

Dramaturgia catalana contemporánea e historia inmediata: una memoria alternativa de la Transición española¹

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona

1. Historia inmediata y dramaturgia

Aunque tenga una larga tradición historiográfica que se remonta a Heródoto y Tucídides, el estudio de la historia inmediata –entendida como la vivida por el historiador y sus principales testimonios– se ha consolidado en estas últimas décadas como una disciplina con sus propias especificidades. Uno de sus teorizadores, Jean-François Soulet (52 y 59), destaca tres de ellas: la contemporaneidad del sujeto historiador y el objeto histórico; la mirada puesta en la corta duración; y el análisis de las memorias y representaciones. En este sentido, parece sugerente vincular el concepto de historia inmediata con la dramaturgia contemporánea de temática histórica, puesto que dramaturgo y temporalidad evocada comparten el hecho de ser contemporáneos. El dramaturgo brinda una mirada y una interpretación sobre un tiempo que ha vivido y ha experimentado él mismo, lo suficientemente atractivo para ser convertido en materia artística. Además, tamizada por la ficcionalidad, también propone una visión sobre la memoria y las representaciones colectivas.

Resulta evidente que, como advertía Aristóteles en su *Poética*, los dramaturgos –como los poetas o los novelistas– no tienen por qué ejercer de historiadores y pueden permitirse las licencias literarias que la ficción les conceda. No están obligados, por supuesto, a seguir un método ni a ceñirse a las fuentes documentales. De hecho, los cultivadores de la historia inmediata, como subraya Soulet (64), cuentan con una ingente cantidad de documentación escrita y publicada, de carácter iconográfico y audiovisual. Los dramaturgos, en cambio, pueden seleccionar sus materiales a su gusto, basarse en la bibliografía publicada o la prensa de la época, pero también se fían de su memoria, de sus vivencias, y pueden recurrir, como hacen los historiadores, a los testimonios orales. Por lo demás, sin necesidad de que su ficción sobre el pasado deba ser verificable, pueden dar vía libre a la imaginación.

Las dificultades que encuentra un historiador en su aproximación crítica a un objeto de estudio muy cercano desde el punto de vista temporal se convierten en el caso del dramaturgo en una ventaja, porque su misma percepción subjetiva sobre los hechos y su ficcionalización en una obra teatral podrán ser consideradas a su vez como una fuente histórica, capaz de contribuir a comprender mejor las sociedades contemporáneas. Pese a que los historiadores mantengan sus reservas ante las fuentes literarias, por ser fruto de la imaginación, lo cierto es que las obras de ficción están escritas y son leídas en un contexto determinado y pueden considerarse como un espejo de una época y un generador privilegiado de representaciones (Soulet, 164). Aunque parezca que la novela es el género que tiende a reflejar con mayor amplitud la realidad social e histórica de una época determinada, la dramaturgia en general también está en condiciones de jugar este rol. Las obras teatrales que tratan sobre temáticas históricas permiten además calibrar desde qué perspectiva e incluso con qué conocimientos, prejuicios y limitaciones trabaja el autor. La misma reflexión serviría para las escenificaciones que, sin embargo, exigen una aproximación en la que lo visual y su dimensión simbólica toman mucho más relieve.

¹ Proyecto PID2023-146807NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033 y por FEDER/UE.

2. Las zonas oscuras de la Transición

Uno de los episodios fundacionales que, sin lugar a duda, ha marcado la historia de la España contemporánea es la denominada “Transición”. Al periodista y escritor Manuel Vázquez Montalbán, autor de *Crónica sentimental de la transición* (1985), le debemos una de las definiciones más originales del “pacto transitorio”, entendido como “resultado más de una correlación de debilidades que de fuerzas”, que habría puesto “cautela en los pasos y sordina en las voces de los demócratas españoles recién salidos del largo túnel franquista” (221). El historiador Bernat Muniesa matiza que, en esta correlación de debilidades, hubo en realidad un “desequilibrio” de fuerzas, puesto que “la Reforma fue un diseño *suarista*, es decir, nacido de las entrañas de la Dictadura (de hecho, no fue diseñada por Adolfo Suárez, sino conducida por él). Nacida y dirigida por los franquistas, y finalmente aceptada por la *abrumadora mayoría*” (21).

Se trataba, en palabras del mismo Muniesa, de una vía propuesta por los “franquistas evolucionistas” y deseada por los Borbones que pretendía “*conservar el legado de Franco*, pero como simple pieza de museo, aunque, eso sí, respetada y, sobre todo, legitimada como etapa histórica mediante un *certificado de impunidad*” (31). Su intención era evolucionar sin ruptura hacia la democracia liberal, permitiendo la participación tutelada de las fuerzas políticas antifranquistas “con la doble condición de que éstas legitimaran la Dictadura como pasado histórico y aceptaran la Monarquía como forma de Estado” (Muniesa, 31-32). Si la Dictadura era el resultado de un alzamiento militar contra el gobierno legítimo de la Segunda República que derivó en una guerra cruenta, la Monarquía debía su existencia a la voluntad de Franco de dejarlo todo “atado y bien atado”. En resumidas cuentas, la iniciativa del franquismo evolucionista y el rol subsidiario de la oposición democrática dieron carta de naturaleza a una “Transición franquistizada” (Muniesa, 38). La consecuencia mayor del hecho de que los aparatos del poder franquista marcaran las reglas de juego fue que “muchos de los privilegios, de las instituciones y de las prácticas del franquismo salieron razonablemente incólumes” (Taibo, 28).

La visión idílica que ha difundido la historia oficial, según la cual este proceso político habría reconciliado vencedores y vencidos de la Guerra de España (1936-1939) y habría sentado las bases de una democracia a la europea, presenta en verdad “algunas zonas oscuras”, en palabras de Bénédicte André-Bazzana (9). Al parecer, la Transición no fue ni tan ideal ni tan ejemplar, ni mucho menos plácida e impecable, como se ha descrito desde el relato oficial. La memoria que se conserva sobre la Transición y la mitología nacional que ha generado –incluso en el ámbito internacional– dimanarían, según André-Bazzana, de “una idealización y de una deformación más o menos consciente de lo que fue la realidad” (11).

