

La Transición española en tres obras teatrales del siglo XXI: *El bordell* (2008) de Lluïsa Cunillé, *Transición* (2012) de Alfonso Plou y Julio Salvatierra, y *El Rey* (2015) de Alberto San Juan

Ana Prieto Nadal
SELITEN@T (UNED)
apriet22@gmail.com

Palabras clave:

Transición española. Teatro contemporáneo. *El bordell*. *Transición*. *El Rey*.

Resumen:

En el siglo XXI varios autores han tratado de revisar y plasmar escénicamente la etapa de la Transición española. Nos proponemos analizar tres obras de dramaturgos nacidos en los años 60 que ofrecen visiones críticas sobre este período. En *El bordell*, de Lluïsa Cunillé, varios personajes se citan en un prostíbulo cerca de la frontera con Francia, veinticinco años después de la noche del 23-F. *Transición*, escrita por Alfonso Plou y Julio Salvatierra, evoca, bajo el prisma de la teatralidad y el juego actoral, episodios cruciales antes y durante el gobierno de Adolfo Suárez, personaje que deviene símbolo de la desmemoria colectiva. *El Rey*, de Alberto San Juan, pieza inscrita en la corriente de teatro periodístico, focaliza en la etapa de la Transición a partir de la figura del monarca emérito Juan Carlos I.

The Spanish Transition in three theatrical plays of the XXI century: *El bordell* (2008) by Lluïsa Cunillé, *Transición* (2012) by Alfonso Plou and Julio Salvatierra, and *El Rey* (2015) by Alberto San Juan

Key Words:

Spanish Transition. Contemporary Theater. *El bordell*. *Transición*. *El Rey*.

Abstract:

In the 21st century, several authors have tried to revise and stage the Spanish Transition. We propose to analyze three works by playwrights born in the 60s that offer critical visions about this period. In *El bordell*, by Lluïsa Cunillé, several

characters meet in a road brothel on the border with France, twenty-five years after the night of 23-F. *Transición*, written by Alfonso Plou and Julio Salvatierra, evokes, under the prism of theatricality and the acting game, crucial episodes before and during the government of Adolfo Suárez, a character that becomes a symbol of collective dementia. *El Rey*, by Alberto San Juan, is a play inscribed in the current of journalistic theater and it focuses on the period of the Transition from the figure of the emeritus monarch Juan Carlos I.

A partir del año 2000, en pleno desarrollo de una política neoconservadora en España, comienza a darse un nuevo proceso de análisis de la transición que cuestiona el modelo oficial y hegemónico [Ruiz-Huerta, 2009: 111]. Esta tendencia se intensifica a raíz de la crisis económica de 2008. Y es que, tal como apunta Monedero [2011: 25], «Siempre que a España le chirrían los goznes de la democracia, sale la *Transición* a escena». Pero en este caso no como un ídolo resistente a cualquier inclemencia sino como un período a revisar para poder explicarnos de dónde venimos y cuáles son las bases y los orígenes de nuestra actual democracia. Es bien sabido que el olvido, la desmemoria —«un proceso de desmemorización colectiva» [Morán, 1991: 75]—, se impuso como señuelo de supervivencia y de reconciliación nacional. Señala Rodríguez López que, en plena crisis del régimen político de la Transición, en el marco del llamado movimiento del 15-M —el movimiento de los indignados del 2011—, «la urgencia por pensar el cambio político se ha combinado con la necesidad de revisar el origen de la Transición, en tanto momento fundacional y marca genética de la actual democracia» [2015: 25].

En el ámbito teatral, varios autores han tratado de revisar y plasmar escénicamente algunos aspectos de la Transición española y sus consecuencias. Nos proponemos analizar tres obras de dramaturgos nacidos en los años 60 y que empezaron a escribir en época de la democracia; esto es, pertenecientes a una generación no constituyente sino ya constituida [Viver i Pi-Sunyer, 1998: 27], esto es, que vivió su niñez entre los últimos años del franquismo y los comienzos de la Transición.



***El bordell* (2008) de Lluïsa Cunillé**

En *El bordell* —estrenada, bajo la dirección de Xavier Albertí, en el Teatre Lliure de Barcelona el 5 de noviembre de 2008—, varios personajes se encuentran en un puticlub de carretera en la frontera con Francia cuando se cumplen veinticinco años del golpe de Estado del 23-F. En este contexto, y con la Transición como fondo político, la obra constituye una metáfora —al tiempo que un sórdido retrato— de la España que hemos heredado, y acude, para su formulación ética y estética, al legado de los dramaturgos del lado más salvaje de la expresión: desde el Shakespeare feroz de *El rey Lear* y *Timón de Atenas* al esperpento alucinado de Valle-Inclán.

La acotación inicial nos sitúa espaciotemporalmente en una noche de tormenta en un burdel de carretera. En la escenografía ideada por Lluç Castells, el local está decorado con unos criterios estéticos propios de los años ochenta, la barra centra el espacio, y unas escaleras comunican con la extraescena contigua superior. En el extremo izquierdo del escenario hay una cabina rectangular de paredes translúcidas —el baño—, y en el extremo derecho está la puerta que comunica con el exterior.

La primera intervención, a cargo de la Madame —«Si l'home tingués el sexe als peus no hi hauria el perill que li hi sortissin penellons» [Cunillé, 2008b: s. p.]—, constituye una ingeniosa paráfrasis de una réplica del bufón de *El rey Lear* (*King Lear*, 1606) de Shakespeare. El Viejo Travesti está dormitando en un sofá raído, cuando entra la Viajera, que es su hija. Poco después, el Viejo Caballero, un banquero arruinado y con modales trasnochados, entra en el local y galantea con ella; incluso la saca a bailar al ritmo de *Amante a la antigua* (1980) de Roberto Carlos.

