

Daniel Arroyo-Rodríguez

**CONSTRUYENDO LA MEMORIA COLECTIVA DEL PRIMER
FRANQUISMO: *BERENÀVEU A LES FOSQUES*, DE JOSEP MARIA
BENET I JORNET**

Daniel Arroyo-Rodríguez
Colorado College

*The past is never dead.
It's not even past.*
William Faulkner

En 1973, el teatro Capsa de Barcelona estrena *Berenàveu a les fosques* (*Merendabais a oscuras*, 1971), de Josep Maria Benet i Jornet, uno de los dramaturgos más prometedores durante los años sesenta y principios de los setenta en Cataluña.¹ Tras otras obras de marcado éxito –como *Una vella, coneguda olor* (“Un viejo y conocido olor”; 1964) o *Fantasia per a un auxiliar administratiu* (“Fantasía para un auxiliar administrativo”; 1970)–, *Berenàveu* constituye en el momento de su estreno el fracaso más señalado de un autor considerado; según Rodolf Sirera, como “*el més important dramaturg viu en la nostra llengua*” (“el dramaturgo vivo más importante en nuestra lengua”; 177).² De hecho, en una nota que escribe para una edición de esta obra en 1995, el autor se plantea si cabe o no rescatar esta propuesta del olvido, al que es relegada por el mercado y la crítica cultural (Nota 46-47). El optimismo que despliega *Berenàveu* en el momento de su estreno de cara a la recuperación de la memoria de la posguerra en España contrasta con la apatía de un público y una crítica que aún no están preparados para llevar a cabo una reflexión sobre este periodo. Este desajuste explica, junto con la superación de la estética realista de la que hace uso, el fiasco inicial de esta obra, lo que unido a las políticas del consenso y del olvido que predominan desde la segunda mitad de los años setenta hasta finales del siglo XX termina de relegar esta obra al cajón de los trastos rotos del discurso cultural.

El estudio de *Berenàveu*, así como de otras propuestas que abordan la Guerra Civil y la dictadura antes de que concluya este periodo, se halla actualmente en la periferia del discurso cultural vinculado a la recuperación de la memoria histórica.³ Se trata de obras que, si bien no logran articular un discurso propio, hacen aportaciones valiosas a la hora de confrontar el pasado reciente de España tras el desarrollo económico que, como resultado del Plan de Estabilización de 1959, tiene lugar al final de la dictadura. Este plan pone fin a la autarquía y liberaliza la economía, lo que, por un lado, da lugar a un aperturismo social relativo, mientras que, por otro, facilita la creación de una sociedad de consumo de masas. Bajo estas medidas, y como indica Paloma Aguilar, el régimen oculta su falta de legitimidad de origen para exaltar una legitimidad de ejercicio que se articula, supuestamente, sobre el progreso económico y social de los años sesenta (71). El Plan de Estabilización inserta así un punto de inflexión entre lo que ha venido a denominarse como el primer y el segundo franquismo, dos modelos sociales y económicos cuya contraposición define en gran medida la experiencia y la memoria social de los personajes de *Berenàveu* y de la dictadura en general.

El régimen dictatorial construye su modelo de memoria colectiva sobre este segundo periodo, desplazando, bajo hitos como el Seiscientos, la llegada de la televisión y el desarrollo del turismo, las penalidades de la posguerra y, en definitiva, la memoria del

primer franquismo.⁴ No obstante, los avances que han tenido lugar en el terreno de la recuperación de la memoria histórica en las dos últimas décadas invitan a una reevaluación crítica del modelo de memoria colectiva que establece el régimen. Como obra pionera en este terreno, *Berenàveu* se sitúa en el punto de ruptura entre el primer y el segundo franquismo, generando las bases de un discurso alternativo que establezca una relación mutuamente informativa entre estas dos temporalidades. Para ello, y desde un enfoque polifónico que rompe con toda interpretación lineal de este periodo, Benet i Jornet transforma la representación teatral y, según indica María Florencia Heredia, en “un “acto” de memoria en el que se produce el entrecruzamiento de memorias múltiples [...] que se confrontan entre sí, estableciendo relaciones dialécticas” (54). Desde esta aproximación, *Berenàveu* reacciona frente al consenso y al olvido de la posguerra que se fraguan durante la propia dictadura, y desde las que se dan por superadas la Guerra Civil, el hambre y la represión como sacrificios necesarios sobre los que el régimen consolida una sociedad de bienestar.

En cuanto a su argumento, y a modo de resumen, *Berenàveu* reconstruye el drama social, económico y sentimental de una familia de vencidos –la que conforman Montserrat y sus padres, Ramón y Neus– y su supeditación económica y emocional al matrimonio formado por Fanny y Santiago, afines al nuevo orden. A las necesidades económicas de la familia de Montserrat se suma la relación extramatrimonial explícita que une a Ramón y Fanny, así como la dependencia emocional implícita entre el primero y Santiago, constituyendo un triángulo sentimental que condiciona la supervivencia y adaptación a la sociedad franquista de Ramón y su familia. El recuerdo del drama emocional y económico que viven estos personajes en 1950 se articula veintiún años después (1971), cuando a raíz de la muerte de Ramón y Neus en un accidente de tráfico, Fanny y Montse retoman el contacto en un intento de la primera de hacer cuentas con el periodo más duro de la dictadura. Conforme desarrolla estos dos argumentos, *Berenàveu* trata de involucrar a lectores y espectadores en la construcción de una memoria colectiva de la posguerra, que se difumina bajo otra imagen de progreso económico y social que exalta Montserrat y que amenaza con disolver esa memoria en el olvido.