Entre las concesiones que el Gobierno franquista impuso a la oposición, sin que hubiera atisbo de negociación alguna, hay dos de mucho calado: el reconocimiento de la monarquía y la aceptación de los símbolos nacionales (André-Bazzana, 178), con lo que se renunciaba de pleno –nada más y nada menos– al republicanismo, a la mayoría de las reivindicaciones democráticas, a un referéndum sobre la forma del Estado y a una desaparición de las instituciones creadas por la dictadura. Más que negociada con las fuerzas opositoras, fue una transición inicialmente “otorgada” por los antiguos cuadros del franquismo que aspiraban a mantener una continuidad y conseguir una legitimidad en la nueva etapa que se abría tras la muerte del dictador (André-Bazzana, 180). Por su parte, la oposición no tuvo posibilidades de construir una alternativa de ruptura democrática y debió aceptar –quieras que no– una reforma impuesta por una élite que “había hecho sus primeras armas en el seno de la dictadura” (André-Bazzana, 213).

Otras dos consecuencias de la mitificación del proceso político fue el silenciamiento de la represión del régimen franquista y el ocultamiento de la memoria de la oposición democrática a la dictadura (André-Bazzana, 224 y 235). En efecto, la memoria oficial de la Transición ha pretendido “cerrar para siempre el gran libro del pasado” (André-Bazzana, 253), alentando adrede el fantasma de la “Guerra Civil” para acallar cualquier disidencia al modelo de moderación y consenso. A fin de cuentas, el “pacto de olvido” entre las élites del franquismo y de la oposición democrática consistió en “hacer borrón y cuenta nueva respecto al pasado inmediato” (André-Bazzana, 261). Vázquez Montalbán ya lo había diagnosticado en su *Crónica sentimental de la transición*: “la memoria combativa de la izquierda, perseguida con saña por el franquismo, padeció una interesada amnesia controlada, para no inquietar o irritar a un antagonista que al fin y al cabo había ganado la guerra y la posguerra civil” (221).

Los análisis críticos sobre la transición española no han dejado de crecer en los últimos tiempos. Lejos de mitificaciones e idealizaciones, desde la historiografía catalana se ha llegado a definir este proceso político como “una gran desilusión” (Bagur & Diez) o “un engaño” (Fontana, 121). Desde planteamientos ideológicos diversos, se ha cuestionado el carácter modélico de la Transición en el sentido de que, en definitiva, fue un proceso político orquestado y controlado por las élites de procedencia franquista y por las oligarquías de poder. Asimismo, se discute cada vez más el mito que considera Juan Carlos I como artífice de la Transición, habida cuenta de que su única legitimidad inicial era franquista y que, con la aprobación de una constitución democrática, el rey consolidaba la continuidad de la monarquía (André-Bazzana, 288-289). Con el paso del tiempo, la utilización de los símbolos de la Transición serviría para legitimar la clase política y la propia monarquía, si bien el desprestigio actual de ambas, sobre todo de la segunda, hace cada vez más difícil la operación de mi(s)tificación.

Entre los episodios más controvertidos de la Transición se encuentra el 23F, el golpe de Estado de 1981, cuyo objetivo aparentemente, según creía el teniente coronel Antonio Tejero, su ejecutor material, era poner fin al proceso democrático y situar una Junta Militar al frente del país o, según el general Alfonso Armada, el artífice de la operación con la anuencia real, crear un gobierno de concentración, presidido por él, con representantes de los principales partidos políticos (Fonseca). Sea como fuere, el fracaso del golpe condujo a la justicia militar a instruir “una causa para depurar responsabilidades que devino en farsa con el fin de imputar el menor número posible de implicados, fijar para la posteridad una versión oficial de lo ocurrido a través de una verdad judicial y, de paso, adornar con una dignidad inmerecida a instituciones y autoridades sin más mérito que saber nadar y guardar la ropa” (Fonseca, 47).

Aun cuando quedan numerosas incógnitas sin resolver, lo que parece cada vez más claro es que el golpe de Estado de 1981 contaba –al menos en un principio– con el beneplácito del rey y con la complicidad de buena parte del Ejército. Paradójicamente o no tanto, tras el mensaje televisivo del monarca en el que condenaba la sedición, los mejores réditos políticos de la intentona fueron sobre todo para la Corona, que, según Bernat Muniesa, “salió poderosamente reforzada en amplios sectores de la población y en los medios políticos parlamentarios: desde entonces los medios de comunicación y los sectores sociales interesados han convertido en *leitmotiv* lo de *el rey, dos veces portador de la democracia*” (134). Por si fuera poco, otro de los efectos del supuestamente fracasado golpe de Estado del 23F fue el giro conservador de las políticas gubernamentales y la reiterada invocación al “espíritu de la transición” para acallar las protestas sociales (Taibo, 30).

Lo cierto es que los gobiernos sucesivos del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y del Partido Popular (PP) –las dos grandes fuerzas del espectro político español–

no han tenido voluntad política alguna para esclarecer las implicaciones del 23F, ni han permitido a los investigadores acceder a la documentación oficial (Fonseca, 15). El 23F continúa siendo una cuestión de Estado y no hay ningún interés en enmendar el relato oficial, ni en consecuencia conocer la verdad de lo ocurrido. Más de cuatro décadas después de los hechos, el Estado español sigue imponiendo la ley del silencio, la ocultación y el secretismo institucional.

3. Dramaturgia catalana y Transición

Una de las características de la identidad colectiva de los catalanes es su relación más bien ambigua con su propio pasado. Su historia está jalonada por las intermitencias violentas provocadas por guerras y dictaduras, seguidas de intentos de genocidio de su lengua y cultura. La historiografía catalana ha dedicado muchos esfuerzos a elucidar el pasado reciente; desde los medios de comunicación se han generado documentales con rigor y profesionalidad; desde el gobierno catalán se han fomentado también políticas de memoria colectiva, aunque sometidas a las coyunturas políticas; desde la enseñanza pública se ha trabajado asimismo para dar a conocer el pasado a los más jóvenes; y, por último, desde el activismo cívico se han promovido acciones y reivindicaciones que a menudo han remediado la carencia o la insuficiencia de políticas públicas. Todo ello, de un modo u otro, ha llegado también al teatro.

Al observar la dramaturgia actual desde la perspectiva de la historia inmediata, podemos constatar de entrada que son más bien pocas las obras teatrales que se han interesado por el pasado más reciente. En realidad, la Guerra de España sigue siendo una de las temáticas más exploradas por el teatro catalán contemporáneo (Foguet & Martínez). A mucha distancia, otro de los periodos que despierta cierto interés es el de la Transición española. A la dramaturgia que se ha inspirado en este capítulo conflictivo de la historia inmediata dedicaremos nuestra atención en el presente trabajo. Partimos de la hipótesis de que en la mayoría de las obras teatrales sobre la historia inmediata se tiende a desmitificar la historia propia y, con ello, se ofrece una mirada crítica del pasado reciente, una alternativa a los relatos hegemónicos y una memoria del presente con la vista puesta en el futuro.

