

# La transición política como pretexto: *23-F. El día más difícil del Rey*

*Trantsizio politikoa aitzakia bezala:*  
O-23. Erregearen egunik zailena

Spanish Political Transition as A Pretext:  
*23F. King's More Difficult Day*

Susana Díaz<sup>1</sup>

zer

Vol. 18 - Núm. 35  
ISSN: 1137-1102  
pp. 169-190  
2013

*Recibido el 14 de julio de 2013, aceptado el 8 de noviembre de 2013.*

## Resumen

Este artículo plantea cómo el análisis textual de la puesta en escena permite explicar el sentido subliminal de la actualización que en 2009, casi tres décadas después, se hace en la miniserie *23F. El día más difícil del Rey* de los acontecimientos ocurridos en 1981: el papel decisivo del Juan Carlos I al defender el orden democrático (entonces), es utilizado (hoy) como garantía de ese mismo orden, y sirve de pretexto, a modo de *MacGuffin*, para dar cuenta del aprendizaje político del Príncipe, quien deberá asumir la herencia y la continuidad de la Corona.

**Palabras clave:** televisión, transición, política, análisis textual, mediación retórica.

## Laburpena

*23F. El día más difícil del Rey* telesail laburrean 1981ean jazotako gertakariei buruz 2009an, ia hiru hamarraldi geroago, egiten den gaurkotzearen zentzu subliminala zelan azaltzen duen eszenaratzearen testu-analisiak dakar artikulu honek: Juan Carlos I.ak ordena demokratikoaren defentsan duen rol erabakigarria (orduan), ordena horren beraren berme bezala erabilia da (egun), eta aitzakia gisa –MacGuffin bezala– ere baliatzen da Printzearen irakaskuntza politikoaren berri emateko, zeinak Koroaren herentzia eta jarraitutasuna aintzat hartu beharko dituen.

**Gako-hitzak:** telebista, trantsizioa, politika, testu-analisia, tartekaritza erretorikoa.

## Abstract

This article tries to show how the textual analysis of the *mise en scene* allows us to explain the subliminal meaning proposed by the series *23F. King's more difficult day* actualizing,

<sup>1</sup> Universidad Carlos III de Madrid, susana.diaz@uc3m.es

almost three decades later, the events that took place in 1981: the role played (then) by King Juan Carlos in order to defend the democratic order is used (today) as a pretext, kind of MacGuffin, to guarantee this very order, since what the Prince, who is said to assume the continuity of the Monarchy, learned that day was how to be King.

**Keywords:** television, transition, politics, textual analysis, rhetorical mediation.

## 0. Introducción

El 10 de febrero de 2009 la primera cadena de televisión española emitió en *prime time* el capítulo inicial de *23-F. El día más difícil del Rey* (2009), una miniserie producida por Alea para TVE, en coproducción con Televisió de Catalunya, con guion de Helena Medina y dirigida por Silvia Quer. A través de sus dos capítulos —el segundo de los cuales se emitiría dos días después, el jueves 12—, la miniserie abordó, casi treinta años después, el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, articulando una operación de sentido abiertamente legitimadora de la Corona y vertebrada sobre dos aspectos, a mi juicio, inextricablemente unidos entre sí: por un lado, el papel asignado al rey Juan Carlos I como imprescindible garante y defensor de nuestro régimen democrático *en y a partir de* aquel acontecimiento es el eje axial sobre el que pivota el tiempo narrativo —acotado en unas pocas horas, las transcurridas entre la mañana del día 23 y la madrugada del 24 de febrero de 1981—; por otro, mediante la presencia narrativamente marcada del príncipe Felipe, explícito punto de fuga de la representación, la miniserie utiliza los hechos históricos como pretexto para realizar otra operación de sentido muy diferente: subrayar la solidez de la Monarquía, en la medida en que el papel asumido por la figura del heredero es la de testigo de excepción, no tanto de lo que está ocurriendo (el golpe de Estado), sino del modo en que su padre, el Rey Juan Carlos, se comporta para contrarrestarlo. Es decir, los hechos sirven para mostrar el proceso de aprendizaje del Príncipe, en esos momentos, un niño que debe escribir para el colegio una redacción sobre la que ser, sin que pueda elegir otra alternativa, su profesión futura: qué significa ser y actuar como rey.