En lo que respecta a la primera de estas temporalidades, y según indica el autor, 1950 supone “la culminació dels quaranta i de l’obertura a una nova dècada que havia de resultar ben diferent, però que, si bé els lectors o els espectadors han de poder ja ensumar-la, això espero, per als protagonistes encara era un pur enigma. Perquè 1950 va significar un any més d’asfíxia econòmica, especialment per als sectors populars de Barcelona” (“la culminación de los cuarenta y de la apertura a una nueva década que tenía que ser muy diferente, pero que, si bien los lectores o los espectadores pueden ya husmear, eso espero, para los protagonistas todavía era un puro enigma. Porque 1950 significó un año más de asfixia económica, especialmente para los sectores populares de Barcelona”); citado en Gallén 18). Más aún, 1950 es un año que, como indica Feliu Formosa, el autor asocia a su infancia (15) y que apunta también al nacimiento del teatro realista al que se remite esta obra (12). Por una parte, 1971 supone el inicio de una década en la que, por un lado, se dan por consolidados los logros sociales y económicos del régimen, mientras que, por otro, comienza a vislumbrarse el final de este periodo, tanto por la avanzada edad del dictador como por la emergencia de movimientos sociales críticos con la dictadura que actúan como elementos cristalizadores de una nueva generación.⁵

Si bien *Berenàveu* no logra involucrar al público en la reconstrucción de una memoria de la posguerra, la correspondencia entre Montserrat y Fanny abrevia la ruptura

cronológica y conceptual que establece el régimen entre el primer y el segundo franquismo, subrayando la continuidad entre estos dos periodos. El título de la obra alude precisamente a la memoria de las meriendas como experiencias domésticas que reflejan los cambios sociales y económicos que experimentan tanto los personajes como, presumiblemente, los receptores ideales de esta obra durante la posguerra y a principios de los años setenta. De hecho, y resaltando una idea clave a la hora de construir una memoria colectiva del primer franquismo, tanto el título de esta obra como el programa de mano que reparte el teatro Capsa durante su estreno apelan a la memoria de un pasado que, a primera vista, podría parecer ajeno al contexto en que se estrena esta obra: “A Barcelona, per estalviar electricitat, molts nens, en tornar del col·legi, berenàven a les fosques” (“En Barcelona, para ahorrar electricidad, muchos niños, al volver del colegio, merendaban a oscuras”; Programa de mà, 143). Esta memoria contrasta con la realidad de lectores y espectadores en 1971 y también con la *belle époque* de antes de la guerra que rememora Neus en 1950 y que, si bien es eliminada, al igual que la posguerra, de la memoria colectiva del segundo franquismo, evoca una realidad más cercana a la de la audiencia. Como indica este último personaje, antes de la guerra “el papa ens duia al Joan i a mi a berenar a les Granges Royal. Preníem un suís amb melindros” (“papá nos llevaba a Juan y a mí a merendar a las Granjas Real. Tomábamos un suizo con melindres”; 91). La memoria de Neus actúa así como contrapunto de un presente de enunciación (la posguerra) en el que para ahorrar electricidad esta pide a su hija que apague las luces para merendar: “*Convenen estalvis. Per berenar no necessites claror*” (“Conviene ahorros. Para merendar no necesitas claridad”; 90). Al recurrir a memorias domésticas presumiblemente compartidas por lectores y espectadores, la obra invita a estos últimos a contrastar estos periodos y a evaluarlos desde su propia experiencia, creando un espacio de reflexión crítica que supera a la propia interpretación del texto.

En lo que respecta a su dimensión estética y formal –y sumándose a su fracaso en taquilla–, *Berenàveu* hace una intervención cultural a contracorriente de la moda literaria en el momento de su estreno, lo que, como indica Sirera, provoca el rechazo de la crítica y un estado de profunda crisis creativa en el autor (125).⁶ Así, por ejemplo, y siguiendo a Formosa (12), la crítica descalifica esta obra por considerarla un texto fuera de época” (Benach) que presenta “graves deficiencias” (Pérez de Olaguer), sin tener en cuenta el trabajo de análisis social que lleva a cabo el autor.⁷ Formosa responsabiliza del fracaso comercial de *Berenàveu* precisamente a una crítica teatral que, desde la perspectiva de este autor, desconoce la problemática formal del teatro y no orienta al público de manera acertada (14). Al margen de estas matizaciones, un sector mayoritario de la crítica considera que la obra de Benet ignora las corrientes del teatro europeo e independiente, que enfatizan la renovación desde la dramaturgia imaginativa y privilegian los signos teatrales no lingüísticos. Frente a esta tendencia, el autor catalán vuelve a apostar por técnicas del realismo social de los años cincuenta y sesenta como, por ejemplo, el uso de espacios interiores y del diálogo, y de la simultaneidad escénica.

Dentro de este contexto, tanto las estrategias como el argumento que articula Benet i Jornet evocan el realismo de *Historia de una escalera* (1949) y, posteriormente, de *El tragaluz* (1967), de Antonio Buero Vallejo. Tanto esta última obra como *Berenàveu* narran una historia oscura que se sitúa en la etapa del desarrollo económico que resulta del Plan de Estabilización de 1959. A través de sus protagonistas, Vicente y Ramón, respectivamente, Buero Vallejo y Benet i Jornet llevan a cabo un ajuste de cuentas con ciertos sectores del franquismo que aceptan, como afirma Enric Gallén, “sense cap mena

d'escrúpols morals ni ideològics o polítics el benestar material ofert en safata pel règim franquista" ("sin ningún tipo de escrúpulos morales ni ideológicos o políticos el bienestar material ofrecido en bandeja por el régimen franquista"; 16). *Berenàveu* recurre así a una temática y a estrategias discursivas que, si bien una década antes abren nuevas perspectivas a la representación escénica, ceden a principios de los años setenta ante el deseo de situar el teatro catalán "to a level comparable to that of the most civilized or sophisticated cultures and societies" (Feldman 42). Siguiendo este último propósito, no obstante, y a diferencia de las obras de Buero Vallejo, *Berenàveu* propone, como indica Marion Peter-Holt, una versión propia del drama realista (425), estableciendo un diálogo formal y temático con las tradiciones literarias catalana y europea.