Dos espectáculos estrenados en el Teatre Lliure de Barcelona –uno de los centros escénicos más importantes del ecosistema teatral catalán, nacido como teatro independiente en 1976 y constituido en la actualidad como fundación privada, aunque participada por todas las administraciones públicas– pueden servir de botón de muestra: *Dictadura-transició-democràcia* (2010), un cuadríptico espectacular propuesto por Àlex Rigola, director del Lliure, y creado y dirigido por Xavier Albertí, Lluïsa Cunillé, Roger Bernat, Jordi Casanovas, Nao Albet y Marcel Borràs, y *23F. Anatomia d'un instant* (2021), una adaptación de la exitosa y polémica novela *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, con autoría y dirección del mismo Rigola. En ambos casos, en los que el periodo transitivo tiene un papel central, hay una evidente intencionalidad de revisar el pasado y construir una memoria colectiva con una mirada desacomplejada y desenvuelta con visos críticos.²

² Además de contar con precedentes (Foguet), no son las primeras ni las únicas propuestas: entre otras obras recientes sobre el periodo transitivo, mencionemos al menos dos que lo abordan parcialmente: *Físic i polític (espectacle inspirat en el gran teatre de la humanitat: la política)*, estrenado en el Teatre Municipal de Lleida en 2003, de Marta Alòs, Emili Baldellou, Carles Labèrnia, Pep Mòdol y Francesc Pané, y *Una lluita constant*, estrenado en la Sala Beckett de Barcelona en 2018, de La Ruta 40 y Carlota Subirós. *Físic i polític* está ideado como un espectáculo de teatro de cabaret sobre el aparatoso mundo de la política que –en la escena IV, escrita por Alòs– satiriza el papel de la monarquía como artífice del proceso político de la Transición española, urdido con “un bon polsim de reialesa, el picant dels sabres i la dolçor de la virginitat d’una democràcia” para propiciar “una progressiva pèrdua de memòria col·lectiva que faria inapèl·lable

Fruto de un encargo, *Dictadura-transició-democràcia* estuvo integrado por cuatro obras breves, cada una de las cuales sucedía en un momento de la historia reciente, según el eje cronológico delimitado por el año de nacimiento de los cuatro dramaturgos-directores: 1962, 1968, 1978 y 1989. Cada equipo artístico tenía la consigna de recrear el año en que nacieron sus creadores a través de personajes que tuviesen aproximadamente la misma edad. Con ello, según el programa de mano, se aspiraba a proponer una especie de viaje a través de la memoria personal y colectiva, una panorámica de la historia contemporánea vista a través de cuatro generaciones y cuatro poéticas teatrales distintas.

A su vez, *23F. Anatomia d'un instant* se centra –como la novela de Cercas de la que parte– en este episodio histórico, uno de los más decisivos del proceso transitorio, y especialmente en la pretendida transformación en unos pocos años de una dictadura en una democracia. El instante al que se refiere el título es el de Adolfo Suárez, un falangista convertido en socialdemócrata, un arribista del poder que se acaba creyendo el personaje que se le asignó. Como escribe Rigola en el programa de mano del espectáculo: se trataba de revisar si Suárez pertenecía al grupo de héroes que Hans Magnus Enzensberger denomina “héroes del siglo XX”, “que son definidos como héroes de la retirada, de la demolición y del desmantelamiento y que, para conseguir un mundo mejor, renuncian a sus propias posiciones y acaban enterrándose ellos mismos”.

3.1. *Dictadura-transició-democràcia*: una transición despolvoreada

A pesar de que el cartel de *Dictadura-transició-democràcia* presentaba los retratos (a lo Andy Warhol) de Francisco Franco, Adolfo Suárez, Josep Tarradellas y Felipe González, cuatro de los protagonistas más conspicuos e icónicos de la Transición española, lo cierto es que en ninguna de las cuatro piezas se abordaba de modo directo y explícito la dimensión política del periodo. Muy atentas a la cronología impuesta por el encargo artístico y a la sugerencia de analizar el proceso desde la distancia, se aproximan de soslayo al periodo histórico. Las tres primeras partes de *Dictadura-transició-democràcia*, cuyo título general con guiones ya establece una continuidad del pasado y el presente, toman el cariz de una crónica sentimental de la transición, a la manera de Vázquez Montalbán, aunque cada creador lo hace con su propio estilo, mientras que la última parte, mucho más incisiva, expone uno de los muchos déficits de la democracia española.

La primera de las piezas, *Dictadura 1*, creada y dirigida por el dúo Xavier Albertí y Lluïsa Cunillé, se sitúa en 1962, cuando el dictador Franco aseguraba dejarlo todo “bien atado”, el cantante Raphael ganaba el Festival de la Canción de Benidorm y la sociedad española descubría la televisión viendo las series estadounidenses *Perry Mason*, *Furia* y *Bonanza*. Asimismo, los catalanes observaban cómo la Sexta Flota de los EUA se paseaba triunfalmente por las Ramblas, la ciudad de Barcelona abría las puertas al turismo y, sin que dejara de existir la economía sumergida, el delirio consumista –con el pago a plazos– empezaba a entrar en sus vidas.

Dictadura 1 presenta una estampa costumbrista y asainetada de esos años, al estilo de *El bordell* (2008) de la misma Cunillé, en la que salen a relucir a modo de calidoscopio los lugares comunes de la época, como el renacer tímido de la sexualidad o los primeros resquicios del turismo, y también los mitos coetáneos en ámbitos tan diversos como la tauromaquia (Juan Belmonte), el fútbol (Antoni Ramallets), la religión (Monseñor Escrivá de Balaguer), la música (Gloria Lasso, Lola Flores, Marisol) o el cómic (Franz de Copenhagen). Con tono satírico y hasta grotesco, la tipología estereotipada de los

una ensopida constitució” (Alòs *et al.*, 12-13). *Una lluita constant* es un montaje de teatro documental que se adentra en las revueltas sociales y políticas contemporáneas desde el Mayo francés (1968) al Octubre catalán (2017), en la que se evoca la oposición al franquismo y las luchas obreras de esos años.

personajes –la señora del piso, un represaliado político, una prostituta embarazada, un excapellán comunista, un estudiante protestatario, un candidato a emigrante, etcétera– remite a una época de picaresca, aprietos y penalidades para las clases populares.

En una sala de estar de un piso de alquiler de Barcelona, realquilados y vecinos se reúnen para ver el Festival de Benidorm de 1962 que se retransmite por televisión. En el preciso momento en que canta Raphael, se produce uno de los habituales apagones de luz, que marcarán el ritmo acelerado y los cambios de la obra. Las protestas generales dejan paso a diálogos cruzados entre los asistentes –algunos de ellos han pagado para ver la televisión– a través de los cuales emerge una sociedad domesticada por las consignas oficiales del régimen en materia de moralidad e ideología, pero al mismo tiempo –más allá de la represión y la censura– con cierto hastío por tantos años de dictadura y algunas tímidas brechas protestatarias y muchos anhelos de libertad.