Cuando la Viajera entre en el baño, la Madame pasará el pestillo por fuera y la encerrará con su padre en la cabina. Unos monitores dispuestos a ambos lados de la barra reproducen a tiempo real lo que ocurre en el interior. El Viejo Travesti, un ex político de izquierdas, le reprocha a su hija haberse conformado con trabajar en la enseñanza secundaria, para él síntesis de todas las mediocridades. Él, por lo menos, no ha claudicado —dice—,



sino que murió para resucitar luego travestido: «Sí, la meva resurrecció va succeir aquí, en aquest bordell, fa vint-i-cinc anys, en una nit com aquesta. Jo pretenia canviar el món, i el món finalment em va posar al meu lloc» [Cunillé, 2008b: s. p.]. Por su parte, la Viajera le confiesa algo que la avergüenza mucho: que se dirige a la frontera francesa con un alumno de quince años con el que se ha fugado. Suena la canción de Burning *Mujer fatal* (1978), cuya letra —«¿Qué hace una chica como tú en un sitio como este? / ¿Qué clase de aventura has venido a buscar?»— resulta irónicamente apropiada para la situación de la Viajera, que se halla en un burdel tras haber seducido a un menor de edad. El Viejo Caballero y la Madame bailan, y la Viajera sale del local.

Aún en el baño, el Viejo Travesti silba *La Internacional* y después recita ante la cámara como una vieja actriz relegada al olvido. En su parlamento, mezcla alusiones al poder político detentado en el pasado y a su catastrófica vida personal; afirma, como una *vedette* sobreactuada, que la vida no le ha enseñado nada, solo trucos para sobrevivir. Con una navaja en la mano, ensaya un corte en la garganta.

Tras un retumbar de truenos y un relampagueo azulado, entra el Viejo Militar, sentado en una silla de ruedas y con una pistola en la mano. Dispara al aire y grita la célebre frase que pronunció el teniente coronel golpista Antonio Tejero al irrumpir en el Congreso de Diputados el 23 de febrero de 1981: «¡Todo al mundo al suelo!». La Madame no se inmuta; el Viejo Caballero ni siquiera se despierta, y el Viejo Travesti cierra la navaja. El Viejo Militar besa a la Madame en la boca, pide dos botellas de vino y se pone a jugar a los dardos. Entonces entra de nuevo la Viajera, muy mojada por la lluvia, y se sienta a una mesa.

El Viejo Travesti, enajenado, decrepito y medio desnudo —como el rey Lear—, brinda desde el baño:

VELL TRANSVESTIT.- Perquè ens vam conèixer aquí fa vint-i-cinc anys, la nit del vint-i-tres de febrer [...]. Aquella nit tots tres anàvem cap a la frontera, encara que per raons ben diferents com et pots imaginar. I de



matinada, de sobte, davant del televisor, ens vam adonar de la gran farsa de tot plegat, de com ens havien enredat [...]. La rata de banca, que anava carregat de milions, el va comprar a l'endemà i ens va proposar ser els seus socis. Vaig llençar tots els papers que portava a sobre, i que jo creia tan importants per a la memòria i el futur polític d'aquest país, en aquest mateix vàter, i vaig acceptar l'oferta [Cunillé, 2008b: s. p.].

Por su parte, el Viejo Militar brinda «Per un bordell dins d'un altre gran bordell que s'anomena Espanya!» [Cunillé, 2008b: s. p.]. La tormenta llega a su punto culminante y una racha de viento abre puertas y ventanas. Aparece el Chico, que, aturdido y paralizado en mitad de la escena, dice haber estrellado el coche: está amnésico y no recuerda ni su nombre. El Viejo Travesti, a la manera de Lear, se exclama por las noches que no se apiadan ni de cuerdos ni de locos. El joven es tan amnésico como el país en los últimos treinta años, y al militar se le ocurre que tal vez le convendría otro golpe —¿de Estado?— para que recuperara la memoria.

La Viajera apoya la cabeza del joven en su regazo y recita un fragmento de la ópera *La favola d'Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi. Aparece por la escalera el Viejo Cliente, al que llaman Majestad y que está poseído por el espíritu del rey Juan de Shakespeare (*King John*, 1597). En seguida se muestra dispuesto a ofrecerle al joven amnésico el alto cargo de Jefe de la Casa Real española.

La Madame baja las escaleras con el abrigo puesto y una maleta en la mano; huye de allí porque todas las prostitutas están muertas: al parecer, al Viejo Cliente se le ha ido la mano con los somníferos. El Viejo Militar propone hacer las pruebas que su madre, de ciento tres años, le ha aconsejado siempre para comprobar si una persona está muerta de verdad: ponerle un espejo debajo de la nariz, para ver si se empaña. Sin ninguna duda se evoca aquí la escena decimotercera de *Luces de bohemia* (1924) de Valle-Inclán, la del velorio de Max Estrella, en que el anarquista Basilio Soulinake afirmaba que el poeta no estaba muerto sino que padecía catalepsia, y la portera, personaje pragmático donde los haya, pedía un espejo para ponérselo al cadáver ante la boca y ver si se empañaba.