En lo que respecta a literatura catalana, y como indica Gallén, Benet i Jornet "*va tenir molt clar el text que li servia de veritable punt de referència: 'L'auca del senyor Esteve', de Santiago Rusiñol, a partir de la qual Benet es va proposar escriure una mena de contra-auca*" ("el dramaturgo catalán tuvo muy claro el texto que se servía de verdadero punto de referencia: *Las aleluyas del señor Esteve*, de Santiago Rusiñol, a partir del cual Benet se va a proponer escribir un tipo de contraaleluya"; 129). No obstante, si bien recrea ciertos matices costumbristas de la obra de Rusiñol, *Berenàveu* inserta un distanciamiento crítico desde el que da un giro de ciento ochenta grados a la perspectiva realista que adopta inicialmente esta obra, como reflejan los rótulos de cada capítulo y que, según Gallén (12), evocan aquellos que añade Gabriel Alomar a *L'auca*. El rótulo "*Quan som joves tot és bonic*" ("Cuando somos jóvenes todo es bonito"), por ejemplo, subraya la ingenuidad infantil de Montserrat, quien vive ajena a la miseria y a la humillación continua de sus padres, mientras que "*Misèria i companya*" ("Miseria y compañía") hace referencia no a la unión del matrimonio en momentos de necesidad económica y vulnerabilidad, sino a desencuentros que rayan en la violencia doméstica.

Más allá de *L'auca*, el nombre de Fanny evoca también la novela del mismo nombre de Carles Soldevila, publicada en 1929 y en la que el personaje principal, como el de Benet i Jornet, representa a una mujer autosuficiente que confronta el ambiente mezquino en el que vive. El propio personaje de Benet i Jornet alude a este origen cuando explica que su nombre es "*De novel·la. Es van posar a dir-me Fanny quan tenia vuit o nou anys, per una novel·la que va agradar a la meva mare*" ("De novela. Comenzaron a llamarme Fanny cuando tenía ocho o nueve años, por una novela que le gustó a mi madre"; 56). Finalmente, la obra recurre a técnicas brechtianas propias del teatro europeo de los sesenta, como muestran las proyecciones escénicas, las alteraciones narrativas y temporales, y la implicación crítica que exige a los espectadores. A pesar de su popularidad inicial, estas estrategias caen en desuso en los años setenta, lo que explica en cierto modo la descalificación inicial de *Berenàveu* y la posterior orientación del autor hacia temáticas más íntimas y existenciales.⁸

La aproximación de Benet i Jornet difiere no solo del discurso cultural que promueve el régimen durante los años sesenta y setenta, sino también del de la recuperación de la memoria histórica que surge tres décadas después y que tiende a establecer fronteras cronológicas claramente delimitadas entre el presente democrático y el pasado dictatorial. Más aún, y a diferencia de otras representaciones vinculadas a la memoria histórica, *Berenàveu* desmitifica la derrota, presentándola como una circunstancia que se puede superar desde la sumisión y desde una complicidad que se extiende del ámbito doméstico en el contexto de la posguerra a espacios públicos y explícitamente políticos a principios de los años setenta. Esta representación difiere del idealismo que atribuye a los vencidos

una multitud de obras contemporáneas, como podemos observar, por ejemplo, en las películas *Silencio Roto* (2001), de Montxo Armendariz, y *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro.⁹ Frente a estas representaciones, *Berenàveu* presenta a los vencidos – representados por la familia de Ramón– como una categoría social, no política o militar, que se somete al nuevo orden para convertirse posteriormente en un referente del éxito de las políticas económicas y de socialización del régimen. Los vencidos de la posguerra se transforman así en un bastión sobre el que la dictadura reivindica el éxito de las políticas de reconciliación que este promueve desde los años cincuenta y, junto con ello, en un referente a la hora de justificar una legitimidad de ejercicio que se erige sobre el silenciamiento de una memoria de hambre y represión.¹⁰

No obstante, la originalidad de *Berenàveu*, así como su aportación a la recuperación de la memoria histórica, no radica en el argumento en sí, sino en el proceso de reflexión y reconstrucción de la posguerra que llevan a cabo Fanny y Montserrat, y que sirve de modelo exploratorio para la articulación de un nuevo modelo de memoria colectiva. Conforme se sumergen en el pasado, estos personajes construyen una memoria diacrónica y polifónica desde la que revelan, como indica Gallén, todo un abanico de actitudes ante la dictadura (12). De hecho, cada uno de los personajes que intervienen en la obra, siete en total, afronta este periodo de una forma particular: desde la claudicación del señor Jeroni, “*un mestre ranci i tronat, que conserva una imatge estàtica i anquilosada de la seva pròpia cultura*” (“un maestro rancio y arruinado, que conserva una imagen estática y anquilosada de su propia cultura”; Gallén 27), hasta el arribismo de Pilar, un ama de llaves que satisface sin escrúpulos sus necesidades más inmediatas (Gallén 27). Entre estos dos límites, marcados por las figuras secundarias de *Berenàveu*, se desarrolla el comportamiento de los personajes principales que conforman las dos familias que protagonizan esta obra. En una posición central entre estas dos familias se encuentra Ramón, quien condiciona la experiencia del resto de los personajes durante este periodo y quien manifiesta de forma más explícita su deseo de adaptarse al orden dictatorial.

Tras perder la guerra y pasar dos meses en un campo de concentración en el extranjero, Ramón regresa bajo el amparo de Santiago a su país natal, donde estudia infructuosamente para unas oposiciones a notario que garanticen tanto la estabilidad económica de su familia como su plena rehabilitación social y legal en la España de Franco. De forma paralela, este personaje planea huir con Fanny, su vecina, amante y esposa también de su protector. Santiago, no obstante, recurre a sus influencias sociales y políticas, así como al control emocional que ejerce sobre Ramón, para frustrar ambos proyectos, condicionando la adaptación y supervivencia social de su vecino a una sumisión sin fisuras. Como recuerda Santiago a Ramón, “*Vaig dir-te que et trobaria col·locació i et vaig oferir la meva amistat, però et vaig advertir que seria exigent i que havies de ser com cera a les meves mans*” (“Te dije que te encontraría una colocación y te ofrecí mi amistad, pero te advertí que sería exigente y que tenías que ser como cera en mis manos”; 117). La dependencia entre estos dos personajes queda de manifiesto cuando Ramón se dispone a escapar con Fanny para poner fin a una situación social y familiar asfixiante. La intervención de Santiago neutraliza las intenciones de Ramón, hasta el punto de que este último reemplaza su deseo de huir con Fanny por el proyecto de futuro impreciso –y desconocido por lectores y espectadores– que le plantea su vecino, lo que, según Gallén, sugiere la existencia de un posible vínculo homosexual entre estos dos personajes.¹¹ Como afirma Santiago:

No te'n vas. Aquest deus anys han servit d'alguna cosa. Ara ets una persona

raonable. I continuaràs sent-ho. D'un pobre diable esverat t'he convertit en un home responsable. Tu ets necessari al teu lloc i jo ho sóc al meu. I d'aquesta manera sortirem endavant [...] De fet et necessito, saps? Ets el meu testimoni. Fracassar and tu fóra desagradable. No m'entens? [...] Et tinc posada voluntat, Ramon. I vindran temps millors.

