellos años” (73).

Frente a la abundancia de películas que comparten los parámetros establecidos hace casi cuarenta años por Víctor Erice, cabe preguntarse qué es lo que hace especial a *Pa Negre* ¿Por qué esta obra ha recibido tantos premios? ¿Cuáles son las razones por las que esta película catalana ha de representar a España en el festival de cine más importante a nivel mundial? ¿Se la puede considerar ya un hito del cine español en la categoría de películas que tratan la guerra civil, su representación y su memoria, como lo fue en su día *Soldados de Salamina* (2003) de David Trueba?¹¹ ¿Qué es lo que se le escapa al público masivo que, a los ojos de la crítica especializa, hace a esta obra diferente?

¹⁰ Otros largometrajes que ofrecen una visión del conflicto fratricida desde la visión inocente de un niño son: *Cría cuervos* (1976) de Carlos Saura, *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chavarrí, *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro o *El orfanato* (2007) de Juan Antonio Bayona (a primera vista no parece pertenecer, por su temática, a este grupo, pero remito a mi artículo “Dealing with an Uncomfortable Relative: The Silent Mass Graves in *The Orphanage*” publicado en la revista digital *More than Thought* (Fall 2010). No podemos tampoco olvidar las películas *El viaje de Cárol* (2002) de Imanol Uribe o *La mujer del anarquista* (2009) de Marie Noelle y Peter Sehr.

¹¹ Sobre este tema remito a los ensayos de Jo Labanyi “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”. *Politics Today* 28:1 (2007): 89-116 y de Arthur J. Hugues “Between History and Memory: Creating a New Subjectivity in David Trueba’s Film *Soldados de Salamina* en *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIV, 3 (2007): 369-386. Del mismo modo quiero destacar la mención que

Las opiniones vertidas respecto al film de Villaronga son muy variadas y polarizadas, dependiendo, en gran medida, de la visión política de quién las exprese. Así, en los medios de comunicación de corte más conservador e inclinados a la derecha, la película no merece tantas loas como las que ha recibido desde que se presentó por primera vez en el 58º Festival de Cine de San Sebastián en 2010. Los argumentos esgrimidos por este sector coinciden con aquéllos de tinte *catalanofobo* que acusan la existencia de un ‘lobby’ catalán¹² tanto en la Academia de cine como en las instituciones públicas, amparado por el gobierno socialista y ‘descentralizador’ de José Luis Rodríguez Zapatero¹³ (desde 2004 hasta el presente). Una de las críticas más destacadas (y polémica) es la de Santiago Mata (“Catalanismo y ‘lobby gay’, claves del triunfo de *Pan negro* en los Goya) en *La gaceta*, revista digital creada por el grupo de comunicaciones Intereconomía. De la película dice que

ha ganado porque en esa institución [la Academia de cine] se ha formado un frente catalanista en los últimos años, con la entrada a mansalva de técnicos y actores de dicha procedencia, que han votado a una, a diferencia de los castellanohablantes, divididos por su personal criterio artístico, y últimamente por los debates de la ley Sinde. (s/n)

Antonio Gómez- López Quiñones hace a la novela de Javier Cercas en su estudio *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía: representaciones de la Guerra Civil española* (Madrid: Iberoamerica-Vervuert, 2006). Ana Luengo en *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea* (Berlín: Tranvía, 2004) también se aproxima al tema.

¹² En relación a este controvertido asunto el propio director ha manifestado que “[cree] que es verdad lo del “lobby” catalán de la Academia y que [les] han apoyado” («Es verdad que existe un ‘lobby’ catalán» *La Razón: Cine*. 14 Feb. 2011).

¹³ Durante el primer mandato del gobierno del PSOE una de las medidas más destacadas fue la aprobación de la “Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura”, también conocida como Ley de Memoria Histórica. Para una información más amplia, consultar el texto completo disponible en <<http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>>. Para una aproximación a la polémica suscitada por dicho texto, sugiero aproximarse al libro de Joaquín Leguina *El duelo y la revancha. Los itinerarios del antifranquismo sobrevenido* (Madrid: La Esfera de los Libros, 2010).

Además del posible pucherazo en las votaciones, Mata esgrime otras razones para el triunfo de *Pa negre*: la orientación sexual del director (y su tratamiento de la homosexualidad en el filme) y la temática *guerracivilista* que, en su opinión, es “más de lo mismo”.

Para otros críticos, sin embargo, la película no tiene parangón con ninguna antes rodada sobre la guerra civil y la postguerra españolas ya que, “frente al permanente 'guerracivilismo' latente en la sociedad española y frente al modelo canónico de película sobre la Guerra Civil, Villaronga ha optado por una visión en la que nadie sale bien parado” (Prieto s/n). El director confiesa en esta entrevista que “tenía [sus] dudas sobre si la posguerra, y más en concreto la posguerra con niños, era un tema que quizá se había tratado demasiadas veces, que no había cosas nuevas que decir o que la gente podía estar un poco cansada de ello. Pero lo que más [le] importaba era no impregnar la película de ideología política” (s/n).

Las abundantes opiniones positivas sobre *Pa negre* y los premios recibidos hasta la fecha confirman que Agustí Villaronga cumple su objetivo. Alterando la práctica común actual, el director (también guionista) no clasifica a sus personajes en buenos y malos. Villaronga se aleja del maniqueísmo que inunda las manifestaciones culturales desde los años 90, cuya representación de la Guerra Civil establece una línea muy clara entre individuos rectos y villanos, resultando victoriosos los primeros sobre los segundos. La ficción visual y la escrita, los documentales, los debates, las conversaciones informales y, como no, la política, entre otros, se inclinan a defender ideas polarizadas y absolutas sobre los dos bandos que se enfrentaron durante la contienda: los republicanos y los llamados nacionales. En la actualidad, a nivel local y universal, se observa una predilección por favorecer a las víctimas ensalzando su actuación y presentando personajes honrados y leales cuya personalidad está libre de mezquindades. A diferencia de sus cada vez más envilecidos y crueles enemigos—los vencedores—, son las

circunstancias las que les conducen a cometer actos indignos que, de otro modo, nunca habrían cruzado su mente puesto que en ellos no anida el germen del mal. La bondad es la característica que mejor describe a estos individuos, implícita y ligada al vocablo que los califica: víctimas. Dicho de otra forma, el sólo hecho de ser víctimas los transforma inmediatamente en seres buenos. Auspiciada por esta moda, la representación de la II República española recrea una época idealizada, una especie de Arcadia donde sus habitantes disfrutaban de un ambiente social y político bucólico. Expresado de otra forma, la imagen que se ofrece de la época en estas representaciones es “a highly simplified image of the Republic, purged of its unsavoury aspects, and cleansed of the revolutionary, non-republican, non-democratic goals of some groups that fought against Franco in the civil war” (Loureiro 230).