La Madame se va, dispuesta a hacer autoestop y cruzar la frontera; la Viajera se suma a la huida mientras sigue recitando a Monteverdi. El Viejo Travesti, consciente de que jamás volverá a ver a su hija, gimotea como Lear tras la muerte de Cordelia. El Viejo Cliente está tranquilo porque al rey de España nadie puede juzgarlo, peor el Viejo Militar, fuera de sí, grita que no permitirá que nadie lo vuelva a dejar en la estacada; saca su pistola y le dispara al Viejo Cliente. Este, antes de morir, le pide un favor al Chico, que toma el bastón del difunto, da tres golpes sobre la barra del bar y dice con voz firme: «Donat que el rei no respon, el rei és mort» [Cunillé, 2008b: s. p.].

Estamos ante una pieza política inscribible en el género de la tragicomedia; en ella destacan la habilidad constructiva y el calado de los personajes, así como la potencia metafórica del lenguaje y su proyección o alcance hipertextual. Todo es decrepito y trasnochado: discos rayados, sofás raídos, banqueros descapitalizados, políticos travestidos, militares con balas de fogueo... La estética y la banda sonora, de finales de los años setenta, ofrecen un aspecto de tiempo detenido.

Los personajes, atrapados en un espacio fronterizo y en un error del pasado, encarnan estereotipos y se mueven en una atmósfera alucinada propia de los sueños. Es posible establecer un paralelismo con *El balcón* (*Le Balcon*, 1957) de Jean Genet, en que una madama regentaba un burdel donde hombres insignificantes asumían a través del disfraz roles de poder —obispo, juez y militar— en una ciudad sin nombre que sufría los estragos de una revolución. En el caso de *El bordell*, no sabemos si son individuos anodinos que sueñan haber sido grandes hombres, o más bien desechos de la política y del ejército que se crecen poseídos por los personajes de Shakespeare, de los que devienen parodia. A diferencia de la obra de Genet, aquí los hombres son los dueños del burdel y acuden allí, más que para realizar sus fantasías, para enterrar sus ilusiones. En la obra de Cunillé las esferas de influencia representadas por los cuatro viejos — expulsados del poder— son la monarquía, la alta política, el estamento militar y el sistema



financiero. El Viejo Travesti constituye el personaje más trágico —no en vano su modelo shakespeareano es Lear—, por cuanto es autocrítico y consciente de lo que ha perdido en el camino. La Madame, observadora cínica y perspicaz, es, a pesar de todo, la única que tiene alma, según el Viejo Travesti. La Hija, representante del fallido sistema educativo español, los observa sin acertar a comprender del todo la situación —precisamente porque el fracaso de la educación es el fracaso de la memoria y su transmisión—, mientras que el Chico, emisario de una juventud amnésica y sin cultura, es sobornado sin dificultades por el poder.

La dramaturga acude a distintos referentes shakespeareanos para profundizar en la dimensión moral de los personajes [Molner, 2008: 49]: la Hija, como Ofelia y Cordelia, hace depender su felicidad de un tercero, pero acaba huyendo sola; el Viejo Travesti, trasunto del rey Lear, ha fracasado como padre y como político —ha travestido su ideología—; la Madame asume el rol de lúcido bufón de Lear, que dice a cada uno su verdad; el Viejo Militar toma como modelo a *Coriolano* (*Coriolanus*, 1609); el Viejo Caballero hace suyas algunas réplicas de *Timón de Atenas* (*Timon of Athens*, 1607), y el Viejo Cliente es poseído, por momentos, por el Juan Sin Tierra shakespeareano. El uso de citas y guiños literarios no es un mero divertimento metateatral sino un procedimiento que, sin dejar de ser paródico, dota de mayor envergadura a los personajes, los adensa y sobredimensiona, haciéndolos vibrar en el trasiego de la tradición.

Con todo, en *El bordell* prevalece lo grotesco por encima de lo trágico. La máscara, la fantochada, la distorsión del personaje procede de la tradición del esperpento. Si con su esperpento Valle-Inclán mostraba las miserias y horrores de la España borbónica, Cunillé retrata de manera fantasmagórica, pero también incisiva, grotesca y ácida, las circunstancias y consecuencias de este período de la historia reciente de España llamado Transición.

Estos personajes anónimos, trabajados con moldes farsescos, evocan, a través de determinadas referencias, a personajes políticos concretos. Así,



el grito del militar remite a Tejero y a la amenaza del búnker franquista. Por su parte, el travestido representa a un alto cargo de la izquierda política que se vendió a la monarquía —y la referencia es multívoca pues no se refiere a un político en concreto sino a todos cuantos se sumaron al llamado consenso, en lo que fue un pacto entre élites y una solución oligárquica que benefició al franquismo sociológico—. El banquero representa el poder fáctico de las finanzas, que tanto contribuyó a afianzar a una determinada clase política, a fin de no perder sus privilegios. Por último, el rey, figura inviolable, goza sin rendir cuentas a nadie. La lectura que subyace a este entramado de relaciones es que el monarca, con su pactismo, los encubrió a todos durante esos veinticinco años, y a cambio obtuvo la omisión de sus faltas y devaneos. Al fin y al cabo, a él es a quien más benefició el régimen democrático, por cuanto permitió la supervivencia de la monarquía.

En palabras del director, Xavier Albertí, «La virtud de la obra es lograr el equilibrio entre la fábula, para hacer creíbles y reconocibles esos personajes, y las máscaras grotescas que llevan puestas» [Fondevila, 2008: 35]. Para Gallardo [2017: 9-10], el teatro de Cunillé parte, como el de Valle-Inclán, de la constatación de una realidad española degradada hasta el punto de que solo puede traducirse teatralmente por lo contrario de la tragedia; esto es, la farsa, la parodia y un grotesco sistemático. Así pues, la máscara, la fantochada y la distorsión del personaje, procedentes de la tradición del esperpento, devienen eficaces instrumentos de intervención en lo real y al servicio de un teatro comprometido.