No te vas de aquí. Estos diez años han de servir de algo. Ahora eres una persona razonable. Y continuarás siéndolo. De un pobre diablo atolondrado te he convertido en un hombre responsable. Tú eres necesario en tu lugar y yo lo soy en el mío. Y de esta manera saldremos adelante [...] De hecho te necesito, ¿sabes? Eres mi testigo. Fracasar contigo sería desagradable. ¿No me entiendes? He puesto voluntad en ti, Ramón. Y vendrán tiempos mejores. (118-19)

Tras esta intervención, la obra omite el desarrollo de Ramón hasta el momento de su muerte en un accidente de coche en 1971, según indican las direcciones de escenas con las que se inicia la obra. Paradójicamente, un símbolo de progreso asociado al desarrollo económico del segundo franquismo –el automóvil– se convierte en la clave de la destrucción de este personaje, transformando lo que podría ser un final feliz en el inicio trágico de esta obra: “*So d’una frenada i d’un xoc. Es projecta una diapositiva: cotxe utilitari accidentat a la carretera*” (“Sonido de un frenazo y de un choque. Se proyecta una diapositiva: coche utilitario accidentado en la carretera”; 53). A nivel narrativo, no obstante, este accidente justifica la toma de contacto entre Montserrat y Fanny dos décadas después de su último encuentro ante el intento de la segunda no de expresar su consternación por el desenlace de su antiguo amante, sino de entender unas vidas llenas de sombras que le impiden comprender a su vez el motivo por el que Ramón no abandona a su familia por ella.

El pésame inicial de Fanny a Montserrat desencadena una correspondencia que remite a estos personajes a un pasado de miseria material, moral y afectiva adornado únicamente por las ensoñaciones infantiles de Montserrat, quien en 1950 aspira a ser como su vecina: “*Quan m’agradaria un pis de pel·lícula com el teu, amb telèfon i butaques. I faré bona olor i vestiré bé i seré bonica com tu*” (“Cuánto me gustaría un piso de película como el tuyo, con teléfono y butacas. Y oleré bien y me vestiré bien y seré bonita como tú”; 56-7). Esta fascinación pierde todo efecto en 1971, una vez que Montserrat es consciente de la relación que mantienen Fanny y su padre años atrás y de la sumisión sobre la que se sustenta la supervivencia de su familia durante la dictadura. Como indica Neus a su marido, por ejemplo, “*sense el Santiago ens hauríem mort de fam, després de la guerra. De no ser que ell, gairebé sense conèixer-nos, es va preocupar i et va trobar col·locació, hauríem acabat rosegant les pedres*” (“sin Santiago nos habríamos muerto de hambre después de la guerra. De no ser por él, que casi sin conocernos se preocupó y te encontró colocación, habríamos acabado mordisqueando las piedras”; 98). Se trata, en definitiva, de un pasado que desmonta las ilusiones sobre las que Montserrat construye su identidad adulta y que revela la disyunción entre temporalidades que este personaje –y presumiblemente un sector de la audiencia– debe confrontar.

Montserrat, no obstante, se resiste a esta reflexión, como pone de manifiesto su insistencia en borrar su memoria de la posguerra y según indica en una de las cartas que le dirige a su antigua vecina: “*El record que em queda d’aquells temps s’esborra una mica. Jo era massa joveneta i em penso que, si ara la veïés, no la reconeixeria. A més, diuen que*

el temps passat sempre s'enyora. Però la veritat és que, en aquell temps de misèria, no tinc ganes de pensar-hi gaire” (“El recuerdo que me queda de aquellos tiempos se borra un poco. Yo era demasiado jovencita y pienso que, si ahora la viese, no la reconocería. Además, dicen que el tiempo pasado siempre se añora. Pero la verdad es que, en aquel tiempo de miserias, no tengo ningunas ganas de pensar”; 63). Este personaje se resiste así al trabajo de memoria que plantea Fanny, plegando su pasado sobre el marco de una memoria colectiva –la del progreso económico y social del segundo franquismo– que actúa a modo de “*script or schemata for the interpretation of the postwar*” (Winter and Sivan 18). Al amoldar sus recuerdos a este marco de interpretación, la memoria de Montserrat deja de ser un medio de expresión de la experiencia para transformarse en un instrumento que, como indica Van Alphen, la reviste de forma y contenido (25). Como consecuencia, no es de extrañar que sea precisamente Montserrat quien, ignorando las necesidades que pasa durante su infancia por ser hija de un vencido, exalte los logros de la dictadura y se resista a revisar este periodo al final de su ciclo.

Una vez adaptada a la sociedad de consumo, Montserrat se transforma en un sujeto acrítico para quien la diferencia entre la experiencia personal y la memoria colectiva que promueve la dictadura pierde todo significado. Como indica Gallén, este personaje “*vol oblidar el passat de misèria i està disposada a assumir sense escrúpols ni crítica el règim franquista, com van fer els seus pares. Un cop més representa aquells segments de la societat que per conformitat, covardia o desídia renuncia a lluitar i modificar un determinat estat de les coses*” (“quiere olvidar el pasado de miseria y está dispuesta a asumir sin escrúpulos ni crítica el régimen franquista, como hicieron sus padres. Una vez más representa aquellos segmentos de la sociedad que por conformidad, cobardía o desidia renuncian a luchar y modificar un determinado estado de las cosas”; 38). Desde un enfoque contrapuesto, *Berenàveu* subraya también la exclusión de Fanny, quien, a pesar de pertenecer inicialmente al bando de los vencedores, rechaza los principios y las prácticas que el régimen normaliza tras la Guerra Civil, lo que redime a este personaje de toda responsabilidad social y moral. De hecho, Fanny propone una confrontación sin paliativos con la memoria de la posguerra, evitando toda posición acomodaticia que le permita salvaguardar las apariencias como miembro de la clase franquista y como amante de un hombre casado.