Entre réplica y réplica, se oye en diferido el discurso pronunciado por Franco, el 27 de mayo de 1962, en la concentración de la Hermandad de Alféreces Provisionales en Madrid, en el cual declaraba solemnemente que, después de él, quedaba “todo bien atado” con el respaldo garantizado del Ejército. Además, en la mezcolanza de tópicos, la obra contiene frases sacadas de películas de Marisol y de Buñuel (*Viridiana*) y alude de modo tangencial a referentes históricos como el “contubernio de Múnich”, designación peyorativa del IV Congreso del Movimiento Europeo celebrado en Múnich en 1962, con la que el régimen franquista quería ridiculizar a los políticos de la oposición que participaron en el mismo; *El Caso*, un semanario de sucesos que alcanzó una gran difusión en la España franquista; o las inevitables zarzuelas y canciones de éxito popular como *Tómbola* de la misma Marisol.

La segunda pieza, *Dictadura 2. Memòria d'un concert*, a cargo de Roger Bernat, evoca el concierto multitudinario que ofreció el cantautor valenciano Raimon, el 18 de mayo de 1968, en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de la Universidad Complutense de Madrid, considerado uno de los actos más significativos de la lucha por la democracia en la España franquista, que se ha querido interpretar como una réplica local del Mayo del 68. Tal y como se recuerda en la cronología proyectada en la pantalla que preside la sala, antes y después de ese año se produjeron hechos políticos muy relevantes: desde la Caputxinada de 1966 hasta la designación del príncipe Juan Carlos como sucesor de Franco en 1969, pasando por varias protestas estudiantiles reprimidas violentamente. El afortunado hallazgo de una grabación de cinco de las diez canciones que cantó Raimon ese día sirve de hilo conductor de esta parte. El sonido directo del concierto con el griterío de los estudiantes y sus consignas, y las pancartas y octavillas reivindicativas pretenden hacer vivir al espectador el ambiente de protesta de aquel momento.

La presentadora del acto (Agnès Mateu) explica las circunstancias en las que se produjo el concierto de Raimon, con miles de estudiantes gritando “Libertad”, mientras que un numeroso contingente de policía envolvía la Facultad y, en el interior, vigilaba a los reunidos con agentes infiltrados. Como apunta la conductora del espectáculo, entre el público había políticos de la transición como Felipe González, Alfonso Guerra y otros futuros ministros. Al final del concierto, se organizan manifestaciones espontáneas y se hacen proclamas antimonárquicas. Los comentarios irónicos de la narradora parecen tender a marcar las distancias y evitar la nostalgia. Su relato no solo se centra en el concierto de 1968, sino que alude –sin venir mucho a cuento– a otros conciertos alternativos de años posteriores. Con el público sentado en el suelo, el espectáculo va dosificando el audio del concierto que permite escuchar no solo los aplausos y el clamor del público, sino también las palabras de Raimon comentando el sentido de las canciones de esa época y cantándolas con su voz inconfundible.

Transició, la tercera pieza, creada y dirigida por Jordi Casanovas, se emplaza en el mes de noviembre de 1978, cuando la Constitución española está a punto de ser aprobada en el Congreso de los Diputados y el Senado, y sigue generando opiniones diversas sobre su alcance. Mientras tanto, desde la televisión estatal se emiten los programas de siempre. Sin embargo, en los Estudios de Miramar, unas instalaciones en Barcelona desde las que Televisión Española (TVE) de la época emitía programación realizada tanto para el ámbito catalán como para el Estado español, se empieza a transmitir un nuevo magazín que pretende renovar los contenidos de la televisión franquista. Se trata, como apunta Casanovas en el programa de mano del espectáculo, de una alegoría no solo sobre las prisas e insuficiencias, sino también los límites y las posibilidades de la nueva Carta Magna, que ha regido la vida política del Estado desde 1978.

Una realizadora formada en la BBC, Montserrat (Clara Cols), es llamada para dirigir el primer programa del circuito catalán abierto a todo el Estado con el objetivo de poner las bases de una nueva televisión más “democrática y constitucional”. Con el sugerente título de *Directo de noche*, este nuevo magazín se propone elevar el nivel de la audiencia televisiva de los habituales programas de entretenimiento de los sábados por la noche, basados en actuaciones musicales y entrevistas. En el plató de los estudios de TVE en Miramar, los espectadores se convierten en el público que asiste en directo al ensayo de esta nueva propuesta televisiva. Mientras se espera la llegada de un escritor catalán para ser entrevistado, Los Pecos (imitados por Albet y Borrás con mucho garbo) cantan en playback su célebre *Háblame de ti*, mientras el presentador Àngel Sans (Biel Duran) –con bigote a lo José María Íñigo, periodista bilbaíno muy popular en la época– memoriza su texto en voz baja y los técnicos ultiman los preparativos para la emisión en directo.

La injerencia de Carmen Losada (Lina Lambert), una directiva de TVE, da al traste los planes previstos, pues comunica a Montserrat que la dirección prohíbe tajantemente que se entreviste al invitado –un escritor catalán llegado del exilio– y propone en su lugar a Lola Flores –una de las cantantes más auspiciadas por el régimen. Montserrat no está dispuesta a transigir con la censura y decide renunciar al estreno del programa. Ante las quejas de los miembros del equipo, dispuestos a buscar opciones para salvar la emisión o a introducir cambios graduales, Montserrat se resiste a ceder y, de escondidas, pide al presentador –con quien mantiene una relación sentimental– que imite nada más y nada menos que al dictador Franco. Enterada de sus intenciones, Carmen Losada exige a Montserrat que, por respeto a los profesionales, continúe con el programa sin sobresaltos y tenga la paciencia de esperar a que los nuevos tiempos le permitan hacer los cambios que pretende.

Montserrat decide someterlo a votación de la mayoría de los miembros de su equipo: les plantea si quieren continuar entreteniendo a la gente para mostrar una España folklórica o trabajar por un programa que provoque preguntas y reflexiones a la audiencia. Ante la perplejidad de los técnicos y la petición del presentador, partidario de seguir con la emisión, al final Montserrat se resigna a hacer *Directo de noche* aceptando las imposiciones de la dirección y esperando tiempos mejores en el futuro, mientras Carmen Losada saborea su triunfo en silencio. Sin embargo, al iniciarse la emisión, en lugar de las melifluidades adolescentes de Los Pecos, se cuele por sorpresa la canción *Lo que acabas de elegir* de Leño –grupo madrileño de rock urbano de aquellos años– que alude irónicamente a la decisión tomada.