A mi juicio, plantear la absoluta retroalimentación entre ambos aspectos, su valencia de vasos comunicantes, resulta esencial para poder entender la actualización que en 2009, casi tres décadas después de lo que fue el fin «oficial» de la Transición política, se hace de los acontecimientos ocurridos en 1981 —si bien, hasta donde a mí se me alcanza, dicha retroalimentación no ha sido nunca abordada: el papel decisivo del Rey parando el golpe y defendiendo el orden democrático (entonces), constituye (hoy) la garantía de ese mismo orden, y sirve como pretexto, a modo de *macGuffin*, para dar cuenta del aprendizaje del Príncipe, quien deberá asumir la herencia y la continuidad de la Corona.

Desde esta perspectiva historiográfica, las siguientes páginas analizan la miniserie *23F. El día más difícil del Rey*, articulando dos líneas de trabajo teórico: en primer lugar, se analiza la lógica retórica que articula la puesta en escena de la miniserie. Dicha lógica presenta como mera dramatización de hechos verdicos lo que es, sin embargo, un relato donde la transparencia discursiva simula remitir al referente histórico como dispositivo sancionador de la verdad de lo narrado, relegando así, a un segundo plano, el problema de la mediación retórica de la puesta en escena como lugar donde se inscribe la producción de sentido de la miniserie. Ello nos conduce a la segunda cuestión teórica a tratar: la necesidad de abordar lo documental en términos de género discursivo y no de referencialidad.

En este orden de cosas, resulta necesario definir metodológicamente la aproximación al objeto de estudio desde la perspectiva del análisis textual.

Como ha mostrado Ramón Carmona ([1991], (2010), la diferencia entre un discurso ficcional y un discurso definido como documental no radica en el hecho de

que el primero opere con elementos argumentales cuya relación con el mundo real resulte ser indiferente, mientras que el segundo se vea constreñido por la necesidad de ser validado por el extratexto referencial. Lo que distingue ambas tipologías es el diferente *efecto de sentido* producido en el espectador por la lectura/apropiación que éste lleva a cabo, no sólo de sus contenidos, sino fundamentalmente de aquello que la propia estructura formal propone como posible, dentro de lo que se ha definido como *límites de pertinencia* (Company y Talens, 1984; Talens, ([1986], 2010).

Esta aproximación metodológica a los textos audiovisuales hace que la dimensión discursiva de estos no dependa de lo que explícitamente parezcan decir desde el punto de vista del contenido argumental, sino del análisis de lo que los elementos retóricos mediante los cuales se formaliza dicho contenido puedan indicarnos, sean o no contradictorios con aquel. Abordar este proceso implica acudir a la tradición de la semiótica en su aspecto más específico de análisis textual.

Juri M. Lotman (1996, 1998, 2000) cabeza visible de la Escuela de Tartu, había demostrado ya en su seminal *La structure du texte artistique* (1973) cómo el texto artístico tiene como característica fundamental la capacidad de incluir más información que cualquier otro tipo de texto. Sus razones, que obviamente no procede desarrollar aquí, se basaban en el carácter signifiante de las formas retóricas en que se corporeizaban dichos textos. Es decir, en asumir que la retórica no era un simple vehículo para expresar ideas o argumentos narrativos, sino un *modo específico* de producirlos como resultado. En relación con ello se encuentra también el concepto que Umberto Eco (1990) denomina *intentio operis*, en la medida en que la retórica, al estructurar discursivamente el texto, señala y mediatiza la significación.

Cuando nos enfrentamos con un objeto audiovisual, como ocurre en este caso, todos aquellos recursos formales que configuran lo que denominamos puesta en escena deben pasar a primer término. Puede ocurrir (y eso es precisamente lo que este artículo pretende demostrar) que signos aparentemente accesorios, por cuanto secundarios para el desarrollo del argumento principal, sugieran un punto de vista distinto al mantenido por éste último.

Como afirmaba Jean Pierre Voyer (1971) a propósito de la publicidad, la capacidad de aparentar que no se habla de lo que se vende para poder vender mejor aquello de lo que se habla (Cfr. Talens *et al.*, 1978), es un recurso cada vez más utilizado en las recientes producciones de ficción histórica televisiva.