La aproximación de Fanny a la memoria problematiza también la dinámica entre vencedores y vencidos durante el primer y segundo franquismo, hasta el punto de que este personaje pasa de ser parte de la élite franquista en 1950 a ser una exiliada en 1971. Este personaje se marcha a Argentina “*amb la confiança d’accedir a un sistema millor de vida, a una nova realitat social i política més oberta i tolerant en què pugui respirar aires d’autèntica llibertat*” (“con la confianza de acceder a un sistema mejor de vida, a una nueva realidad social y política más abierta y tolerante en la que pueda respirar aires de auténtica libertad”; Gallén 26). De forma inversa, Montserrat deja atrás la precariedad de su infancia para integrarse en la burguesía catalana como Montserrat Freixas de Domènec. Fanny apunta a esta inversión cuando se refiere irónicamente a Montserrat como la marquesa que “*em perdona la vida però no em concedeix audiència*” (“me perdona la vida pero no me concede audiencia”; 79), mientras que esta descalifica a la primera como “*la fulana del meu pare*” (“la fulana de mi padre”; 79). A través de estos personajes, *Berenàveu* contrapone –siguiendo la explicación de Susan Suleiman al ensayo de Theodor Adorno “What does coming to terms with the past mean?”– “a mere ‘turning the page’ on the past which is actually a desire to wipe it from memory”, frente a “a genuine working through

the past, [a] critical self-reflection” (77-8). Así, y en contraste con la primera actitud, la segunda no asume el pasado como una herencia que viene dada de antemano, sino como un esfuerzo de autorreflexión desde el que confrontar la posguerra desde la implicación personal y más allá de toda superioridad o distanciamiento moral.

Esta lectura difiere de la interpretación dominante de *Berenàveu* como una obra que, a través de la acción simultánea, como indica Gallén (23), y de la verticalización del texto, según afirma Pérez de Olaguer (78), distancia a lectores y espectadores de la historia narrada, reduciéndolos así a consumidores culturales de la memoria colectiva que plantea la obra. En desacuerdo con esta perspectiva, y evitando la tendencia a dar por zanjado un pasado incómodo desde una mirada nostálgica, *Berenàveu* se adentra en el agujero negro de la posguerra, enfocándolo desde una multiplicidad de perspectivas desde las que rompe con toda visión incontrovertible de este periodo. Así, y a diferencia de la memoria del segundo franquismo, esta obra concibe la memoria como un ejercicio intersubjetivo, como “a memory of a memory”, es decir, “a memory that is possible because, it evokes another memory” (Passerini 2), lo que permite establecer múltiples conexiones entre las memorias que se plantean en la obra y las de lectores y espectadores.

Con este propósito, y tomando como referencia el estudio que lleva a cabo Maria Teresa Cattaneo, *Berenàveu* articula un caleidoscopio narrativo desde el que explota el gusto “por lo sobreentendido, por las situaciones imprecisas, difuminadas, por el cambio de perspectivas, en fin, por la indeterminación de un escenario sin limitación de lugar ni de tiempo y, a veces, sin frontera entre lo real y lo ficticio” (383-84). Benet i Jornet confronta así al lector o espectador con memorias, con frecuencia ilusivas, que se reconfiguran continuamente en función de las dependencias y reciprocidades que se establecen entre las mismas. Para ello, y como refleja el ejemplo de las meriendas domésticas, *Berenàveu* contrapone tres marcos temporales a la hora de construir la memoria, estableciendo un diálogo entre el periodo de preguerra, de posguerra y aquel en el que se escribe y estrena esta obra.

La interpretación de los eventos que tienen lugar en cada uno de estos planos se proyecta –como si se tratase de las caras contrapuestas de un caleidoscopio– sobre las otras temporalidades, generando, como indica Sharon Feldman, “an oscillating system of mutual dependence and reciprocity” (136). *Berenàveu* advierte al receptor sobre la variabilidad en la percepción que produce este artilugio cuando Montserrat lo encuentra en el apartamento del señor Jeroni: “*Què bonic. Són figures de colors. I canvien. Canvia sempre. És divertit. Oh, ara únicament hi ha groc i vermell, vermell, vermell. Quina preciositat*” (“Qué bonito. Son figuras de colores. Y cambian. Cambia siempre. Es divertido. Oh, ahora solamente hay amarillo y rojo, rojo, rojo. Qué preciosidad”; 72) Tomando estos efectos como referencia estética y formal, *Berenàveu* proyecta una mirada fenomenológica desde la que, como indica Feldman, “attempts to contemplate objects from multiple perspectives, picking them up and spinning them ‘with one’s mind’ in order to contemplate them from different angles” (133-4). De acuerdo con este modelo, *Berenàveu* integra imágenes y narrativas no lineales en las que se difuminan los límites entre el pasado y el presente, y entre lo real y lo ficticio, lo que le permite reproducir los propios mecanismos de la memoria y la configuración de esta última desde una multiplicidad de perspectivas.

Benet i Jornet aplica también el modelo del caleidoscopio a la hora de desarrollar a los personajes, articulando un complejo sistema de construcción directa e indirecta en el que se sobreponen distintas temporalidades y perspectivas. De hecho, y aquí radica una de las

calidades más sobresalientes de esta obra, es el lector o espectador quien, al contraponer las experiencias de los personajes en distintos planos cronológicos y relacionarlos con su memoria individual, produce una valoración de estos últimos, de los relatos que articulan y de los contextos en los que habitan (1950 y 1971). Benet i Jornet establece de este modo una compleja relación interpretativa entre el texto, el contexto social que reconstruye y aquel en el que se escribe y estrena esta obra, abriendo la vía a un modelo de memoria colectiva que se articula sobre un diálogo “through which we listen to an expanding repertoire of voices from the past, tell and retell the stories that we have heard, and so define and redefi ne our position in the present” (Morris-Susuki 28). En este sentido, *Berenàveu* no cuenta con un receptor pasivo, sino con uno que participa activamente en la reconstrucción de las memorias de los personajes y que relaciona estas últimas con sus experiencias de la posguerra.¹² Así, por ejemplo, la percepción de los personajes varía en función de las relaciones que establecen con sus vecinos y de las perspectivas de estos últimos, como ocurre, por ejemplo, en el caso de Ramón. Dependiendo del punto de enfoque, este personaje se presenta, simultánea y paradójicamente, como un padre egoísta (1950) y abnegado (1971); como un marido desencantado (1950) y entregado (1971), y como objeto de deseo de Santiago y de su esposa Fanny. En función de estas identidades, Ramón actúa como nexo y punto de ruptura entre las dos familias que intervienen en la obra, exponiendo las duplicidades del microcosmos social franquista que construye *Berenàveu* a través de este vecindario.