***Transición* (2012) de Alfonso Plou y Julio Salvatierra**

Transición, de Alfonso Plou y Julio Salvatierra, evoca, bajo el prisma de la teatralidad y el juego actoral, episodios cruciales antes y durante el gobierno de Adolfo Suárez, personaje real y ficticio a la vez que deviene símbolo de la desmemoria colectiva. La obra, un juego de espejos entre realidad y ficción, yuxtapone distintos planos espaciotemporales y se adentra por los vericuetos de lo metateatral. El período de la Transición



española es evocado a través de múltiples aspectos —agentes políticos de primer orden, consignas, fragmentos de discursos, anuncios, canciones— y desde una mirada no exenta de nostalgia, pero tampoco de ironía. El montaje, dirigido por Carlos Martín y Santiago Sánchez, se estrenó el 9 de noviembre de 2012 en el Palacio de Festivales de Cantabria.

Se distinguen en la pieza tres líneas de acción: los principales hechos históricos recordados por la memoria alterada de un paciente; el reflejo de la música, la televisión y la sociedad de la época, y finalmente un debate actual sobre el sentido de la Transición y cómo condicionó la realidad posterior. En las paredes del cubículo en que sucede la acción reverberarán de vez en cuando imágenes de otro tiempo.

En la primera escena, situada en un plató, en el curso de la grabación de un programa especial dedicado a la Transición, un personaje llamado Adolfo responde a las preguntas del Presentador y es rebatido por Inés, una joven titulada en sociología y estudios políticos que recoge los argumentos de la crítica a la transición y califica este período de «enjuague para librar de responsabilidades, olvidar las conductas injustas y asegurar el futuro inmediato de la clase política» [Plou y Salvatierra, 2013: 29-30].

En una pausa de grabación, el Presentador, el Sonidista y el Regidor se dejan llevar por sus recuerdos de infancia. Cantan sintonías de programas de los años setenta y encadenan referencias a emisiones del principio de la Transición. En los paneles del dispositivo escénico, se proyectan imágenes de la concentración en la Plaza de Oriente, el 1 de octubre de 1975, tras la ejecución de Salvador Puig Antich, y se oye un fragmento del discurso de Franco de ese día. A continuación, se muestra el momento de la Jura de los Principios del Movimiento por parte de Juan Carlos de Borbón, en las Cortes Franquistas de 1969. Suena *Mi Querida España* (1975) de Cecilia, y los actores realizan una coreografía sobre unas imágenes de fondo: la muerte y el velatorio de Franco, los funerales de los cinco abogados laboristas asesinados en Atocha, las primeras elecciones democráticas, el



23-F, el triunfo de la selección española, las colas en las oficinas de empleo, etc.

La canción se transforma en el hilo musical de una clínica privada. Las siguientes escenas alternarán los espacios de la clínica y el plató televisivo, además de otros puramente mentales. Acaban de ingresar a un paciente llamado Adolfo y los cuidadores no se ponen de acuerdo en si se trata del expresidente Suárez o no. El paciente confunde a la fisioterapeuta con la reina Sofía, y al enfermero con el Rey. Después reconocerá en otra enfermera a su mujer Amparo. Un enfermo llamado Tomás asumirá —en la confusa mente de Adolfo— la identidad de Torcuato Fernández-Miranda, presidente de las Cortes Franquistas y del Consejo del Reino. El doctor Gutiérrez entra dando un taconazo militar, y su identidad se funde con la del general Gutiérrez Mellado, quien anuncia que el presidente del Gobierno, Carrero Blanco, ha muerto víctima de un atentado. Así pues, el espectador se traslada al 20 de diciembre de 1973; después será informado del rápido y fulgurante ascenso político de Suárez: «me han nombrado, director de Radiotelevisión [...]. En cuanto vuelva de mear, seré ministro» [Plou y Salvatierra, 2013: 53].

Adolfo, el paciente, se sitúa en el día de la elección del nuevo presidente del Gobierno. Tomás/Torcuato imita por dos veces el sonido de un teléfono. La segunda llamada es aquella en la que el Rey convoca a Suárez La Zarzuela para ofrecerle la presidencia del país. La demencia de Adolfo hace que el juego teatral fluya, y se cambia de tiempo y espacio con solo decirlo. La sala de la clínica tan pronto es el palacio real como la casa familiar de Suárez.

De vuelta al plató, el Presentador saca el tema de la legalización del PCE. Adolfo se apunta un tanto: lo de atraer a Carrillo fue cosa suya, «una cuestión de arrojo personal», la demostración de que «podía volar solo» [Plou y Salvatierra, 2013: 72]. Inés cuestiona el relato oficial de la Transición y relativiza —si no destruye— el mito de la monarquía. El Presentador aborda el papel de los poderes fácticos en asuntos como el



Estado de las Autonomías y algunos puntos clave de la Constitución. La República, el Federalismo, la Independencia son temas mal cerrados, e Inés se pregunta por qué a los partidos les asusta tanto hablar de ellos. También hace crítica de actualidad: achaca la crisis y el estallido de la burbuja inmobiliaria a las políticas y mentiras del PP, y más adelante sacará la cuestión de los muertos en las cunetas y los niños robados.