Al parecer, Casanovas se inspiró en la censura que sufrió el programa en catalán *Personatges* (1977-1978) que dirigía y presentaba la escritora Montserrat Roig para TVE, dedicado a entrevistar a personalidades destacadas de Catalunya. El nombre de la realizadora es un guiño al espectador para que lo identifique con la autora de *El temps de les cireres*. A decir verdad, las pretensiones de la joven realizadora de *Transició* de

renovar la televisión franquista encuentran resistencias no solo en los directivos de la cadena oficial, que siguen ejerciendo la censura mediática para evitar que la audiencia conozca realidades diferentes a lo establecido, como la literatura catalana o el exilio de los escritores, sino también en los mismos trabajadores, acostumbrados a no cuestionarse nada y conformados con el bajo nivel de una televisión que sigue potenciando lo más folklórico y anodino.

Por último, *Democràcia (o algo más molón)* cierra el cuadríptico espectacular con una alegoría, situada en 1989, once años después de la entrada en vigor de la Constitución Española y dos años después de salir a la luz la existencia de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), sobre la pervivencia de la violencia política en Euskal Herria, donde las fuerzas policiales del Estado a menudo actuaban por aquel entonces con total impunidad.³ Se inspira, al menos en teoría, en la “guerra sucia” contra ETA de los GAL, es decir, la organización de acciones violentas ilegales (50 atentados y 28 asesinatos, entre 1983 y 1987), financiadas con los fondos reservados del Ministerio del Interior, que contó con la implicación de las más altas autoridades del Estado español (Baby, 636). Cabe señalar que algunos de los responsables de la lucha antiterrorista procedían del aparato represivo franquista y que los GAL, en sus secuestros y atentados, cometieron numerosos errores, causando muertes ajenas al conflicto (Baby, 638). La creación de los GAL, con el beneplácito político, encaja en la lógica perversa de “la existencia, desde el final del franquismo, de unas prácticas de lucha contra la subversión tan violentas como ilícitas, prácticas que gozaban de la protección, de la complicidad, e incluso del aliento de los servicios de seguridad del Estado” (Baby, 639).

Planteado como un *thriller* político, *Democràcia* se sitúa en una taberna del Norte de Euskal Herria, regentada por Paul, un vasco que cocina y habla euskera (Jordi Figueras), el 29 de noviembre de 1989, hacia medianoche. Paul prepara un par de chuletones de ternera al estilo del mediático *chef* vasco Karlos Arguiñano. Su hijo Aritz (Marcel Borràs) ha invitado a cenar a su amigo gallego Ezequiel (Nao Albet), estudiante de arte. Durante la comida, regada con sidra, hablan de sus inquietudes y desconciertos políticos y personales. Aritz es un joven politizado con ganas de cambiar el mundo y mejorar la sociedad, mientras que Ezequiel, apasionado del arte, solo quiere disfrutar de la vida y se conforma con lo que tiene. Aritz intenta convencerle que, en realidad, las supuestas libertades democráticas no existían, puesto que, diez años atrás, mataron a un abuelo suyo por su modo de pensar y se seguía limitando la libertad de expresión y de manifestación. De la discusión entre ambos amigos emerge una atracción física recíproca e incontenible que deja de lado las diferencias y les invita a dar rienda suelta al deseo.

No obstante, todo cambia cuando Ezequiel confiesa a Aritz que tiene el SIDA. Tras el silencio triste que genera esta confidencia, irrumpe en la taberna Rodríguez (Juan Navarro), un policía de paisano que les empieza a incordiar. Cuando Aritz le requiere que

³ En el dossier del espectáculo, con intencionalidad paródica, se cita este fragmento de un inexistente artículo que llevaría por título *Una España sacada de la manga*, cuyo autor sería Francisco Morales, y se habría publicado en *El País*, el 29 de diciembre de 1989: “Hoy se cumplen 11 años de la entrada en vigor de la Constitución Española y en las altas esferas del Estado siguen sucediendo casos que recuerdan al franquismo de los 40 [...] el Ministerio del Interior está siendo investigado por presunta relación con los acontecimientos [...]. De momento ya son 12 los hombres acusados por detención ilegal, asesinato en primer grado y malversación de caudales públicos. [...] Varias fuentes informan que las operaciones estaban subvencionadas con fondos del Estado. [...] El Presidente del Gobierno confiesa su desconcierto ante los hechos y asegura no descansar hasta la condenación de todos implicados. [...] Mientras tanto, los ciudadanos de a pie seguiremos siendo manipulados y engañados por aquellos que tienen el poder”. Se trata, en verdad, de una *fake news*, como confiesa Nao Albet (comunicación personal a Anabel de la Paz, 4 de septiembre de 2024). Agradecemos a Mònica González, de la Biblioteca de Comunicació i Hemeroteca General de la UAB, y a Anabel de la Paz, del Arxiu Lliure, su inestimable ayuda para descifrar esta humorada.

se vaya, Rodríguez saca una pistola y le amenaza violentamente para que confiese “nombres, cargos y direcciones”. Mientras les suelta un discurso cargado de xenofobia, homofobia y fascismo, que al final dirige directamente al público, Aritz y Ezequiel mantienen una conversación en voz baja. Cuando están a punto de escapar, Rodríguez da la voz de alarma y cinco agentes del cuerpo antiterrorista SWAT (Special Weapons Assault Team, unidad especializada en intervenciones peligrosas en diversos cuerpos policiales de los Estados Unidos) penetran de repente, desde sitios distintos, en el local. Después de unos instantes de confusión, aparece de pronto Aritz, armado con una escopeta, y empieza a gritar y a disparar a discreción. Los agentes le cosen a balazos. Nervioso por lo sucedido y con ganas de sangre, Rodríguez dispara a la cabeza de Ezequiel y lo mata. Al son de *Dos gardenias*, interpretada por Ibrahim Ferrer (Buena Vista Social Club), los agentes levantan los cadáveres de los dos jóvenes y, como si fuesen títeres, les hacen bailar el bolero de Machín hasta encerrarlos en unas enormes bolsas mortuorias.