Acorde con las ideas de Loureiro, Antonio Gómez – López señala la última generación de filmes y novelas sobre la Guerra Civil ofrecen una visión utópica de la misma, en la que la Segunda República y su defensa durante la Guerra Civil evocan en la imaginación política de estos autores una serie de valores muy concretos: la recuperación de un contacto orgánico con la naturaleza, la visión de la infancia como símbolo de la inocencia social de la Segunda República, la re-sacralización del arte o la interpretación de éste como un espacio cultural esencialmente solidario con uno de los dos sectores enfrentados. (*La guerra* 198-9)

Bien es sabido que durante gran parte del siglo XX, los republicanos han sido excluidos de la Historia ya que, como dijera Calgaco (o tal vez Tácito), “la historia la escriben los vencedores.”¹⁴ El régimen franquista supo muy bien cómo poner en práctica esta sentencia y

¹⁴ La frase lapidaria original del historiador romano Tácito (ca. 56 – ca. 117) es “Auferre, trucidare, rapere, falsis nominibus imperium; atque, ubi solitudinem faciunt, pacem appellant” (“To ravage, to slaughter, to usurp under false titles, they call empire; and where they make a desert, they call it peace”; 372). Tácito pone la frase en boca del líder bretón Calgaco mientras éste arenga a los suyos para que reaccionen y se opongan a la conquista romana que

borrar del mapa histórico la II República secuestrando su memoria y relegándola al silencio.¹⁵

Además, como bien explica Josefina Cuesta:

el intento de reapropiación y de eliminación de la memoria republicana, la perduración de su gobierno en el exilio, la audiencia que consigue en los organismos internacionales y el aislamiento del régimen franquista que provoca, desencadenan una fuerte reacción combativa de éste. Por ello, la dictadura responde con la diabolización republicana: niega toda legitimidad republicana, hace a la República responsable de todos los males, incluida la Guerra Civil, cuyo origen remonta a la revolución de octubre de 1934. (147)

Concluido el periodo de silencio sobre la II República impuesto por el franquismo y superada la posterior reserva a hablar del pasado inmediato elegida por la recuperada democracia, la sociedad, la cultura y la política españolas están dispuestas a recuperar la memoria pretérita. La deuda histórica adquirida de nuestros predecesores nos empuja a explorar el pasado y devolver un lugar propio a los vencidos de la guerra y de la historiografía anterior. Sin embargo, lejos de llevar a cabo un acto de justicia al incorporar los dos bandos al libro de la Historia, se incurre en el mismo error del pasado: el maniqueísmo, la estricta división entre

cuenta con el benéplacito de los invasores y los que piensan como ellos. Tacitus, Cornelius. *The Works of Tacitus: The Oxford Translation, Revised with Notes*. New York: Harper & Brothers, 1874.

¹⁵ Para suprimir el recuerdo de la II República, el régimen franquista se aplicó concienzudamente a esta labor y puso todos sus medios a disposición de este fin: decretando la ilegalidad de algunas de las medidas tomadas por el gobierno de la II República (matrimonio civil, divorcio...), cambiando los nombres de personas o por ejemplo, alterando el plano de las ciudades al sustituir los nombres de las calles por otros más afines a la dictadura. Para más detalles sugiero la consulta del libro de Josefina Cuesta *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2008. Pero sin ninguna duda, el método más efectivo fue la educación: “[c]reyendo que la «la revolución roja se fraguaba en el campo de la enseñanza...», la dictadura buscaba erradicar los valores políticos y culturales de la modernidad de las escuelas del país para moldear una nueva generación «que piense en español, sienta en español, quiera en español y obre en español» (Luis Ortiz Muñoz qtd. in Carolyn P. Boyd, 34). *Pa negre* brinda una perfecta pintura de la política memorística durante la postguerra. El maestro dicta a sus pupilos una clase sobre la victoria y la historia: “la victoria nunca es neutral ni inmerecida. Hay que alejarse de los vencidos como se aleja uno de la bestia. *Vene victis!* ¡ay de los vencidos! Los vencidos no tienen derecho ni a un pie de página en el gran libro de la Historia, porque lo escriben los vencedores” (*Pa negre*).

buenos y malos. Somos testigos y partícipes, de acuerdo a la periodización establecida por José F. Colmeiro, del “tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria” (18-9). Ante estos hechos cabe plantearse algunas de las preguntas que el político y escritor Joaquín Leguina se hace en *El duelo y la revancha* (2010):

¿Por qué se reivindica con gran énfasis la «merecida exaltación pública» de los «héroes republicanos» que perdieron sus vidas y haciendas en defensa de los ideales democráticos? ¿De dónde nace ese renovado interés por la Guerra Civil? ¿Acaso se pretende no sólo reescribir la historia sino también ganar ahora, más de setenta años después, la guerra que se perdió entonces? (27)

Agustí Villaronga, a diferencia de otros directores y guionistas de cine, es consciente de estas cuestiones y rechaza conceder a los republicanos una victoria moral que compense la derrota que padecieron en los terrenos bélico e histórico. Ofrece al público unos personajes con una intensa evolución psicológica en vez de meros estereotipos. Bajo el aspecto inocente de marginados del nuevo orden social, el espectador descubre seres que, tras su máscara de víctima, esconden pasiones, secretos, ambiciones, e incluso, crímenes. Hace ya tiempo que renunciaron a los valores defendidos en ‘la última gran causa’ a fin de sobrevivir en un medio en el que sólo triunfa aquél que consiga adaptarse mejor.

De lo dicho, se infiere que en esta obra subyacen las teorías darwinistas del siglo XIX. Dicho de otra forma, *Pa negre* es una película que podríamos denominar neo-determinista: muestra la degradación y la miseria humana a través de la caída de sus protagonistas. Para ello Villaronga rompe con las expectativas que el público familiarizado con este tipo de películas se ha creado con antelación. Destruye, uno por uno, cada uno de los lugares comunes de la representación visual de la guerra civil y la postguerra españolas.

La primera escena de la película marca el rumbo (el espectador cree) que ésta va a seguir: un crimen—doble—que se resolverá a medida que nos acerquemos al final de la historia. En estos minutos iniciales se despliegan algunos de los elementos presentes en otras películas anteriores como *El espíritu de la colmena* o *El espinazo del diablo*: un halo extraño en el ambiente que anuncia la presencia de algo amenazador, un asesino caracterizado con la imagen tradicional de la Muerte (ropas oscuras y el rostro oculto), la ausencia de voces o música (recuerda al filme de Víctor Erice) y la sospecha de la existencia de un fantasma—Pitorliua—que acecha a los vivos para cobrarse una deuda pendiente. Y por supuesto, un toque que alude directamente a las emociones, un toque, si se me permite la expresión, sentimentaloides: la muerte salvaje de un niño con toda una vida por delante, Culet.