El doctor Felipe da el diagnóstico de Alzheimer, pero el doctor Gutiérrez no lo tiene tan claro, pues el paciente mantiene rasgos activos de una personalidad desbordante. Ajeno a los dictámenes médicos, Adolfo enumera los pasos a seguir en la Ley para la Reforma Política, cuya paternidad se debe a Fernández-Miranda. Suárez debía liquidar el búnker desde dentro y establecer acuerdos con la oposición. La primera entrevista directa entre Suárez y Carrillo —encarnado por otro enfermo de la clínica, Santiago— fue el 27 de febrero de 1977, y es recreada aquí con elementos ficcionales y otros históricos, incluido un fragmento del discurso que Suárez pronunció en TVE el 29 de enero de 1977: «Quiero que quede bien clara una cosa: de entreguismo a la subversión nada. Sin embargo, de abrir el juego político para normalizar la vida ciudadana todo». Es sabido que Suárez le pidió a Carrillo la aceptación de los estatutos de la democracia y la renuncia expresa de la sociedad comunista como objetivo; asimismo debería renunciar a la bandera republicana y aceptar el rey. A cambio, podría formar parte del juego político. De este modo, la ruptura pactada, consigna inicial de Carrillo, se convirtió en reforma pactada. En el montaje teatral, Adolfo y Santiago cantan *Libre* (1972) de Nino Bravo.

Después los dos espacios, clínica y plató, intersectan. Se escucha el pasodoble *Suspiros de España* y el paciente baila con la que cree que es Amparo, su mujer. Tras este momento de intimidad, todos los personajes cantan *Mediterráneo* (1971) de Joan Manuel Serrat y *L'estaca* (1968) de Lluís Llach, hito de la canción protesta en tiempos del tardofranquismo. En este caso, Adolfo representa el poder —la estaca— a derribar, y es tironeado por unos y otros, mientras se proyectan retratos del político y pintadas con



el lema «Suárez, dimisión». El Productor parafrasea en español un fragmento de la canción *Rasputin* (1978), de Boney M.: «Pero cuando su encanto, su gracia y su uso del poder se hicieron excesivos, infinitas voces se alzaron para pedir la cabeza de este increíble mago» [Plou y Salvatierra, 2013: 92]. Adolfo se da por aludido —Suárez tenía fama de prestidigitador de la política—, y pregunta por qué todo el mundo lo abandona.

En una escena posterior en la clínica, Adolfo, enfundado en un pijama a rayas y una americana, entra recitando el discurso del 13 de junio de 1977, marcado por el célebre «Puedo prometer y prometo». Se jacta de haber ganado el referéndum y las elecciones, y cree que su reforma superará incluso las expectativas de quienes reclamaban la ruptura. Está exultante porque se sitúa en el momento triunfal en que la UCD lidera el congreso. Mientras baraja y reparte naipes —como si se jugara a las cartas las decisiones políticas—, anuncia que creará una comisión que redacte la Carta Magna.

Los personajes del plató encarnan las más variadas fantasías. La acción se sitúa repentinamente en tierras valencianas y Adolfo canta *Al vent* (1964) de Raimon, que un Traductor traduce a un Guardia Civil, situación que nos transporta a la época franquista y a la cuestión de las nacionalidades históricas —después sonará *Zure Tristura* (1987) de Imanol Larzabal—. Aparecen Carmen Polo de Franco, el Presidente del Poder Judicial, y hasta el Cid Campeador, que, vestido con la camiseta de la selección española de fútbol, habla en castellano antiguo y recita unos versos sobre lo efímero de la realeza. El Alcalde de Valencia anuncia que edificará hoteles de cinco estrellas, spas y campos de golf. Hay aquí una clara denuncia de la corrupción de los partidos políticos. De aquellas lluvias, estos lodos.

Adolfo pronuncia parte de su discurso de dimisión, primero mirando al infinito y luego adoptando movimientos de boxeador en un entrenamiento. El discurso se vuelve ininteligible y los doctores confirman que el paciente «vive transportado permanentemente a sus falsos recuerdos con una nostalgia incontenente» [Plou y Salvatierra, 2013: 122]. En su ficha



consta que se llama Adolfo Martínez y que fue ujier en el Congreso; de hecho, estaba allí el día del golpe de Estado. Admiraba a Suárez: «Me pidió un cigarrillo [...]. También oí cómo se enfrentaba a Tejero. Un valiente, un caballero, ¿saben?, aquel hombre sabía cómo morir» [Plou y Salvatierra, 2013: 126]. Recordemos que el día del 23-F, un ujier llamado Antonio Chaves fue testigo de una dura conversación entre Suárez y el teniente coronel Tejero.

En la última escena, Adolfo, Tomás y Santiago hacen de jardineros en el patio del centro médico. Se mezclan anuncios y melodías, y el paciente Santiago llama «mi general» al médico Gutiérrez. Un poco como si fuera contagioso eso de tener recuerdos falsos. Adolfo y el enfermero, identificado con el Rey, caminan abrazados hacia el fondo de la escena. Este fin de función corresponde a la salida de escena de los artífices de la Transición, y está inspirado en la célebre foto tomada el 8 de junio de 2007 por Adolfo Suárez Illana, hijo del expresidente, cuando el Rey fue a casa de los Suárez en La Florida para hacerle entrega del Toisón de Oro: Suárez tenía un Alzheimer muy avanzado y no reconocía a nadie, pero aun así se dejó conducir por el Rey hacia el fondo del jardín.

Transición es «Un texto arrancado a jirones, de nuestro recuerdo y de nuestro presente colectivo, para transformarse en espejo público donde mirarse» [Plou, 2013: 11]. Aun sin escatimar críticas al discurso oficial o al modelo hegemónico de la Transición, lo que interesa es recontar la historia desde una aproximación emocional más que racional, apelando al espíritu de lo mítico o ficcional, que nos permite contarnos y explicar quiénes somos y de dónde venimos.