Más aún, *Berenàveu* sitúa a Montserrat en una posición de deficiencia con respecto al lector o espectador, permitiendo a este último llevar a cabo una evaluación crítica de la memoria colectiva del segundo franquismo bajo la que se ampara la primera. Para ello, la obra alterna entre el uso del monólogo –desde el que proyecta una visión distanciada de la posguerra– y el diálogo, lo que le permite modificar el punto de enfoque de los relatos y establecer un juego de perspectivas entre lo que los personajes y receptores saben, desconocen y van averiguando. De hecho, los monólogos no solo revelan una serie de hechos que permiten el desarrollo del argumento, sino que dan acceso a lectores y espectadores, como indica Peter-Holt, a los miedos, prejuicios y dilemas que experimentan los personajes (429). Desde esta posición, Benet i Jornet apela a la subjetividad del lector o espectador como una variable fundamental a la hora de reconstruir la memoria colectiva de la posguerra, permitiéndole, en palabras de Conxita Mir, “una mejor comprensión de los sentimientos que orientan las acciones de las gentes corrientes” (33). *Berenàveu* transforma así al lector o espectador en un testigo de los eventos que rememoran Montserrat y Fanny, y en el receptor ideal tanto de su correspondencia como de las reacciones que estas manifiestan en privado.

A modo de ejemplo, los desencuentros constantes entre Neus y Ramón contradicen el discurso de Montserrat, lo que lleva a lectores y espectadores a cuestionar la validez de los recuerdos de este personaje: “*Estimada senyora: el meu pare estava enamorat de la seva muller. Va tenir un mal moment, però l’estimava massa per a abandonar-la*” (“Querida señora: mi padre estaba enamorado de su mujer. Tuvo un mal momento, pero la quería demasiado para abandonarla”; 132). Más aún, Montserrat transforma la sumisión de su padre ante Santiago y el orden que representa en abnegación y paciencia, al margen de lo que realmente recuerde. Montserrat actúa así como un exponente de las políticas de socialización del régimen, lo que motiva una lectura irónica del epitafio que dedica a su padre en una de las cartas que dirige a Fanny:

Ell va treballar i a la llarga Déu el va premiar. S'havia comprat un Sis-cents i un terreny a la Garriga [...] El meu pare havia tingut paciència i s'havia mantingut al peu del cañó. Durant els anys quaranta, amb les sacarines, el pa negre i les restriccions de llum. Si avui Barcelona és la ciutat que és, ho devem, bàsicament, a homes com ell. Jo l'admiro i espero que, el que ell va aconseguir aleshores, nosaltres ho sabrem continuar amb el mateix esperit els anys que han de venir.

Él trabajó y a la larga Dios lo premió. Se había comprado un Seiscientos y un terreno en la Garriga [...] Mi padre había tenido paciencia y se había mantenido al pie del cañón. Durante los años cuarenta, con las sacarinas, el pan negro y las restricciones de luz. Si hoy Barcelona es la ciudad que es, se lo debemos, básicamente, a hombres como él. Yo lo admiro y espero que lo que él va a conseguir entonces nosotros lo sabremos continuar con el mismo espíritu durante los años que quedan por venir. (125)

La memoria de Montserrat –así como el marco de la memoria colectiva que sanciona el régimen franquista– queda así descalificada sobre la base de su carácter acrítico y celebratorio, lo que valida, por otro lado, el modelo de memoria que propone Fanny.

Recurriendo a las estrategias narrativas discutidas anteriormente, la propuesta de este último personaje vincula la posguerra con el segundo franquismo para resaltar el contenido hiriente de la memoria y la negatividad sobre la que se constituye el presente. De hecho, Fanny no aborda el pasado como un relato, sino como una herencia social y política de la que debe hacerse cargo y de la que hace partícipe a Montserrat y también a lectores y espectadores. Desde esta aproximación, este personaje neutraliza toda visión presentista de la memoria como un devenir temporal y progresivo cuya coherencia viene determinada por los paradigmas sociales y culturales dominantes en el presente de enunciación de la obra, es decir, durante el segundo franquismo. Como indica Fanny a la hija de su antiguo amante, “*per a mi, al contrari que per a vosté, Barcelona és encara la Barcelona de fa vint anys*” (“para mí, al contrario que para usted, Barcelona es todavía la Barcelona de hace veinte años”; 71). Al identificar presente y pasado y limitarse a un contexto doméstico identificable por el receptor, Fanny estimula la articulación de una memoria diacrónica y colectiva que queda a expensas, en última instancia, de la capacidad del primero de establecer conexiones entre estos periodos y también entre su propia memoria y la de los personajes.

El modelo de memoria que plantea Fanny confronta así a lectores y espectadores con la necesidad de llevar a cabo un ejercicio de reflexión sobre la base del modelo dialógico que propone este personaje y que desarrolla Benet i Jornet a través de la propia estructura de la obra, como sugiere inicialmente el ejemplo de las meriendas que justifica el título de esta obra. *Berenàveu*, no obstante, no desarrolla este modelo discursivo, sino que se limita a delinear las bases para su posterior articulación como alternativa posible a la memoria colectiva del segundo franquismo. De este modo, esta obra abre una vía posible para la recuperación de la memoria histórica desde la que confronta dos de los principales tabúes no solo del momento en que se estrena esta obra, sino también de la Transición y de la democracia: la complicidad de los “españoles corrientes” (173), en palabras de Helen Graham, con la dictadura y su pasividad ante una memoria colectiva que se desmarca de las miserias de la posguerra.