Hablado en castellano y algunas frases en euskera, el espectáculo se refiere por alusiones a un contexto de violencia política (con la actuación de ETA, el terrorismo de estado de los GAL y la impunidad de las fuerzas policiales) y social (con la estigmatización del colectivo homosexual a causa del SIDA), propio de los años ochenta, aunque con referencias totalmente anacrónicas e inverosímiles a la violencia posmoderna (a lo Quentin Tarantino) y a los equipos especiales antiterroristas estadounidenses. En cambio, las zozobras y preocupaciones que manifiestan los dos jóvenes, acerca de la importancia de la política o las limitaciones de los derechos civiles y políticos, aproximan la propuesta a los espectadores actuales. Al fin y a la postre, pese a las inconcreciones y lugares comunes, *Democràcia* puede interpretarse como una denuncia de los abusos y la impunidad de los cuerpos policiales como agentes de la violencia de estado.

El público de *Dictadura-transició-democràcia* debía recorrer los cuatro espacios escénicos, con escenografía de Montse Amenós, montados sobre el escenario de la Sala Fabià Puigserver del Lliure en una suerte de accidentado viaje simbólico desde la dictadura a la democracia. El mismo equipo de actores interpretó las cuatro piezas (Nao Albet, Marcel Borràs, Clara Cols, Biel Duran, Jordi Figueras, Lina Lambert, Agnès Mateus, Juan Navarro), de modo que con ello también se subrayaba esta sensación de continuidad temporal. La estampa costumbrista que ofrece *Dictadura 1* da la impresión de un pasado ya superado y asimilado como un rosario de tópicos, mientras que *Dictadura 2* pretende revivir con ironía posmoderna una de las protestas estudiantiles como una experiencia inmersiva. A su turno, *Transició* plantea una alegoría televisiva sobre las insuficiencias y los límites del proceso transitivo en cuanto a la libertad de expresión, mientras que *Democràcia* focaliza la atención en los abusos y la impunidad de las fuerzas policiales en un estado de derecho. En conjunto, la memoria que se construye con las cuatro piezas no es demasiado complaciente ni con el pasado ni con el presente, pero, salvo algunos momentos incisivos, no va más allá de una aproximación superficial que apenas logra despolvorear el relato oficial de la Transición.

3.2. 23F. *Anatomia d'un instant*: el ocaso de los ídolos

Antes de adentrarse en *23F. Anatomia d'un instant*, vale la pena analizar con cierto detalle la novela en que se basa este montaje de Rigola. Para interpretar las intenciones explícitas de su autor, resulta esclarecedora la postdata de 2024, que se incluye en la edición conmemorativa de *Anatomía de un instante*. En ella Cercas declara que su aspiración era entender lo que pasó durante el golpe de Estado del 23F a partir del gesto simbólico realizado sobre todo por Adolfo Suárez, presidente del Gobierno y, en menor medida, por Manuel Gutiérrez Mellado, vicepresidente del ejecutivo, y Santiago Carrillo, secretario general del Partido Comunista, durante los primeros momentos de la ocupación

del Congreso de los Diputados por Tejero. Sin embargo, como reconoce el mismo novelista de buenas a primeras, el quid del asunto es la controvertida implicación en el 23F del rey Juan Carlos I, una figura pública cada vez más cuestionada por la historiografía crítica.

Cercas asegura que lo esencial del 23F ya se dio a conocer desde el momento en el que el tribunal que juzgó a los golpistas dictó sentencia en 1982 y, situándose por encima de las lecturas de la izquierda y las derechas más extremistas, llega a escribir sin andarse con remilgos lo siguiente:

en el instante en que aquellos tres hombres se conjuraron sin saberlo en ese gesto supremo de rebeldía, empieza de verdad la democracia en nuestro país y termina la Transición, en ese instante termina también el franquismo y, dado que la dictadura no fue la paz sino la guerra por otros medios [...], en ese instante terminó de verdad la Guerra Civil (Cercas 2024, xiii).

Como hemos apuntado antes, estas afirmaciones contribuyen a ratificar el relato oficial, aunque sea con visos de irreverencia, pero están muy lejos de la realidad histórica. Ni el tribunal quiso conocer toda la verdad, ni el gesto de esos tres políticos tuvo el efecto mágico de terminar un proceso transitivo. Al fin y al cabo, el resultado del 23F supuso, no solo un frenazo notable, sino también una involución política de gran envergadura, en el camino hacia la democratización.

Sin duda, Cercas juega con la ambigüedad de una obra que, sin renunciar a los recursos de la ficción y el ensayo, quiere ser una crónica minuciosa y verídica de un instante crucial del 23F hasta el punto de elevarlo, por arte de birlibirloque, a símbolo definitivo de un cambio político de la dictadura a la democracia. Como si la supuesta demolición del edificio del franquismo llevase *ispo facto* a levantar el edificio de una democracia completa, para utilizar una metáfora del mismo Cercas. Por añadidura, en su novela sobre el 23F no tiene reparos en estimar que el denominado pacto del olvido no es más que un “cliché historiográfico” y que la forma de gobierno del 1978 se corresponde esencialmente a la de la República del 1931 (Cercas 2024, 108-109), minimizando con ello la imposición de la monarquía por las élites franquistas que pilotaron el proceso transitivo y la obliteración de la memoria de los vencidos por parte del relato oficial.

Naturalmente, el detallismo con que enfoca el relato y la insistencia en una conspiración generalizada contra Suárez, propiciadora del golpe de estado, puede diluir las responsabilidades políticas del 23F y hacer perder de vista una de las claves de este: ¿quién movía los hilos del golpe? Desmintiendo otras hipótesis, Cercas afirma categóricamente que el “elefante blanco” era el general Armada,

que de acuerdo con los planes de los golpistas llegaría al Congreso desde la Zarzuela y, con la autorización del Rey y el respaldo del ejército sublevado, liberaría a los parlamentarios a cambio de que aceptasen formar un gobierno de coalición o concentración o unidad bajo su presidencia” (2024, 254).

Como ya había deducido Rebeca Quintáns López en su biografía crítica sobre el rey, todos los indicios apuntaban con toda probabilidad a la participación decisiva de Juan Carlos I en el golpe (Sverlo, 183).

No obstante, en la novela de Cercas la fijación reiterativa en la trayectoria y el gesto simbólico de Suárez –a su modo de ver fundacional para la democracia– permite tratar de soslayo la figura del rey. Es cierto que Cercas no elude su protagonismo en los hechos: lo hace partícipe de esa conspiración –junto con la clase dirigente– para arrebatar el poder a Suárez, después de amortizarlo para sus intereses políticos y personales, orientados a naturalizar la monarquía en España (2024, 139 y 142). E incluso observa que el rey

cometió el error de intervenir en política, excediéndose en el nuevo papel de figura institucional o simbólica, y forzando la neutralidad a que la ley le obligaba, pero lo atribuye a la inexperiencia, la costumbre y el miedo (Cercas 2024, 143).