A pesar del efectismo de esta escena (culminada con la impactante caída del caballo y su carruaje desde lo alto de un precipicio) se trata sólo un señuelo para atraer al espectador. Y realmente Villaronga lo consigue. El doble asesinato es la excusa que el director propone para analizar el paso que Andreu (Francesc Colomer) dará para incorporarse de forma precipitada al mundo de los adultos, un mundo poblado de mentiras e hipocresías. Se trata, de lo que en literatura se denomina *bildungsroman*: una novela de aprendizaje. Así es como Emili Teixidor diseñó su novela y siguiendo esta línea la lleva a la pantalla Agustí Villaronga. Guiado por su inocencia—la niñez es vista como una *tabula rasa*—Andreu informa del crimen a las autoridades sin ser consciente de las graves consecuencias que esto conlleva. A partir de aquí, su candidez inicial se desvanecerá a medida que descubre la falsedad en su entorno y como prueba de ello, la expresión de sus ojos se volverá más dura y perversa¹⁶. Como dicta el dicho popular, “los ojos son el espejo del alma”. Y su alma se ha envilecido.

¹⁶ Es frecuente que en varios planos la cámara haga un zoom y acerque al espectador a los ojos de Andreu. Esto permite que los ojos del primero miren fijamente a los del segundo, y viceversa, provocando cierto desasosiego

El descubrimiento de los dos cuerpos conlleva la primera toma de contacto de Andreu con la triste realidad de la posguerra. Tras su entrevista con el alcalde (interpretado por Sergi López)¹⁷ aprende que, por su condición de vencido, hijo de republicanos, se le niega el acceso a los privilegios que los vencedores disfrutaban. Éstos están representados por el alegórico ‘pan negro’, el único que Andreu puede merendar. El pan negro es, como nos explica Díaz-Plaja, “el que se amasaba [en la zona republicana] con variadas combinaciones que le daban un oscuro y repelente aspecto” mientras que “la propaganda de la España franquista presumía del ‘pan blanco de Franco’ que estaría al alcance de quienes se pasaran desde el otro lado de las trincheras” (206). Tanto los políticos advenedizos como la burguesía (en el caso de la película los Manubens) tienen acceso a tal manjar. Este hecho sorprende a Andreu, pero no lo cuestiona: es consciente del estigma que porta. La resignación a llevar la marca de la miseria entorpece una visión nítida de lo que le rodea. Así imaginó Emili Teixidor la postura inicial de Andreu:

yo entendía, a mi manera difusa y lejana, que en nuestra condición asumida de perdedores, el mejor modo de sobrevivir era guardar las convicciones propias e incluso toda la dignidad personal y arrodillarse de buen grado a lamer las botas de los amos. Ellos, los vencedores, no esperaban que los pobres y los vencidos nos consideráramos como ellos, la única cosa que nos pedían era que les respetáramos y les obedeciéramos. (134)

Estas palabras indican la postura sumisa que Andreu decide imitar, actitud que toma de sus modelos—sus padres. Antes señalábamos que la película de Villaronga puede calificarse como ‘neo-determinista’. Lo que nos orienta a utilizar este término es el hecho de que, pese a su

puesto que, como los antiguos creían, se puede penetrar en el alma humana a través de los ojos. Del mismo modo que descubrimos el interior del niño, él puede hacer lo mismo y descubrir los secretos y maldades que cada uno de nosotros oculta.

¹⁷ En esta película el actor catalán vuelve a interpretar un papel similar al que dio vida en *El laberinto del fauno* (2006)—un villano franquista—; esta vez en una versión más edulcorada.

actitud inicial, Andreu reacciona y toma una determinación: decide que él no va a recoger el testigo de sus padres, no quiere conformarse con su estático destino. Se subleva ante el hecho de “que por conveniencia o por lucidez [su madre—Florència (Nora Navas)—] se complacía en aquel cieno de impudicia, parasitario, como si [se] encontrar[an] ante una fatalidad ineludible” (Teixidor 391) y decide que nadie va a frenar su vuelo, quiere llegar alto y dejar su pasado atrás, un lastre que le impediría llegar lejos dada su condición social. Opta por escapar de una muerte en vida, como la que ha observado en las mujeres de la fábrica o en su propia familia. La transformación total de Andreu pasa por dejar atrás todo vínculo con su vida anterior. Comprende “que hacerse mayor era eso: cortar con el pasado y mirar adelante sin piedad y con fuerza, sin contemplaciones, [...] con brutalidad si era necesario, porque aquel mundo nuevo era duro y sólo admitía a los más valientes, a los más inteligentes o a los más ricos” (Teixidor 412). No en vano ‘Andreu’, la versión en catalán del griego ‘ανδρός’, significa ‘valiente, viril’. Con el fin de conseguir sus propósitos, Andreu no duda en dejar atrás incluso a su madre. La última aparición de Florència es en un pasillo, de espaldas, alejándose del colegio donde los Manubens han matriculado a su hijo. Esta escena, excelentemente elaborada, con un muy logrado juego de claroscuros, es muy representativa del proceso que Andreu ha atravesado a lo largo de la película. La figura de la madre se funde con las sombras del pasillo. Su hijo la mira a través del cristal de una ventana que él mismo empaña con su aliento, lo cual hace que, desde su punto de vista, la imagen de su madre se emborrona y difumine hasta desaparecer... como un fantasma. El propio Andreu provoca que Florència deje de formar parte de la vida de su hijo para pertenecer a un pasado que el joven cada vez recordará con menos nitidez. Será, en definitiva, un fantasma más, una olvidada más.

Si bien de algún modo el niño puede escapar de su destino al aceptar la propuesta de los señores Manubens de convertirse en sus ‘mecenas’, no consigue evitar la influencia que el entorno ejerce en él. La sordidez y la doble moral de las personas que le rodean condicionan su transformación. El descubrimiento de que todo lo que conocía era una farsa montada por los adultos hace que mude su naturaleza y que aflore su verdadero carácter: el de un monstruo, como reza en el cartel que anuncia la película (“Las mentiras de los adultos crían pequeños monstruos”). La emersión de un ser diferente queda constatada por la explicación que el profesor del nuevo colegio ofrece sobre el Polifemo de *La odisea*. En el momento en que habla acerca de la naturaleza del ciclope, la cámara, con un hábil movimiento, hace un zoom a la cara del pensativo Andreu. Mientras se escucha la voz en off del profesor añadiendo que se representa como monstruo porque “su naturaleza humana se había corrompido hasta convertirlo en un ser de naturaleza diferente a la que tenía y que llevaba escondida” (*Pa negre*).¹⁸

Cuando decide abandonar la escasez del pueblo e irse con los amos, Núria (Marina Comas) le acusa de ser un traidor, a lo que él responde que si es capaz de dejar a su madre, ¿por qué no va a hacer lo mismo con su prima? Andreu, traicionado por todo aquel en que confiaba, elige no establecer vínculos afectivos. Desde su punto de vista, todos le han fallado, le han decepcionado al mostrar que, tras una falsa fachada, escondían algo sórdido y oscuro, algo vergonzoso que, igual que los hace más humanos, los aleja de la figura que de sí mismos se habían creado acorde a su estatus de víctima. Uno tras otro, los modelos a partir de los cuales

¹⁸ La metamorfosis que atraviesa Andreu se presenta en la novela de Teixidor a través de la reflexión, tiempo después, del propio niño ya transformado en adulto. La voz experimentada concluye su cambio (y la novela) razonando de esta manera: “[...] comprendí, fascinado por mi propia transformación, con una mezcla de vanidad y de miedo, que empezaba a convertirme en un monstruo. En el monstruo que había planeado que fuera. En un monstruo capaz de reunir en un solo cuerpo, en una sola vida, dos naturalezas distintas, dos experiencias contrarias. Un monstruo que yo mismo no sabía que me habitaba. Un monstruo” (Teixidor 430).

configuraba su persona caen de sus pedestales, provocando una seria crisis de identidad en el protagonista.