En palabras de Salvatierra, el propósito fue «recuperar un cierto teatro político, mezcla de esperpento, ironía, comedia, denuncia, reflexión» [2013: 18]. Para ello se utilizan todo tipo de recursos, desde el puro divertimento hasta la faceta metateatral. Al punto de que, en un momento dado, el personaje de Adolfo sentencia que «Vivir la política es ser el que los demás quieren que seas. Trepidante, pero un poco mentira. Eres un



personaje» [Plou y Salvatierra, 2013: 140]. La memoria colectiva es pulsada emocionalmente y celebrada de modo festivo y lúdico —así en el popurrí y en el revival de noticias, canciones, anuncios y sintonías— pero también crítico y de denuncia.

***El Rey* (2015) de Alberto San Juan**

El Rey, que se estrenó el 3 de noviembre de 2015 en el Teatro del Barrio, focaliza en la etapa de la Transición a partir de la figura del monarca emérito Juan Carlos I. Traza un recorrido biográfico del Borbón desde su llegada a España hasta la muerte de Franco; después la narración se vuelve más fragmentaria y profusa en interlocutores. Inscrita en la corriente de teatro periodístico o informativo, esta obra busca arrojar luz y aportar información contrastada sobre los dos grandes hitos que propagó el relato oficial acerca de la figura del Rey: su papel de artífice de la democracia, al renunciar a los poderes absolutos que le confirió Franco; y su papel de salvador de la democracia, al detener el golpe de Estado del 23-F.

La acotación inicial nos habla de un anciano con grandes ojos de espanto sentado en un sillón: es Juan Carlos I, y dos sombras lo acompañan. Suena un fragmento del himno de España y se oye cómo Felipe VI presta juramento como Rey en el Congreso de los Diputados el 19 de junio de 2014. La ranchera *El Rey*, de José Alfredo Jiménez, se mezcla con fragmentos del discurso de coronación de Felipe VI. Una sombra le habla y el Rey, desconcertado, piensa que acaso lo hayan secuestrado los de la ETA. Otra sombra se remonta al día de la proclamación del Rey Juan Carlos I, el 22 de noviembre de 1975. Él mismo reproduce parte del discurso y jura ante Dios y sobre los Santos Evangelios que hará cumplir las leyes fundamentales del reino y guardará lealtad a los principios que informan el Movimiento Nacional. Después recibe su corona: «¡Es mía! Me pertenece desde hace cinco siglos, a través de nueve generaciones. La historia de este país es la historia de mi familia» [San Juan, 2015: 45].



Hay un retrotraerse a la infancia, al 25 de agosto de 1948. Una sombra asume la identidad del padre de Juan Carlos, Don Juan —«hijo de rey y padre de rey, pero nunca rey yo mismo» [San Juan, 2015: 46]—, y relata su encuentro con el Caudillo, mar adentro y de barco a barco —del Saltillo de los Borbones al Azor de Franco—. El Generalísimo lo saluda con una expresividad exagerada y aclara que lo llama Alteza y no Majestad porque no está coronado —detalle tomado de los diarios de Gil-Robles [1976: 271]—. Don Juan le reprocha veladamente a Franco que se otorgue dignidades de monarca: «Y ha hecho una ley para elegir como rey a quien le dé la gana, saltándose la sucesión hereditaria. Eso es destruir la monarquía» [San Juan, 2015: 49].

Juan Carlos retoma el relato en primera persona y se remonta al 24 de noviembre de 1948, día en que llegó a El Pardo y vio al Caudillo por primera vez. Explica que solo intercambiaron monosílabos interrogativos, en un diálogo absurdo, en que Juan Carlos le recitó los ríos de España y los reyes godos —en la entrevista que le hizo José Luis de Vilallonga [1993: 50], el Rey cuenta que Franco se interesó por sus estudios—. Después cuenta que empezó a estudiar en un colegio creado para él en Las Jarillas, una finca del banquero Alfonso Urquijo, y que preparó en Madrid el ingreso en la Academia Militar con el comandante de artillería Alfonso Armada. Suena el Himno de la Muerte de la Legión y las sombras hacen el saludo fascista. Juan Carlos besa una bandera española con devoción y empieza a tragársela. Entonces Franco lo releva como narrador para explicar que Juan Carlos, en una de sus visitas a Estoril, mató a su hermano Alfonso cuando estaban jugando con una pistola. El cadáver de Alfonso se levanta y suena una músicaailable. Juan Carlos, a su pesar, baila. Ello confirma la percepción de que estamos en una danza de muertos, pues los interlocutores de Juan Carlos son encarnados por dos sombras, en un particular descenso a los infiernos de la conciencia del monarca.

Después Juan Carlos explica que en 1962 se casó con Sofía y se suceden una serie de referencias históricas: el nacimiento del heredero en



1968; el nombramiento de Juan Carlos como sucesor de Franco en 1969; la presidencia de Luis Carrero Blanco. En la obra teatral, el personaje de Juan Carlos le advierte a Carrero Blanco que lo van a matar; después se lo dice también Henry Kissinger, el secretario de Estado de Richard Nixon, el presidente de los Estados Unidos —varios estudios afirman que los servicios de inteligencia americanos sabían de la Operación Ogro de ETA, y no solo no impidieron el atentado sino que incluso lo facilitaron—.