Además de justificar la contribución del monarca a la caída de Suárez, Cercas no duda en identificar una y otra vez, directa o indirectamente, monarquía con democracia –uno de los *leitmotifs* del relato oficial– y, con muchas prevenciones retóricas, en hacer partícipe al rey de la propuesta de un gobierno de coalición, concentración o unidad, presidido por un militar monárquico, a fin de solucionar la crisis política (2024, 144-145). Sin embargo, a pesar de lo incisivo que se muestra en otros aspectos, al novelista no parece interesarle demasiado ahondar en la responsabilidad directa del rey en el golpe de estado o en una de sus prácticas habituales: dejar caer sin contemplaciones a los que ya no servían a sus intereses políticos o económicos (Sverlo). En lugar de ello, Cercas afirma con rotundidad que resulta absurdo acusar al rey de organizar o estar implicado en el 23F por la sencilla razón que, si hubiese sido así, el golpe habría triunfado; el mérito del monarca, a su entender, fue haberlo parado (2024, 160).

Ahora bien, el mismo Cercas reconoce que el rey contribuyó a alimentar con denuedo la confabulación contra la democracia hasta que, paradójicamente, llegado el 23F, habría cortado las alas a los partidarios del golpe y habría encabezado el “contragolpe” (2024, 161 y 310). No esconde que, en realidad, el perímetro del mensaje televisivo del rey a favor de la Constitución y la democracia “tenía la suficiente amplitud para abarcar, si hubiese sido preciso, la solución de Armada” (2024, 326). La operación exculpatoria –cargada de atenuantes– de la implicación del rey en el 23F se completa con el apoyo deductivo a otro de los lugares comunes del relato oficial: si Suárez había pasado de ser el falangista intachable al “más demócrata de todos”, como ironiza Bernat Muniesa (132), el rey impuesto por Franco se habría transfigurado en el garante supremo de la democracia. Nada más y nada menos. Cercas lo formula en estos términos a todas luces ditirámicos:

El golpe de estado blindó a la Corona: actuando al margen de la Constitución, usando la última baza de poder de un Rey sin poder –la que tenía como jefe simbólico del ejército y heredero de Franco–, el Rey paró el golpe y se convirtió en el salvador de la democracia, lo que colmó de legitimidad a la monarquía y la convirtió en la institución más sólida, más apreciada, más popular, más resguardada contra la crítica y, en el fondo, más poderosa del país. Eso es lo que sigue siendo ahora mismo, para la incredulidad de ultratumba de los antepasados del Rey y para la envidia de todas las monarquías del continente (Cercas 2024, 427).

En definitiva, el fracaso del golpe habría convertido, según subraya Cercas, “el sistema democrático bajo la forma de la monarquía parlamentaria en el único sistema de gobierno verosímil en España” (2024, 427). Este corolario de la novela es la misma tesis que, sin tantos parapetos retóricos ni tantos circunloquios, Cercas ha defendido en sus artículos periodísticos. Como expone Ignacio Sánchez-Cuenca (11-12), en su intención de ensalzar al rey Juan Carlos I, el autor de *Anatomía de un instante* ha llegado hasta el extremo de afirmar absurdamente que el 23 de febrero de 1981 era el día en que terminaba el franquismo y empezaba la democracia en el Estado español. Posteriormente, cuando el ya exrey (abdicó en 2014) era el centro de la polémica por los casos de corrupción en los que estaba implicado, Cercas en 2020 publicó un artículo en *El País* en que se vanagloriaba de haber roto el “tabú del Rey” y concluía con otro de sus juegos de palabras para, a fin de cuentas, como en su novela, defender la monarquía, considerándola sinónimo inmutable de democracia:

como entendieron antes que nadie los viejos comunistas de la Transición, y como demuestra el hecho de que algunas de las mejores democracias del mundo son monarquías, es evidente que la alternativa racional en España no es desde hace décadas la que obliga a elegir entre monarquía o república, sino entre mejor o peor democracia (Cercas 2020).

El montaje de Rigola comienza con los actores susurrando en sordina el himno de España –ligeramente distorsionado– antes de que el actor Pep Cruz se dirija al público del Lliure para recordarle al ralenti las palabras pronunciadas por el capitán Jesús Muñecas, el oficial de mayor confianza de Tejero, en el hemiciclo del Congreso de los Diputados. Muñecas anunciaba con ellas la próxima llegada de “la autoridad militar competente” (Cercas 2024, 251). A continuación, se proyectan y se comentan las fotografías en blanco y negro de los primeros minutos de lo ocurrido en el congreso, empezando con la icónica imagen de Tejero pistola en mano cerca de la tribuna de oradores del hemiciclo. Acto seguido, se alude a la propuesta de Hans Magnus Enzensberger de considerar Suárez como uno de “los héroes de la retirada” y se plantea si realmente su “gesto” supone el acto fundacional de la democracia. La actitud de los diputados, satirizada con el cacareo de una gallina, contrastaría con el coraje de Suárez, manteniéndose sentado en su escaño, mientras silbaban las balas en el hemiciclo.

23F. *Anatomia d'un instant* sigue al pie de la letra el hilo argumental de la novela de Cercas, aunque esquematizando el relato, evitando las reiteraciones y digresiones del mismo, y volviéndolo más didáctico y directo. La explicación de los actores del golpe militar y toda la trama que lo motivó se ilustra con documentos de la época (fotografías, audios, mapas, videos), se dramatiza mínimamente en ciertos momentos la exposición y se salpimenta con algunas notas, números o interjecciones de humor para hacerla más amena. Se ridiculiza, por ejemplo, el juicio a los responsables del golpe por la indulgencia de las condenas y el trato de favor a Antonio Tejero, Jaime Milans del Bosch y Alfonso Armada. En cuanto al papel del rey en el 23F, después de proyectar el mensaje nocturno del monarca, se afirma que su discurso era una condena al golpe de estado de Tejero, pero no necesariamente al golpe de estado de Armada, y se critica los excesos y las ambigüedades de su actuación previa en los términos que también plantea la novela. Por su parte, Suárez se erige asimismo como el artífice de la democracia con la liquidación del franquismo a manos de los mismos franquistas, una auténtica cuadratura del círculo.