Agustí Villaronga, como señalamos anteriormente, intenta alejarse de posturas maniqueas. No juzga a sus personajes, sino que los deja actuar tal y como son, en ocasiones con su disfraz y en otras con su verdadera cara. Identificar la máscara es algo que el público debe hacer al mismo tiempo que Andreu: vemos y aprendemos a través de sus ojos. Igual que él, nacemos a un mundo nuevo hasta entonces desconocido. Al no expresar ningún juicio, el director deja abiertas las puertas y es el espectador quien debe decidir, desde su propia moral, si los actos de estos personajes (Florència, Farriol, Núria, Enriqueta, el maestro, etc.) son reprochables o no. Lo que Villaronga plantea en esta película es si realmente tenemos autoridad moral para juzgarlos. *Pa negre* revuelve la conciencia y los valores de quien la ve. El público debe cuestionarse de nuevo dónde se encuentra el límite entre el bien y el mal, frontera que, en películas y textos anteriores estaban claramente delimitadas: el bien se sitúa del lado de la víctima, el mal, del lado del opresor. A la luz del actual contexto social en el que hay un cada vez mayor interés por la recuperación de la memoria histórica hemos de preguntarnos si ¿tiene la sociedad actual, desde su tiempo y espacio presente, autoridad para juzgar, desde un punto de vista moral, lo acaecido en el pasado? ¿Podemos determinar, por ejemplo, si Farriol (Roger Casamajor) es víctima o verdugo?

A estas preguntas no hay una respuesta clara y concreta y así lo refleja la ambigüedad de la propia estructura argumentativa de la película. Pongamos un ejemplo más claro para ilustrar esta idea: Farriol, desde el comienzo, se presenta como un hombre comprometido con sus ideales, hecho que le ha llevado a su posición actual como víctima, como Florència se encarga de reprocharle. Estos ideales están representados por los pájaros, que con tanto esmero cuida el

padre.¹⁹ A medida que avanza la cinta se sugiere que la acusación, condena y posterior ejecución de Farriol es otra de las atrocidades cometidas desde la impunidad del franquismo. La acusación de asesinato es sólo la cortina de humo para ocultar las verdaderas razones: una venganza personal por la filiación republicana de Farriol.

Llegados a este punto de la trama, mientras que el espectador sigue creyendo²⁰ en la inocencia de Farriol, Andreu duda. Antes de la última visita a su padre en la cárcel, el niño ya percibe una imagen mucho más nítida de la podredumbre que le rodea: ha visto a su madre humillarse delante del alcalde y sabe de la relación íntima entre el maestro y su prima Núria así como de la ausencia de remordimientos de ésta por recibir dinero a cambio. Núria es un personaje que, por su intensidad y su importancia en la obra, merece unas líneas en este estudio. A los ojos de Núria, el maestro es “la única persona que [la ha] tratado bien” (*Pa negre*). Los niños le daban cromos, él le da céntimos. La niña, a causa del trauma provocado por la guerra (encontrar a su padre colgado de la viga de un techo y perder su mano tras una explosión, entre otros hechos), renuncia a todo afecto humano. Se muestra pasiva ante el profesor, hace lo que él quiere porque, como él dice, “ella es como una piedra, que nunca pide nada” (*Pa negre*). Es una niña que ha perdido su inocencia, y prueba de ello es que es la única iniciada en el sexo. Se somete pero dentro lleva un pequeño monstruo, fruto de la frustración de saberse engañada por las mentiras de los adultos. Andreu es el único en quien confía, pero éste también le traiciona al abandonarla para vivir una mentira.

La traición de Andreu es consecuencia de un cúmulo de mentiras que ha descubierto: la última, la de su padre, la única esperanza que le quedaba para evitar que su universo colapsara.

¹⁹ Explicado por Agustí Villaronga en la página web oficial de la película (www.panegre.com).

²⁰ Principalmente por ‘tradicional’: en las actuales representaciones del conflicto español no hay lugar para considerar al republicano culpable. Este hecho es una constante en la mayoría de artefactos culturales de las dos últimas décadas.

En la última conversación entre padre e hijo, el primero dice que “la guerra [les] ha hecho daño a todos [...] pero lo peor es que [les] hagan perder los ideales, porque sin ideales una persona no es nadie” (*Pa negre*). Tras este emotivo discurso, Andreu le ofrece un pájaro como regalo, para que sus ideales, aquellos por los que muere, le acompañen hasta el final. Contra todo pronóstico, Farriol lo rechaza. Esta escena, aparentemente insignificante, conlleva una gran carga simbólica. La negativa de Farriol a quedarse con el ave muestra el verdadero carácter del personaje: Farriol entiende que permitir la compañía del pájaro sería fingir que los ideales defendidos siempre han estado a su lado y no ha sido así, como más tarde desvelará Pauleta. Por su parte, Andreu comprende la reacción de su padre, al que elimina, como al resto, de su santoral particular. Un detalle mínimo, aparentemente insignificante, nos anima a proponer a interpretar esta secuencia así: es posible que el pájaro, atrapado en la mano de Andreu, esté muerto. El niño, enterado por fin de la verdad, podría haber decidido acabar él mismo con los ideales.

Tras esta larga digresión, llegamos a una conclusión: Farriol no es la víctima cándida y leal que textos anteriores nos habían presentado, sino que también cometió errores y crímenes, empujado por la tentación de una recompensa económica que permitiría una mejor vida para él y su familia. Villaronga libra de toda idealización la versión que de las víctimas se venía ofreciendo. Sin embargo, el director sorprende con un último giro de tuerca al desvelar que Farriol dio su vida por conseguir un futuro para su hijo: decidió no declarar que cumplía las órdenes del matrimonio Manubens y cargar con toda la culpa. No los acusa a cambio de que éstos se hagan cargo de su hijo. El sacrificio de Farriol hace saltar las alarmas ante la posibilidad de que la narración esté volviendo al punto de partida. Es decir, la inclinación a exaltar las falsas bondades de los vencidos. Este gesto podría devolver a Farriol al altar del que lo habíamos bajado y surgen las dudas: ¿cae *Pa negre* en el mismo maniqueísmo al que nos han

acostumbrado las recientes representaciones de esa época oscura de la historia de España?
¿Justifica el fin los medios, es decir, se justifican los actos criminales del padre con el noble objetivo de ofrecer lo mejor a su hijo? ¿O se trata de un guiño para ganarse el favor de la crítica y no alejarse de la corriente actual?