En efecto, tanto si se trata de abordar el fin de la Edad Media y los inicios del Estado moderno con los Reyes Católicos (*Isabel*), como de dar cuenta de nuestra contemporaneidad (*Amar en tiempos revueltos*, *Cuéntame*, o *20N-Los últimos días de Franco*), por poner tan solo unos pocos ejemplos suficientemente conocidos e independientemente de su explícita presentación como ficciones o como docudramas más o menos históricos, todos ellos parecen hablar de un pasado. Sin embargo, y este es un punto realmente medular en el planteamiento metodológico que siguen estas páginas, aunque el enunciado remita al pasado, la enunciacin es siempre presente de modo que una ficción televisiva no puede ser entendida en toda su complejidad sin tener en cuenta que quien la recibe, lee e interpreta lo hace desde una realidad contextual que no es necesariamente la que aparece en aquella. Todos ellos hablan, finalmente, *también* de lo que ocurre hoy. Y esto que, a mi parecer, resulta notoriamente claro en *23F. El día más difícil del Rey*, sólo puede ponerse de manifiesto

dando prioridad a la mediación retórica que articula la puesta en escena sobre el argumento explícito.

## 1. La lógica retórica de la puesta en escena y el problema de la referencialidad

*23F. El día más difícil del Rey*, presentada en 2009 en dos capítulos de unos setenta y cinco minutos de duración cada uno, se estructura de manera explícita como mezcla de dos modelos narratológicos de la vida cotidiana en el discurso televisivo: la tradición del relato naturalista y la tradición del *thriller* político.

Por lo que respecta al primer modelo, se trata de contar, a través de los sucesos de una jornada completa, los avatares de una familia, con los anecdóticos que hacen creíble el carácter cotidiano de lo que se pone en pantalla: desayuno familiar, discusiones más o menos explícitas de los padres con los hijos adolescentes, conversaciones anodinas sobre los resultados de la liga de fútbol del domingo anterior o sobre lo que se supone que va a suceder en la escuela durante la semana que empieza. La Familia Real es presentada como si fuese una familia normal y corriente, a la que le ocurren las mismas cosas que a cualquier familia. Pese a que los planos de apertura, con los créditos en superposición, presenten los movimientos en una cocina donde trabajan varias personas y en la escena inicial del desayuno aparezcan criados que sirven el café –lo que obviamente ya indica un cierto estatus económico–, el modo de comportarse de los miembros de la familia reproduce todos y cada uno de los clichés que se suponen típicos del funcionamiento de una familia aristocrática o de la alta burguesía, al estilo de la ya clásica *Up & Down*, la célebre serie de la BBC.

*23F. El día más difícil del Rey* ubica la vivencia del golpe de Estado en el interior de la esfera privada de la Familia Real en La Zarzuela, articulada, de principio a fin, en torno a la relación discípulo/maestro que se establece entre el pequeño Príncipe Felipe y su padre, el Rey Juan Carlos. Este hecho no es en absoluto baladí, habida cuenta, en primer lugar, que la miniserie en cuestión es una producción de la cadena pública y, en segundo, la específica genealogía que presenta la construcción de la imagen de Juan Carlos I como personaje en televisión a lo largo del tiempo. Con relación a este último punto, y en el que quizás sea el trabajo más extenso y pormenorizado dedicado a la cuestión, “De héroes y conspiraciones: Genealogía de las miradas televisivas sobre el 23-F” (2009)<sup>2</sup>, José Carlos