Suena *Hay una lumbre en Asturias*, canción emblemática de las históricas huelgas de 1962. Su autor, Chicho Sánchez Ferlosio, recuerda que las luchas ciudadanas comenzaron la Transición, y que «El miedo ayudó a olvidar los sueños de la calle» [San Juan, 2015: 72]. A cambio— apostilla el Rey— del más grande de todos los sueños: la democracia. Juan Carlos insiste en que lo más importante era hacer la Transición sin derramamiento de sangre y sin espíritu de revancha, y es entonces cuando irrumpe Franco y le ordena a Salvador Puig Antich, militante anarquista ejecutado por garrote vil en febrero de 1974, que se siente; después hace el gesto de romperle el cuello. Y añade: «¿Sabes una cosa? Me estoy muriendo, pero aún tengo más que matar. Y lo voy a hacer. Antes de entrar en coma, voy a matar a cinco personas más: José Humberto, José Luis, Ramón, Ángel y Juan» [San Juan, 2015: 75]. Son los últimos ejecutados del franquismo, tres militantes del FRAP y dos de ETA político-militar que fueron fusilados el 27 de septiembre de 1975. Este episodio aparece referenciado también en la obra de Plou y Salvatierra.

El periodista Jesús Hermida le hace una entrevista al Rey para «una televisión que nunca ha existido» y le pregunta lo que nadie se ha atrevido nunca a preguntarle: si intercedió para lograr que los bombarderos norteamericanos que llevaron a cabo la Tormenta del Desierto contra Irak en 1991 pudieran repostar en España; y si cobró una comisión millonaria en un fondo de inversiones kuwaití llamado KIO por promover la participación española en la primera guerra del Golfo: «¿Es usted el mayor comisionista español? [...] ¿Es usted la clave de bóveda de un sistema de saqueo de los



presupuestos públicos en beneficio de las principales empresas del país?» [San Juan, 2015: 79]. El Rey responde que no se acuerda. Luego confiesa que todo su posible sentido de vida se concentra en ir recuperando los privilegios que le habían sido robados, pues nació en el exilio como un aristócrata despojado de sus privilegios.

El teniente coronel Tejero pide que alguien le explique lo que sucedió el 23-F. Juan Carlos dice haber visto en «una serie muy bonita de televisión» —sin duda, *Cuéntame cómo pasó*, producida por RTVE— que él impidió que el golpe de Estado secuestrara la democracia: «Salí en el televisor y ordené a las autoridades civiles y militares tomar todas las medidas necesarias para mantener el orden constitucional dentro de la legalidad vigente. Porque yo soy la corona, símbolo de la permanencia y unidad de la patria» [San Juan, 2015: 82]. Tal como apunta Monedero [2011: 173], la falta de legitimidad de origen del rey se reconstruyó gracias a la legitimidad de ejercicio. De este modo, el Rey dejó de ser el rehén de Franco y devino piedra angular de la democracia [Morán, 1991: 145].

Adolfo Suárez pregunta por qué dejó de ser útil. Felipe González le responde que los banqueros se cansaron de él, a pesar de que había diseñado un proyecto a su medida. Por su parte, Juan Carlos le echa en cara que quería ser el protagonista absoluto, cuando era él, el Rey, el piloto de la Transición —Powell [1991: 20] lo llamó «el piloto del cambio», capaz de sortear tanto el inmovilismo de los continuistas como la impaciencia de los rupturistas—. Suárez pronuncia un célebre fragmento de su discurso de dimisión —«Me voy para que la democracia no vuelva a ser un paréntesis en la historia de España»— y luego le reprocha al Rey que el 23 de enero de 1981 lo llamara a La Zarzuela y lo dejara solo con cuatro temibles tenientes generales, los mandos superiores de Zaragoza, Sevilla, Valencia y Valladolid. Implica al Rey en el golpe del 23-F, hasta el punto de identificarlo con el Elefante Blanco al que se refirió Tejero en los juicios.

En realidad, quien abortó la operación Armada no fue el Rey con su mensaje televisivo, sino el teniente coronel Tejero al impedir que Armada



pasara al hemiciclo a proponerse como presidente. Con todo, el relato oficial presenta al Rey como el salvador de la democracia. A partir del mediodía del 24 de febrero, se inició la glorificación del Rey, al que se blindó contra críticas y expresiones satíricas. Y es este paisaje perfecto e inmóvil el que quiere cuestionar la obra de San Juan.

A lo largo del espectáculo, las sombras van asumiendo personalidades diversas. Tan pronto aparecen el compositor Chicho Sánchez Ferlosio y el cineasta Fernando Trueba como Francisco Correa y el Bigotes, dos empresarios involucrados en la trama de corrupción conocida como Caso Gürtel. Por supuesto, aparecen Franco, Don Juan, Adolfo Suárez y Felipe González, que saca a colación el tema de los GAL. El abogado y ministro de la UCD Joaquín Garrigues Walker interviene para dejar constancia de la presencia de agentes secretos americanos en torno a Juan Carlos durante sus años de aspirante a sucesor de Franco. El escritor Javier Cercas viene a consolidar los mitos de la monarquía, y lo secunda Victoria Prego. Rodolfo Martín Villa resume su trayectoria política y su fulgurante ascenso en el ámbito empresarial, mientras un noticiero radiofónico nos recuerda que fue imputado en la causa contra los llamados crímenes del franquismo por sus responsabilidades durante las huelgas en Vitoria en marzo de 1976. Se reproducen también los ditirambos a la figura de Juan Carlos I que acaudalados empresarios españoles —Juan Miguel Villar, Ignacio Sánchez Galán, Juan José Toharia—, pero también periodistas como Juan Luis Cebrián e historiadores como Santos Juliá, publicaron en los medios, con motivo de la coronación de Felipe VI en junio de 2014.