La primera palabra que se escucha tras el silencioso crimen inicial es ‘Pitorliua’, apenas audible en los moribundos labios de Culet. Es la palabra que inaugura la película, marcando desde el comienzo el carácter espectral de la película. Tras el asesinato de Dionis y Culet, el pueblo amanece envuelto en niebla, difuminado en el horizonte, como algo irreal: Culet ha invocado al fantasma oculto en la cueva de las Baumas y éste se ha instalado en el pueblo. En el subconsciente colectivo del pueblo renace la leyenda de Pitorliua y sus habitantes perciben en el doble asesinato un acto de venganza. El fantasma, como algunos lugareños interpretan, ha salido de su escondite para cobrarse deudas del pasado y aún tiene asuntos pendientes que resolver.

La presencia de un fantasma no es una característica exclusiva de *Pa negre*. Es algo, como se indicó al comienzo de este estudio, común a las narrativas sobre la guerra civil. El porqué de la intromisión de un ser fantástico se explica gracias al concepto acuñado por Jacques Derrida en su libro *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (1994): *Hauntology*. Este concepto define la especial relación entre el presente y el pasado, el primero entendiéndose sólo en relación al segundo, a través de los fantasmas de un tiempo anterior que han regresado al momento actual para cerrar una herida aún abierta. A la luz de este concepto, los fantasmas, “as the traces of those who have not been allowed to leave a trace are by definition the victims of history who return to demand reparation; that is, that their name, instead of being erased, be honoured” (Derrida qtd. in Labanyi, “History” 66).

El fin de las grandes narrativas (como anunció Lyotard) conduce al desplazamiento de una Historia lineal, única, a múltiples historias particulares. Así, las pequeñas narrativas cobran protagonismo y se incorporan al curso historicista del que habían sido apartadas. Los olvidados de la Historia regresan, cual fantasmas, a reclamar reparación y ser honrados. La renuncia a aceptar un criterio universal lleva a la sociedad a aceptar el sometimiento a los contextos y “localismos particulares” (Mardones 24), lo cual provoca el surgimiento de un relativismo historicista que deriva en la carencia de un juicio racional, o un “‘todo-vale’ histórico-cultural” (30). Habermas propone como solución una ética universal comunicativa o dialógica que proporcionaría una ética universal, praxis y teoría crítica de la sociedad. En otras palabras, sólo se crearán formas de vidas más humanas si “se recuerda la historia desde el punto de vista de los vencidos y muertos por la felicidad de los otros” (Mardones 38).

Las teorías de Jünger Habermas han calado hondo en el caso de España y la representación recreación del conflicto bélico de los años 30 en España. Cierto es que la historiografía, la sociedad, la política y la cultura española (por mencionar sólo algunos ámbitos) tienen una deuda pendiente con el pasado, sin embargo, el deseo de devolver a los fantasmas del pasado el lugar que les corresponde es peligroso. Existe el riesgo de crear de nuevo una historia lineal y unitaria en la que sólo tenga cabida la periferia, es decir, los fieles a la II República. La historia se decantaría por una subjetividad en la que sólo hubiera lugar para las víctimas, dejando en la periferia a aquella que antes ocupaba el centro, el bando vencedor: los nacionales. Y eso es precisamente la tónica general de las producciones culturales de los últimos años.

Pa negre incorpora en su estructura argumental el riesgo de incurrir de nuevo en una Historia unitaria y lineal pero pronto se aleja de ella. En este sentido, lo que hace de esta película algo diferente (como antes lo fuera *Soldados de Salamina*) es la autorreflexión. Es decir, el

propio filme reflexiona sobre la problemática a la que se enfrenta al versar sobre un tema tan polémico y manipulable como es la memoria histórica. Veámoslo con un ejemplo.

Pitorliua, como se dijo antes, es un fantasma que vuelve del pasado en busca de justicia (además de venganza). Cuando Andreu osa preguntar a su padre si realmente cree que ha sido su fantasma el responsable de los asesinatos, Farriol contesta que cómo, siendo tan mayor, puede creer aun en fantasmas. De alguna manera, esta respuesta imposibilita el acceso de Andreu al mundo de la fantasía—refugio que encontraban los protagonistas de otras películas. A esto añade: “no quieras saber tantas cosas, o acabaras ciego como aquel rey del cuento de la abuela” (*Pa negre*), respuesta un tanto desconcertante ya que, aunque parece estar negándole el conocimiento, decide explicarle quien era Pitorliua: “era uno que durante la guerra se refugió en la cueva por cosas de política”. Satisfecho con esta respuesta, el niño puede disfrutar de ponerse las gafas del padre. Esta escena, a nuestro parecer, tiene gran importancia en relación a lo expuesto antes. Farriol ha decidido contarle el secreto de Pitorliua, una explicación que deja en buen lugar a ambos: el primero no tiene nada que ver con lo acaecido mientras que el segundo, se supone, luchó del lado de la II República, hecho por el que se ocultó en una cueva. De este modo perpetua los argumentos de películas anteriores, es decir, el fantasma o ser fantástico corresponde a la huella dejada por los olvidados del libro de la Historia.

Los textos de temática *guerracivilista*, tanto visuales como escritos, acostumbran a distinguir dos espacios: por un lado, el del presente, con la actividad diaria de sus pobladores, y otro, alejado, en ocasiones oculto, donde se oculta un monstruo que no es otro que la memoria del pasado. Así, por ejemplo, paralelamente al pueblo o la vivienda familiar, encontramos sótanos, casetas, desvanes, cuevas, etc. Estos lugares no son sólo un *topos* físico, sino que aluden al subconsciente colectivo donde se guarda aquello oculto a lo que se niega visibilidad. Esta

característica se repite en *Pa negre*, hay una cueva (la de Baumas) que es a la vez el depósito del pasado que no se quiere desvelar.

En el caso de *Pa negre* será Farriol uno de los responsable de sacar a la luz los secretos del pasado y devolver la visión a aquellos que han estado ciegos. Una vez contado el ‘secreto’ de Pitorliua, deja sus gafas a Andreu para que éste, conocedor de lo oculto, vea la Verdad. Sin embargo, no se trata de la Verdad sino de su verdad, la verdad que Farriol ve, la misma que quiere que su hijo vea. Ambos representan dos generaciones distintas: la del padre que es la de aquellos que, en su intento de acercarse a los ‘pequeños relatos’, han acabado incurriendo en el error de crear un único gran relato: el de las víctimas. Andreu se conforma con la explicación de su padre hasta que Pauleta aventura que, a pesar de lo que cree, todavía está ciego: “no te fies de lo que diga tu padre. Algún día abrirás los ojos” (*Pa negre*). Andreu es la nueva generación que despierta a una nueva realidad: el descubrimiento de los asesinatos suscita que el niño aprenda que la Verdad y la Historia no deben ser polarizadas. A través de este personaje Villaronga sugiere que las nuevas generaciones deben apartarse de las verdades absolutas y aceptar que todo tiene matices.