Solo hacia el final se rompe en parte el hilo del relato y se realiza un cambio de guión, cuando los actores y la actriz empiezan a beber y a comer distendidamente para celebrar los cuarenta años del 23F. E introducen sus propias vivencias personales, tras insistir en el gesto de Suárez en contraste con la actitud de los diputados que se escondieron en sus escaños y la mayoría de la sociedad española, que tampoco reaccionó en contra durante las primeras horas. Mientras los intérpretes hablan de sus experiencias el 23 de febrero de 1981, cantan el *Happy Birthday to You* a Juan Carlos I y, sin demasiado entusiasmo, brindan “pels quaranta anys de la dignificació de la monarquia”, en la pantalla se van proyectando cuatro interrogantes retóricos bajo la rúbrica “Segle XXI. 40 anys després. Preguntes innocents”, que cuestionan precisamente la legitimidad del rey:

Ens ha de representar una figura imposada per un dictador?
 Ens ha de representar una figura mai refrendada pel poble?
 Quin principi d'igualtat ensenyem a les noves generacions si permetem que algú
 “per dret de naixença” tingui el dret de representar-nos?
 El rei actual no hauria de ser un altre heroi de la retirada?

La obra se termina con los actores y la actriz bailando con cada vez más desenfreno mientras suena de fondo y se proyecta en la pantalla la letra de la canción apegadiza *Too Many Drugs* de Rigoberta Bandini (nombre artístico de Paula Ribó). Un final festivo que, por una parte, rompe con la solemnidad del relato contado y con la transcendencia de la retahíla de preguntas sobre la legitimidad de la Corona y, por otra parte, invita a mirar hacia el propio espíritu para encontrar la satisfacción vital. Más allá de este final desenvuelto y alegre, la aportación interesante de la propuesta escénica de Rigola es el reenfoque que propone al situar como centro irónico de la celebración –un tanto desangelada– de los cuarenta años del 23F la figura del rey, cuya legitimidad y representatividad quedan puestas en tela de juicio con las preguntas retóricas que se lanzan al público, contradiciendo de este modo la tesis de la novela de Cercas. Más que el elogio de los héroes en retirada de la Transición, el montaje de Rigola daba pábulo a asistir al ocaso de los ídolos.

23F. Anatomia d'un instant es interpretada por tres actores vestidos con pijamas de conejos multicolores (Pep Cruz, Enric Auquer, Xavier Sáez) y una actriz con terno y corbata a lo Adolfo Suárez (Roser Vilajosana) que explican directamente al público lo que pasó en el 23F. En solitario, a dúo, en trío o en cuarteto, comentan las imágenes, plantean interrogantes, relatan los hechos e incluso citan declaraciones o diálogos de los testimonios. A lo largo del espectáculo, se van situando en el espacio vacío frontal, presidido en el fondo por una inmensa pantalla en la que se proyectan las fotografías y documentos históricos. En el lado izquierdo del escenario, desde la vista del espectador, hay dos mesas con una alfombra de globitos de colores a su alrededor y, bajando de lo alto, dos grandes globos en forma de números que aluden a los cuarenta años transcurridos desde el 23F. En la primera mesa, hay también, envuelto de globitos de colores, un muñeco en miniatura de Juan Carlos I sentado en una silla como si contemplara el espectáculo. En el lado derecho, dos sillas y una guitarra. Un tricornio y una pistola completan la utilería. Nada más.

4. Una dramaturgia sobre la memoria del presente

La relación entre dramaturgia e historia inmediata en los dos espectáculos analizados contribuye a generar una memoria colectiva sobre el pasado más reciente que, en términos generales y con más o menos acierto, propone una lectura alternativa un tanto epidérmica y proclive a una desmitificación liviana del relato oficial. *Dictadura-transició-democràcia* y *23F. Anatomia d'un instant* se programaron en el Teatre Lliure –un proyecto con vocación de teatro público centrado en la contemporaneidad– y se presentaron como un modo de hacer pedagogía sobre el pasado para un público del presente. Es muy probable que, como razona Gerard Noiriel (173-174), hubiera sido enriquecedora una vinculación más estrecha de la dramaturgia con las ciencias sociales para explorar, con mayor conocimiento de causa, “un théâtre qui *pose des problèmes* et qui montre les dilemmes dans lesquels nous sommes tous pris, au lieu de se contenter de défendre des bonnes causes”. Ambos espectáculos, desde poéticas y estéticas diversas, bordean con mayor o menor espíritu crítico la dimensión política del proceso transitorio, tratándolo de modo indirecto y simplista, pero en cualquier caso tejen una dramaturgia de la memoria colectiva sobre el periodo para hacer más inteligible y responder a las necesidades del presente. En cierto sentido, con ello quieren generar también expectativas para un futuro mejor.

Obras citadas

- Alòs, M. *et al. Físic i polític (espectacle inspirat en el gran teatre de la humanitat: la política)*. Lleida: Pagès, 2003.
- André-Bazzana, B. *Mitos y mentiras de la transición*. Trad. Lourdes Arencibia Rodríguez. Barcelona: El Viejo Topo, 2006.
- Baby, S. *El mito de la transición pacífica. Violencia y política en España (1975-1982)*. Trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Madrid: Akal, 2021.
- Bagur, J. & X. Diez coords. *La gran desil·lusió. Una revisió crítica de la Transició als Països Catalans*. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa, 2005.
- Cercas, J. “El tabú del Rey.” *El País Semanal*, 02/08/2020. 74.
- . *Anatomía de un instante*. Barcelona: Penguin Random House, 2024.
- Cunillé, L. *et al. Dictadura-transició-democràcia*. Barcelona: Teatre Lliure, 2010.
- Foguet i Boreu, F. “Els miralls de la història en la dramaturgia contemporània catalana (1989-2012).” En V. Molina & J. London eds. *El diseg teatral d’Europa*. Lleida: Punctum, 2013. 119-140.
- Foguet i Boreu, F. & J. T. Martínez eds. *Història, memòria i teatre a les Illes Balears. Perspectives del segle XXI*. Palma: Lleonard Muntaner, editor, 2022.
- Fonseca, C. 23F: *La farsa. Historia de una investigación amañada*. Madrid: Plaza & Janés, 2024.
- Fontana, J. *La construcció de la identitat. Reflexions sobre el passat i sobre el present*. Barcelona: Editorial Base, 2005.
- Muniesa, B. *Dictadura y Transición. La España lampedusiana. II: La monarquía parlamentaria*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.
- Noiriel, G. *Histoire, théâtre & politique*. Marsella: Agone, 2009.
- Sánchez-Cuenca, I. *La desfachatez intelectual. Escritores e intelectuales ante la política*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2017.
- Soulet, J.-F. *L’histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*. París: Armand Colin, 2012.
- Sverlo, P. [pseudónimo de Rebeca Quintáns López]. *Un rei, cop per cop. Biografia no autoritzada de Joan Carles de Borbó*. Trad. Miquel Marcé. Lizarra: Kale Gorria, 2001.
- Taibo, C. *Espana, un gran país. Transición, milagro y quiebra*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2012.
- Vázquez Montalbán, M. *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Folch & Folch, 2023.