Como conclusión, *Berenàveu* reacciona frente al desinterés por la memoria de la posguerra que comienza a manifestarse durante los años sesenta y principios de los setenta. En este contexto, la obra de Benet i Jornet invita al receptor a cuestionar un presente de enunciación que silencia un pasado de necesidad y miseria. Para ello, esta obra funde la memoria individual y la colectiva, exponiendo las humillaciones sobre las que el régimen construye una sociedad de consumo que se desentiende de todo intento de proyectar una mirada crítica sobre uno de los periodos más oscuros de la historia reciente de España. Más aún, y como se indica anteriormente, la obra de Benet i Jornet establece una continuidad entre este periodo y el segundo franquismo, es decir, entre dos temporalidades que quedan desconectadas dentro de la memoria colectiva franquista. Con este propósito, *Berenàveu* desarticula los hitos del progreso sobre los que el régimen franquista construye una memoria colectiva que desvincula a los ciudadanos de la memoria de la posguerra. Frente a esta última perspectiva, *Berenàveu* invita a la audiencia a proyectar una mirada crítica del pasado y también de la temporalidad en la que se estrena esta obra. En este proceso, esta obra abre una vía a la construcción de un modelo de memoria colectiva que se remite a la propia experiencia de lectores y espectadores a la hora de valorar el impacto de este periodo sobre el presente de enunciación. Benet i Jornet plantea así un teatro crítico desde el que invita a reflexionar al espectador de principios de los años setenta sobre un periodo trágico y sobre el que se asienta un sistema de bienestar que hace del olvido una marca de complicidad con la dictadura. Este olvido sirve a su vez de precedente para las políticas del consenso que, un lustro más tarde, marcan la transición democrática y que constituyen en lo subsiguiente uno de los principales retos para la recuperación de la memoria histórica en España.

NOTAS

- ¹ Entre los premios recibidos por Benet i Jornet se encuentran el Premio Nacional de Teatro (1955), el Premio de la Crítica Serra d'Or (1971,1986); el Premio Ciutat de Sabadell (1971); el Premio Nacional de Literatura a la mejor obra de teatro (1988-90); el Premio Nacional de Artes Escénicas (1991); El Premio Max de Honor (2010), y el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2013).
- ² Todas las traducciones del catalán al castellano son del autor de este artículo.
- ³ Entre estas obras, y sin ánimo de ser exhaustivos, destacan las películas *Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* (1975), de Pedro Olea; *Los días del pasado* (1978), de Mario Camus, y *El corazón del bosque* (1979), de Manuel Gutiérrez Aragón. Se trata de propuestas notables que tratan de abrir una primera vía para la recuperación de la memoria histórica en España.
- ⁴ Como indica Ismael Saz, “el franquismo contribuyó decisivamente a fijar la idea de los años sesenta como años de paz, orden, prosperidad y desarrollo. Esta es, como se sabe, una de las ideas más claramente fijadas en la memoria colectiva” (289).
- ⁵ Entre finales de los sesenta y principios de los setenta se produce una masificación de estudiantes en las universidades españolas, duplicándose prácticamente en número de matriculaciones. Del mismo modo, y por efecto también de los movimientos que tienen lugar en lugares como París, México D.F. o Praga, en este periodo se produce un incremento de la concienciación política y de rechazo de los estudiantes al régimen franquista, como muestran las manifestaciones, las huelgas, su acercamiento a los movimientos obreros, los encierros en universidades, etcétera. Si bien estos movimientos no tienen el mismo impacto en España que en otros países, marcan el inicio de una nueva generación política y social que apenas guarda memoria de los años del hambre y del primer franquismo.
- ⁶ Tras el fracaso de *Berenàveu*, los propósitos de generar un diálogo y una memoria colectiva de la posguerra en el teatro quedan suspendidos durante tres décadas, hasta que José Sanchis Sinisterra estrena *Terror y miseria en el primer franquismo*. A raíz de esta obra, “personas que sí habían vivido aquel primer franquismo [...] empezaban a hablar de ello, a compartir sus experiencias, y rompían un silencio de cincuenta años” (Lázaro 408). Si bien corre mejor suerte que la de Benet i Jornet, la obra de Sanchis Sinisterra confronta aún problemas de cara a su financiación y a la crítica cultural en el momento de su publicación (2002) y estreno (2003), poniendo de relieve, como indica Esther Lázaro, que “en plena democracia, el franquismo no parecía tan superado como debería” (403).
- ⁷ Indica Formosa que, al descalificar *Berenàveu*, la crítica no tiene en cuenta el contexto individual y colectivo en el que evoluciona Benet i Jornet como dramaturgo; la evolución –por naturaleza, lenta– del realismo y de las técnicas naturalistas; ni la falta de oportunidades a la hora de experimentar sobre el escenario, lo que puede originar ciertos fallos en los detalles que luego se descalifican de forma absoluta (13).
- ⁸ Como afirma Benet i Jornet, “hacia finales de los sesenta, o antes ya, este *teatre independent*, en el que se formarían grupos, directores, escenógrafos y autores, empezó a prescindir del escritor de textos teatrales. Los aires locales y europeos (e incluso americanos) predicaban la fecunda buena nueva de la creación colectiva y de los lenguajes no orales. Es decir, al poco de haber empezado, mi actividad, no ya tan solo mis obras concretas, fue considerada, precisamente por la gente más interesante del

momento en el campo escénico, casi delictiva” (Experiencia vital 11).

⁹ En el caso de *Silencio roto*, por ejemplo, Armendáriz recrea una utopía rural de la España republicana que, como indica Antonio Gómez, responde “a la creación de un pasado sentimentalmente apasionante e ideológicamente armónico y, en segundo lugar, a la sublimación de las problemáticas contemporáneas en esta narrativa utópica y nostálgica sobre el pasado” (31).

¹⁰ El cine franquista de los años cincuenta recurre frecuentemente al tópico de la reconciliación entre vencedores y vencidos que exige, como requisito ineludible, la adaptación de estos últimos al orden dictatorial. Entre las películas que reflejan esta temática se encuentran, por ejemplo, *Torrepartida* (1956), de Pedro Lazaga, y *Dos caminos* (1954), de Arturo Ruiz Castillo. Para una reflexión más detallada sobre esta cuestión, léase “La representación del maquis en la historia del cine español”, de Carmen Moreno-Nuño.