El despertar de Andreu ocurre durante su visita, junto a Núria, a la cueva de las Baumas. Esta escena es un lugar común de la literatura universal, con un claro ejemplo en Miguel de Cervantes y su famoso pasaje de la ‘cueva de Montesinos’ en *El Quijote*, del cual la de Baumas trae reminiscencias. Al igual que en aquella, la entrada en la cueva de Baumas supondrá la muerte simbólica de una vida anterior y el nacimiento a otra. Después de certificar la muerte de Marcel Saurí (Pitorliua) al ver su lápida, deciden inspeccionar con sus propios ojos el lugar donde Pitorliua se ocultó. Allí, escritos en la pared, están los nombres ‘Dionis y F.’, los nombres de los culpables de su desgracia: la cruel castración por ser amante del hermano de la señora

Manubens. Andreu deduce que la inicial corresponde a su padre. De algún modo, sin que nadie se lo haya dicho, sabe en su interior que su padre es culpable. Por si hubiera resquicio para las dudas, una epifanía viene a confirmar sus sospechas. Los protagonistas de la agresión representan el crimen en exclusiva para el niño. Andreu es testigo del sufrimiento de Pitorliua y de la crueldad de su padre.

Esta escena clausura la transformación de Andreu, que se confirmará más adelante con su comportamiento. El niño despierta a su nuevo estado, literal y figuradamente puesto que la siguiente acción que ocurre es el abrupto despertar tras una pesadilla. Esto hace que la escena anterior quede en un halo misterioso: ¿ha sido real? ¿Ha sido un sueño? De cualquier forma, lo que sí podemos afirmar es que la cueva, lugar oscuro, húmedo y lóbrego, es la metáfora para referirse al seno materno. Esta escena simboliza el regreso *ad uterum*, tras ella nacerá un nuevo ser, un ser monstruoso: Andreu ha renacido, con toda la verdad ya en su poder, como ser adulto, preparado para enfrentarse a la realidad que le rodea y que antes ignoraba. No en vano, tras el despertar, confronta a su madre pidiéndola que le diga la verdad sobre todo lo ocurrido.

Sueño o realidad, lo cierto es que la cueva es, en un plano simbólico, el enclave oculto donde se esconden todas aquellas cosas que resultan embarazosas de contar, todo aquello que nos provoca vergüenza. Podría entenderse, en términos psicoanalistas, como el subconsciente diferenciado por Sigmund Freud;²¹ esto es, la capa más profunda de la mente humana donde se alberga aquello que se reprime. La información reprimida aflora gracias al trabajo de terapia. A pesar de que ésta sería una buena forma de justificar lo ocurrido en la cueva. Sin embargo, y tomando en cuenta el resto de la película, consideramos que es necesario dar un paso más. Nos inclinamos a pensar que Andreu no ha reprimido esos contenidos sino que le han sido trasferidos

²¹ Él usó el término inconsciente, junto a consciente y preconsciente.

por una generación anterior a la suya. Este hecho se entiende a partir de las innovaciones que Abraham Nicholas y Maria Torok hicieron a las teorías freudianas. Reformulan el concepto de inconsciente y se refieren a un espacio mental al que refieren como *cripta*. De ahí que sus teorías reciban el nombre de *criptonomía*. Definen la cripta como:

the repository of the secrets of the past, it is the place where the memories of our parents and grandparents are buried, the site on which are stored all the stories which have been so painful, too embarrassing, too revealing to tell; it is the crypt that the secrets of our own genesis may be buried, but we are ourselves unaware not only of its contents but of its existence or whereabouts. (Punter 263)

La cripta, al modo de entender de Abraham y Torok, no corresponde con el subconsciente que identificó Freud. Para ellos se trata de un enclave que se situaría entre el ego y el subconsciente. Es un lugar hermético cuya función es la de “to isolate, to protect, to shelter from any penetration, from anything that can filter in from the outside” (Derrida xiv). El individuo desconoce los contenidos de su propia cripta ya que éstos no han sido reprimidos sino transferidos, no se ha llevado a cabo el proceso psicológico de ‘introyección’ y por lo tanto, ni el individuo ni el ego son responsables de este mecanismo. Aun así, el ego tiene una función muy clara, que es la de proteger los contenidos de este *locus* mental porque “sometimes in the dead of night, libidinal fulfilments have their way, the ghost of the crypt comes back to haunt the cemetery guard, giving him strange and incomprehensible signals, making him perform bizarre acts, or subjecting him to unexpected sensations” (Abraham and Torok 130). A pesar de las fuertes medidas de seguridad—el ego pone trampas, falsas tumbas,²² a aquellos que osen descubrir los contenidos que el mismo desconoce—éstos han encontrado una salida. Si se aplican

²² Un ejemplo de una de esas trampas es la respuesta que le da Farriol a su hijo cuando éste pregunta por Pitorliua: miente a Andreu para que desista de seguir buscando.

estas teorías a *Pa negre* vemos Andreu es portador de una cripta de la que él no tiene conocimiento pero de la que empieza a sospechar una vez que se ponen en marcha los mecanismos de apertura. Este contenedor hermético oculta dos grandes secretos, que sólo se descubren en su totalidad cuando el niño se sumerge en ella: la culpabilidad de su padre y su homosexualidad. La epifanía que ha tenido en la cueva no sólo le ha revelado la implicación de su padre en el crimen si no que también le ha confirmado algo que se negaba a reconocer porque ni siquiera sabía que existía: su homosexualidad. Mientras Pitorliua, quien es condenado por ser homosexual, esta tendido en el suelo, las miradas de ambos se cruzan estableciéndose un intenso vínculo. Pero los rasgos de Pitorliua no son constantes, su rostro alterna con el del joven tísico del sanatorio. Lo acaecido en la cueva también le descubre algo más: la posible homofobia de su padre. Es por esto por lo que la orientación sexual de Andreu ha sido trasferida a un lugar oculto por resultar vergonzoso.

La apertura del depósito donde se esconden estos secretos requiere una ‘llave’, un mecanismo que provoque la aparición de una fisura por donde los secretos se escapen. La palabra ‘Pitorliua’ balbuceada por Culet es esa llave. Este vocablo, en catalán, corresponde al nombre de un pinzón típico de la región, cuyo rasgo más importante, como explica Farriol a su hijo, es su deseo de ser libre, de escapar. Así, el ave pitorliua quiere huir lo mismo que el fantasma de Pitorliua—los secretos que encarna—ha abandonado su escondite. Además de referirse al posible asesino, ‘Pitorliua’, usado peyorativamente (como lo hace Núria), denomina a los homosexuales en el pueblo. Culet no usa la palabra con este sentido pero palabra tiene su eco en la cripta de Andreu y se inicia el proceso de apertura para liberar al ave que necesita salir.