Juan Carlos, arrastrándose, consigue llegar hasta el sillón. Un Monje agustino le dice que, una vez muerto, y antes de ocupar su lugar en el Panteón de Reyes del Monasterio del Escorial, deberá pasar un tiempo en el denominado Pudridero Real, donde se depositan los cadáveres para su descomposición. El Monje evoca por anticipado la ceremonia de entrega del cuerpo, que culmina con los tres fuertes golpes en la caja del monarca difunto, llamándole por su nombre. Y el propio Juan Carlos pronuncia las



palabras que le corresponderá decir al jefe de la Casa Real: «Puesto que el rey no responde, está muerto» —recordemos que también *El bordell* de Cunillé finalizaba con esta frase—. La obra termina, pues, con la defunción de la monarquía, régimen cuya aceptación constituyó el primer consenso de la Transición.

Late en *El Rey* una voluntad de revisar y transmitir la historia; de compartir no una fábula ni una metáfora, sino una información veraz — fragmentos de discursos, entrevistas y libros de memorias— a fin de dotar a los ciudadanos de herramientas de análisis y crítica. Eso pasa por deconstruir los mitos de la historia oficial en relación con la Transición española, y por mezclar voces y tiempos en una suma heterogénea y con un claro propósito de denuncia. De este modo, *El Rey*, que se nutre de citas, parodias y escenificaciones para trazar una crónica satírica y un relato duro y cáustico de esa etapa, reafirma la determinación que mueve a Teatro del Barrio, la de erigirse en un medio de información alternativo, crítico y documentado.

Las tres obras estudiadas —a las que subyace una ingente tarea de documentación, a juzgar por las numerosas citas y referencias históricas que en ellas aparecen— cuestionan el relato oficial o modelo hegemónico de la Transición y adoptan una perspectiva crítica. *El bordell* se vale de una velada técnica alusiva de fuerte carga crítica, así como de procedimientos — la máscara, la fantochada, la distorsión del personaje— que proceden de la tradición del esperpento; todo ello se pone al servicio de un retrato ácido y grotesco de la España que hemos heredado. En *Transición*, predomina más la idea de la reconciliación y hay un cierto homenaje, entre la parodia y la gratitud, a la figura de Adolfo Suárez, así como un ambiente festivo que apela a la memoria cultural colectiva; ello no impide que asome una crítica contumaz, personalizada por el personaje de Inés, a la herencia que la Transición ha dejado. *El Rey* es la obra más claramente de denuncia; en ella



desfilan, como espectros, algunos protagonistas de la etapa, y se evidencia cuán alargada es la sombra que proyectan aún en nuestros días. En las tres hay guiños de actualidad y referencias a la corrupción y a la impunidad del poder, como la alusión a los proboscidios en *Transición*; o como la referencia, en *El Rey*, a la voluntad expresada en noviembre de 2014 por Jaime Domínguez, autoridad máxima del Ejército de Tierra, de intervenir militarmente en Cataluña.

En las tres piezas late la reivindicación de una política de la memoria adecuada a la historia española, así como la convicción de que la relectura de la Transición es la condición de posibilidad de una pedagogía democrática y de una ciudadanía crítica.

BIBLIOGRAFÍA

- CUNILLÉ, Lluïsa, *El bordell*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2008.
- FONDEVILA, Santiago, «Albertí dirige *El bordell*, tragicomedia sobre el 23-F», *La Vanguardia*, 2008, 4 de noviembre, 35.
- GALLARDO, Laurent, «El teatre de Lluïsa Cunillé: un art de la fuga?», [en línea], en *Opuscle Lluïsa Cunillé*, <<https://www.tnc.cat/ca/epicentre-lluïsa-cunille>> [consultado el 15-10-2017], 7-13.
- GIL-ROBLES, José María, *La Monarquía por la que yo luché: páginas de un diario, 1941-1954*, Madrid, Taurus, 1976.
- MOLNER, Eduard, «El burdel español» [en línea], en *Documents de Dansa i Teatre* 15, <<http://www.teatrelliure.com/webantiga/1213/documents/ddt/ddt15/DDT15.04.ElBordell.pdf>> [consultado el 15-10-2017], 48-49.
- MONEDERO, Juan Carlos, *La Transición contada a nuestros padres*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2011.



- MORÁN, Gregorio, *El precio de la transición. Una interpretación diferente y radical del proceso que condujo a España de la dictadura a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.
- PLOU, Alfonso, «Recontar la historia», en Alfonso Plou y Julio Salvatierra, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, 9-12.
- PLOU, Alfonso y Julio SALVATIERRA, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013.
- POWELL, Charles, *El piloto del cambio. El rey, la Monarquía y la transición a la democracia*, Barcelona, Planeta, 1991.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel, *Por qué fracasó la democracia en España. La Transición y el régimen del '78*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2015.
- RUIZ-HUERTA, Alejandro, *Los ángulos ciegos. Una perspectiva crítica de la transición española (1976-1979)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009.
- SALVATIERRA, Julio, «*Transición*. Un texto necesario y particular», en Alfonso Plou y Julio Salvatierra, *Transición*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2013, 13-18.
- SAN JUAN, Alberto, *El Rey*, Madrid, Teatro del Barrio, 2015.
- VILALLONGA, José Luis, *El Rey: conversaciones con D. Juan Carlos I de Borbón*, Barcelona, Plaza & Janés, 1993.
- VIVER I PI-SUNYER, Carles, «Constitución y constitucionalismo», *Revista de Occidente*, 1998, núm. 211, 23-53.