¹¹ Indica Gallén que para el lector contemporáneo el tratamiento de la homosexualidad puede resultar poco explícito en esta obra, ya que tanto el diálogo como los gestos son muy contenidos. El autor describe el vínculo sentimental de forma difusa, por temor quizás de que un exceso de concreción pudiera provocar una prohibición de esta obra (140).

¹² De acuerdo con la teoría de la recepción, y como indican Erin Mee y Helene Foley, la participación del lector “dispels the notion that there is a single, timeless objective, sui generis or independent meaning of a text that introduces the notion of reader agent: the notion that a reader actively negotiates and interprets rather than passively receives a text” (12).

OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Alianza Editorial, 1996.
- Batlé i Jordà, Carles. “Contemporary Catalan Theatre: Between the Desert and the Promised Land”. *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n. 3, 2007, pp. 416-424.
- Benet i Jornet, Josep Maria. *Berenàveu a les fosques*. Educaula62, 5. ed., 2011.
- . De la experiència vital al text teatral”. *Entre actes: diàlegs sobre teatre espanyol entre siglos*. Ed. Martha T. Halsey y Phyllis Zatlin. Estreno, 1999. 11-15.
- . *Fantasia per a un auxiliar administratiu*. Milla Librería Editorial, 1990.
- . Nota de l’ autor. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed., Educaula 62, 2011, pp. 45-48.
- . *Una vella, coneguda olor*. Milla Librería Editorial, 1980.
- Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera*. Espasa Libros, 2010.
- . *Hoy es fiesta; El tragaluz*. Ed. Mariano de Paco. Cátedra, 2011.
- Cattaneo, Maria Teresa. “El caleidoscopio de las maravillas. En torno al teatro de J. M. Benet i Jornet”. *Teatro español contemporáneo: autores y tendencias*, editado por Alfonso del Toro y Wilfried Floeck. Reichenberg, 1995, pp. 367-390.
- Dos caminos*. Dir. Arturo Ruiz Castillo. Interp. María Luisa Abad, Valeriano Andrés. Filme. Eos Films, 1953.
- El corazón del bosque*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Interp. Norman Briski, Ángela Molina. Filme. Arándano, S.A., 1979.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Interp. Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú. Filme. Tequila Gang, 2006.
- Feldman, Sharon. *In the Eye of the Storm. Contemporary Theater in Barcelona*. Burknell University Press, 2009.
- Foley, Helene P. y Erin B. Mee (eds). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford University Press, 2011.
- Formosa, Feliu. “Benet, avui”. *La desaparició de Wendy i altres obres*, de Josep M. Benet i Jornet. Edicions 62, 1996, pp. 7-20.
- Gallén, Enric. Estudi Preliminar. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed. Educaula62, 2011, pp. 11-40.
- . “Del programa de mà de l’estrena de Berenàveu a les fosques”. *Berenàveu a les fosques*, by Josep Maria Benet i Jornet, 5 ed., Educaula62, 2011, p. 143.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*. Iberoamericana, 2006.
- Graham, Helen. *Breve historia de la guerra civil*. 1ª edición. Espasa Calpe, 2006.
- Heredia, María Florencia. “Deseo, de Josep M. Benet i Jornet o de cómo encarnar la memoria”. *Stichomythia*, n. 6, 2008, pp. 50-64.
- Lázaro, Esther. “Terror y miseria de primer franquismo”, de José Sanchis Sinisterra y el teatro del común. Crónica de una experiencia pedagógico-teatral para la recuperación de la memoria histórica”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 43, n. 2, 2018, pp. 111-37.
- Los días del pasado*. Dir. Mario Camus. Interp. Antonio Gades, Marisol. Filme. Impala, 1978.
- Mir, Conxita. “El estudio de la represión franquista: una cuestión sin agotar”. *La represión bajo el franquismo*, editado por Conxita Mir. Ayer, 43, 2001, pp. 11-34.

- Moreno-Nuño, Carmen. “La representación del maquis en la historia del cine español”. *Letras Peninsulares*, vol. 16, n. 1, 2003, pp 353-370.
- Morris-Suzuki, Tessa. *The Past Within Us. Media, Memory, History*. Verso, 2005.
- Passerini, Luisa. Introduction. *Memory and Totalitarianism*, by Luisa Passerini (ed.), Oxford University Press, 1992, pp. 1-20.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo. “Berenàveu a les fosques”. *Yorick* 59, 1973, p. 78.
- Peter-Holt, Marion. “Benet i Jornet’s Salamandra: Twenty-Eight Scenes at Sunset”. *Contemporary Theater Review*, vol. 13, n. 3, 2007, pp. 425-33.
- Pim, Pam, Pum... ¡Fuego!* Dir. Pedro Olea. Interp. Fernando Fernán Gómez, Concha Velasco. Filme. José Frades Producciones Cinematograficas, S.A., 1975.
- Rusiñol, Santiago. *L’auca del senyor Esteve*. Edicions 62, 2010.
- Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Cátedra, 2003.
- Saz Campos, Ismael. *Fascismo y franquismo*. Universitat de València, Servei de Publicacions, 2004.
- Silencio Roto*. Dir. Montxo Armendáriz. Interp. Juan Diego Botto, Lucía Jiménez. Filme. Oriol Films, S.L., 2001.
- Sirera, Rodolf. “La maduresa d’un autor: Josep M. Benet i Jornet, de “Revolta de bruixes” a “Fugaç””. *Caplletra, Revista Internacional de Filologia*, vol. 14, 1993, pp. 177-88.
- Sivan Emmanuel y Jay Winter, editores. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 1999.
- Soldevila, Carles. *Fanny*. LaButxaca, 2008.
- Suleiman, Susan Rubin. *Crises of Memory and the Second World War*. Harvard University Press, 2008.
- Torrepartida*. Dir. Pedro Lazaga. Interp. Javier Armet, Adolfo Marsillach. Filme. Santos Alcocer, P.C., 1956.
- Van Alphen, Ernst. “Symptoms of Discursivity: Experience, Memory and Trauma”. *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, editado por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. University Press of New England, 1999, pp. 24-38.

Received 21 December, 2018

Accepted 18 May, 2019