La orientación sexual de Andreu se trata con cierta ambigüedad. La escena anterior, por si sola, no confirma las preferencias del protagonista. En este aspecto, es necesario ponerla en

relación con escenas anteriores en las que Andreu interactúa con un joven tísico. El primer encuentro entre ellos se produce en el bosque: Andreu ve a alguien correr desnudo y decide seguirlo hasta descubrirlo junto al río moviendo los hombros a modo de alas. La reacción inicial de Andreu es la apartarse pero no puede moverse. El siguiente acercamiento se produce días después, cuando se encuentran en el convento donde reside el enfermo. En su primera conversación, éste le advierte que no se acerque ni le toque, puesto que la enfermedad que tiene es contagiosa. Tras esta, habrá muchas más reuniones en las que Andreu llevará comida al efebo. La aparición de este personaje es importante, pero ¿por qué?

Como ya se ha advertido anteriormente, hay un momento en que el rostro de Pitorliua se superpone al del joven enfermo. Además, éste sueña con convertirse en un ave, como le declara: cuando está aburrido y quisiera quemar todo, le salen las alas y echa a volar, como si pudiera borrarlo todo. Estos detalles nos llevan a pensar que el joven no es otra cosa sino la reencarnación de Pitorliua, su fantasma. Esta deducción queda corroborada al comprobar que en las fotografías que tiene Floréncia, Pitorliua es retratado como un ángel con alas. Ambos aspiran a ser aves, escapar y ser libres; huir del ambiente opresor que les rodea por su condición de enfermos y, por supuesto, escapar de la ‘cueva’ a la que han sido condenados.

Ambos personajes son marginados por la sociedad: Pitorliua por ser homosexual y el joven por tener una enfermedad contagiosa, la tisis. Esta enfermedad se asociaba en la época con la homosexualidad; Quirze lo afirma rotundamente alegando que la enfermedad les viene por el vicio, es decir, la homosexualidad y, además, aunque su aspecto exterior es bueno, por dentro están podridos.

El personaje del joven tísico se puede explicar dentro de un plano más amplio y abstracto: el de las representaciones *guerracivilistas*. Sin haber hecho mal a nadie, ha sido

alejado de la sociedad, está recluido en un espacio (el convento) que está a las afueras del pueblo. Su condición de enfermo—podrido por dentro—le convierte en un excluido. En las narraciones actuales, ‘los cuerpos enfermos’ no participan, no hay un lugar para ellos. En otras palabras, a pesar de su buen aspecto, no pueden tener contacto con los demás porque podrían contagiar su mal al resto de hombres. En este sentido, en las recreaciones sobre la guerra civil española de las últimas décadas no incluye las maldades y crueldades cometidas por el bando republicano. Esto contaminaría, infectaría, el recuerdo nostálgico que se tiene de las víctimas. Dicho en otras palabras, lo que *Pa negre* enfatiza es que la memoria actual de la guerra civil y postguerra es una memoria con un atractivo aspecto exterior pero podrida por dentro, cuya causa, se puede inferir de las palabras de Quirze es la obtención de placer, es decir, el placer, en este caso, de la autocontemplación.

El joven tísico reflexiona sobre su situación y reconoce que se ‘quema’, que está cansado y quiere volar a otro lugar, un lugar donde se le acepte. Las alas representan para él la liberación, es un pájaro—como Pitorliua—cuya ansia es ser libre, salir de la cueva donde se le ha escondido. Por eso aconseja a Andreu que “vuel[e] alto y no [se] deje atrapar por nadie” (*Pa negre*), lo que viene a significar que no permita que nadie constriña su libertad, que no permita que nadie le ate y le amolde puesto que, ahí fuera, hay un sitio para él: su historia, con claroscuros, con maldades, tiene cabida en la Historia. El joven, como el director, está llamando a un cambio en las posturas maniqueas en las representaciones *guerracivilistas* en el que Andreu será el adalid.

La película *Pa negre*, a su vez, pone en movimiento los engranajes de la cripta colectiva de la sociedad española para liberar una vez más a sus fantasmas. Durante la última década del siglo XX y los primeros años del XXI se permite la emancipación de estos espectros, los olvidados de la historia. Sin embargo, se oculta inconscientemente, por vergüenza, todo acto que

pudiera ensuciar su memoria rescatada para la Historia. Podemos alegar que el valor de esta película reside en que intenta convertirse en la llave que consiga activar el mecanismo de compuertas de la cripta colectiva en la que se encierran los verdaderos actos, verídicos y colectivos, tanto de los vencedores de la guerra civil española como de los vencidos.

A pesar de las buenas intenciones de este filme hay un hecho que desconcierta y que altera los argumentos esgrimidos hasta el momento. Es el hecho al que nos referíamos anteriormente: Farriol sacrifica su vida por su hijo al mismo tiempo que se inmola para expiar sus pecados. Las razones para incluir esta escena a la trama pueden ser varias pero señalaremos la que en nuestra opinión es más convincente. *Pa negre* se filma en un momento delicado, en el que la sensibilidad de la sociedad española ante el tema de la guerra civil y sus consecuencias está a flor de piel. Desde 2004 el país está dirigido por un gobierno de ideología socialista,²³ con José Luis Rodríguez Zapatero al frente. Una de las principales medidas tomadas durante su primer mandato fue redactar y aprobar una ley (aprobada en 2007) que, entre otras disposiciones, compensara y reconociera a aquellos ciudadanos que padecieron las consecuencias de la represión franquista.

Esto ocurre en un momento en que la coyuntura es la idónea, pues desde 2000, año en que se funda la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, hay un creciente interés en desenterrar el pasado, como evidencia su forma más visible: las numerosas exhumaciones de los cuerpos de los hombres y mujeres represaliados y enterrados en fosas comunes a lo largo y ancho del territorio español. Estos hechos han permitido un contexto favorable en el que se tiende a patrocinar la memoria del bando republicano, más afín a las ideas políticas del partido en el poder. Como resume Sánchez- Biosca “bajo la fórmula talismán de

²³ El partido político que rige España desde 2004 hasta 2011 es el PSOE (Partido Socialista Obrero Español) fundado por Pablo Iglesias en 1879.

recuperación de la memoria histórica [...] se identifica memoria con verdad y, más concretamente, verdad de los vencidos” (331). Joan Ramón Resina amplía esta idea diciendo que “even under the best of political circumstances, the past is not available in its totality and that whatever we remember of it at a given time and place depends on the nature of the institution that organize social life” (85). Expresado en otras palabras, lo que viene a decir Resina es que la memoria del pasado no es independiente, siempre estará subordinada a la ideología imperante del momento. En este caso, *Pa negre*, a pesar de sus intentos por alejarse de esta forma de pensamiento predominante no puede desvincularse por completo de la ideología preponderante en la que impera la representación de los vencidos como individuos sin mácula alguna. De ahí que la inmolación de Farriol se adhiera a la trama.

Como se puede apreciar de lo dicho, la estructura argumentativa de *Pa negre* pone de evidencia las posturas antagónicas a que se enfrentan las representaciones *guerracivilistas* en el intento de ficcionalizar la memoria del pasado: ser objetivo frente a lo políticamente correcto. Asimismo, la revelación de Florència (“[Farriol] se dejó matar para que tú [Andreu] estuvieras aquí”) antes de desaparecer para siempre de la vida de su hijo, es una llamada de atención al espectador. Es el detalle que altera la línea argumental que manifestaba la película. Este cambio de ritmo al final del filme, desconcierta al público provocando en él una reflexión sobre lo que ha visto. Esto podría llevarle a cuestionarse acerca de la forma adecuada de enfrentarse al pasado.

El resurgimiento de Pitorliua, cuyo fantasma se cree oculto en una cueva, desvela algo que la sociedad española parece haber olvidado en la actualidad, y es que durante la guerra los republicanos también cometieron crímenes. Parece que, ahogados por la marea de productos culturales que imponen una visión idealizada de los vencidos, somos, como sociedad, incapaces de reconocer que, independientemente de la gran injusticia historia cometida contra ellos,

también llevaron a cabo actos inmorales que ensucian su imagen. Villaronga pone de manifiesto estas conclusiones en su película *Pa negre*, provocando la reacción y reflexión del público al enfrentarlos a una estructura argumentativa que presenta rupturas. Estas alteraciones provocan un extrañamiento por parte del público, que se ve obligado a reflexionar sobre esta película y, por extensión, todas las demás de la misma índole cuya labor ha sido la recuperar una memoria, pero parcial y exaltada de los olvidados de la Historia. Y es que, en la actualidad, es una enfermedad común ensalzar las virtudes, reales o no, del muerto.

Obras citadas

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *The Shell and the Kernel*. 1987. Trans. by Nicholas T. Rand. Chicago: Chicago UP, 1994.
- Andrés del Pozo, M. Natalia. "Dealing with un Uncomfortable Relative: The Silent Mass Graves in *The Orphanage*". *More than Thought*. Fall (2010), 1-14. 7 Aug. 2011.
<<http://morethanthought.community.officelive.com/Documents/M%20Natalia%20Andr%C3%A9s%20del%20Pozo%20Dealing%20with%20an%20Uncomfortable%20Relative-%20More%20than%20Thought-%20Fall%202010.pdf>>.
- Bertrand de Muñoz, Maryse. *La Guerra Civil española en la novela: Bibliografía comentada*. Vols. I, II y III. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.
- Boyd, Carolyn. "De la memoria oficial a la memoria histórica: La Guerra Civil y la dictadura en los textos escolares de 1939 al presente". *Memoria de la guerra y del franquismo*. Ed. Santos Juliá. Madrid: Taurus, 2006. 79-99.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Cuesta, Josefina. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- Derrida, Jacques. "Fors: The English Words of Nicolas Abraham and Maria Torok." Foreword. *The Wolf's Magic Word: A Cryptonymy*. By Nicolas Abraham and Maria Torok. Trans. by Nicholas Rand. Minneapolis: Minnesota UP, 1986. xi-xlvi.
- . *Specters of Marx*. New York: Routledge, 1994.
- Díaz-Plaja, Fernando. *La vida cotidiana en la España de la Guerra Civil*. Madrid: EDAF, 1994.

España. Ministerio de Cultura. “El cine y el video en datos y cifras”. 8 Sept.

2011<<http://www.mcu.es/cine/MC/CDC/Anio2020/CinePelículasRecaudación.html>>.

Gómez López- Quiñones, Antonio. “Hadas, maquis y niños sin escuela: La infancia romántica y la guerra civil en *El laberinto del fauno*”. *España en armas: Cultures of War in the Iberian Peninsula*. Ed. Antonio Gómez López- Quiñones. Nashville: Vanderbilt U.P., 2009.

---. *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía: representaciones de la Guerra Civil española*. Madrid: Iberoamerica-Vervuert: 2006.

Hugues, Arthur J. “Between History and Memory: Creating a New Subjectivity in David Trueba’s Film *Soldados de Salamina*”. *Bulletin of Spanish Studies* Volume LXXXIV, 3 (2007): 369-386.

Labanyi, Jo. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Past – Franco Period”. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Atlanta; Rodopi, 2000. 65-82.

---. “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War”. *Politics Today* 28:1 (2007): 89-116.

“La guerra civil española en el cine”. 18 Nov. 2010.

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/historia_guerracivil.htm>.

Leguina, Joaquín. *El duelo y la revancha. Los itinerarios del antifranquismo sobrevenido*. Madrid: La esfera de los libros, 2010.

“Ley de Memoria Histórica”. *BOE* 27 December 2007.

<<http://www.boe.es/boe/dias/2007/12/27/pdfs/A53410-53416.pdf>>

Loureiro, Ángel G. "Pathetic Arguments". *Journal of Spanish Cultural Studies* 9. 2 (2008): 225-237.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil española en la novela contemporánea*. Berlín: Tranvía, 2004.

Mardones, José María. "El neo-conservadurismo de los posmodernos". *En torno a la posmodernidad*. Ed. Gianni Vattimo. Barcelona: Anthropos, 2003.21-40.

Mata, Santiago. "Catalanismo y 'lobby gay', claves del triunfo de *Pan negro* en los Goya". *La Gaceta*. 15 Feb. 2011. 18 Feb. 2011 <<http://www.intereconomia.com/noticias-gaceta/cultura/catalanismo-y-lobby-gay-claves-del-triunfo-pan-negro-los-goya-20110214>>.

"Pa negre." 24 Mar. 2011 <www.panegre.com>.

Pa negre. Screenplay by Agustí Villaronga. Dir. Agustí Villaronga. Perf. Francesc Colomer, Marina Comas, Nora Navas, Roger Casamajor. Massa D'or produccions / Televisió de Catalunya / TVE, 2011.

Prieto, Darío. "Villaronga y un 'pan negro' limpio de ideología política". *El Mundo*. 15 Feb. 2011. 20 Feb. 2011 <<http://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/15/cultura/1297726896.html>>.

Punter, David. "Spectral Criticism." *Introducing Criticism at the 21st Century*. Ed. Julian Woffreys. Edinburgh: Edinburgh UP, 2002. 259-78.

Resina, Joan Ramon. "Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramón Resina. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 2000. 83-126.

Rosa, Isaac. *Otra maldita novela sobre la guerra civil*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

Sánchez-Biosca, Vicente. *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Tacitus, Cornelius. *The Works of Tacitus: The Oxford Translation, Revised with Notes*. New York: Harper & Brothers, 1874.

Teixidor, Emili. *Pa negre*. 2003. Seix Barral: Barcelona, 2011.

“Villaronga: “«Es verdad que existe un ‘lobby’ catalán»” *La Razón: Cine*. 14 Feb. 2011. 5 Oct. 2011<<http://www.larazon.es/noticia/7734-villaronga-es-verdad-que-existe-un-lobby-catalan>>.