<sup>2</sup> Si bien el presente artículo se centre específicamente en una ficción televisiva en concreto y el estudio de Rueda Laffond y Coronado (2009) al que se hace referencia constituya el más exhaustivo estado de la cuestión sobre la misma, el caudal de estudios dedicados al problema abordado en términos generales es considerable. Resulta, pues, oportuno seleccionar un marco de referencia indicativo. Véanse, entre otros: Aguilar *et al.*, (1981); Armada (1983); Aróstegui (1996); Buonanno (2006); Bustamante (2006); Castelló (2008); Cuenca Toribio (2001); Cernuda *et al.*, (2001); Fuentes Gómez de Salazar (1994); Farràs y Cullerell (1998); Florez (2009); Galán Fajardo y Rueda Llafond (2013, 2013a); (Gallego (2008); Gordón Nogales (2004); Hobsbawm (2002); (Huysen, 2000); Martínez Inglés (2001); Medina (2006); Molinero (2006); López (2009); Oneto (2006); Palacios (2001); Puell de la Villa (2004); Perote (2001); Pinilla García (2007); Prieto y Barbería (1991); Pardo Zancada (1998); Rodríguez Jiménez (2002); Ruiz Vargas (1993; 2008); San Martín (2005); Segura *et al.*, (1983); Thompson (1998).

Rueda Laffond y Carlota Coronado plantean cómo la figura del Rey –que siempre ha supuesto una cita central en el relato documental sobre el golpe– ha presentado, a ese respecto, un singular desdoblamiento que se quiebra con la emisión de *23-F. El día más difícil del Rey*:

Juan Carlos I ha sido una instancia fundamental de referencia en las ofertas documentales y ha aparecido como cita recurrente. Pero también ha sido un personaje prácticamente ausente en términos de testimonio directo. Este desdoblamiento se quebró gracias a *23-F. El día más difícil del Rey*. A partir de este relato, el espectador reconocerá un perfil radicalmente visible, tipificado en términos de individualidad protagónica y familiar-comunitaria, superando así esas miradas documentales previas (2009: 171).

Desde esta perspectiva, el hecho de que la miniserie sea una producción de TVE, con las características institucionales que le son inherentes, cobra toda su importancia; baste pensar que el objetivo de llevar a cabo una producción de este tipo se explicó por parte del director de la cadena en aquellos momentos, Javier Pons, en función del cometido social propio de la televisión pública y de la necesidad de que unos acontecimientos tan decisivos llegasen al mayor número de ciudadanos. A todo ello se añade el hecho de que la Corona haya sido, hasta 2009, una institución carente de representación ficcional, si exceptuamos la figura del futuro rey en *20-N. Los últimos días de Franco* (2008).

Como han señalado Rueda Laffond y Coronado (2009, 173-178), la caracterización central de la figura del Rey –vale decir, el “modelo” en que se fundamenta el aprendizaje del Príncipe– se conforma mediante tres rasgos esenciales complementarios y conceptualmente desarrollados por Stuart Hall (1977, 2003, 2006): identidad, identificación, y lógica del sentido común. Con respecto al primero de esos rasgos, el personaje del Rey, encarnado por Lluís Homar, concitó una representación en forma de identidad de gran alcance, homogénea y generalizadora, de manera que se hiciese posible –si bien el referente pertenecía a un tiempo pasado, Juan Carlos I en 1981–, proyectarla hacia delante, extrapolada como actualización histórica en 2009 y enlazada con la formulación de una identidad dominante, desde el punto de vista diacrónico, de la Monarquía, en la que se subrayó su carácter estratégico durante los acontecimientos relatados. A ello se sumaba el segundo de los rasgos antes mencionados: una proyección en términos de identificación que *23-F. El día más difícil del Rey* desarrolló por partida doble: por un lado, la figura del Rey aparece representada como la de un ciudadano más en su ámbito privado, una figura ordinaria elaborada sobre la base del reconocimiento y la existencia de características compartidas entre su personaje y la audiencia; por otro, el personaje del monarca (y su prolongación diegética, el personaje de Sabino Fernández Campo, interpretado por Emilio Gutiérrez Caba) desarrolló el papel de “guardián del sistema” frente a “otros” personajes antagonísticos —obviamente, los golpistas. Así las cosas:

[...] estas categorías de referencia –identidad, identificación– tomaron forma en la serie mediante el uso de claves que rememoraban la mitología del consenso y la integración colectiva. Este aspecto se materializó a partir de los valores que defenderá el personaje del Rey: la esencia democrática, la lógica del sistema representativo, la necesidad de evitar la restauración de la arbitrariedad autoritaria. [...] En este plano jugaron una función decisiva las relaciones del monarca con su grupo familiar, definidas por los términos de respeto, cariño, afectividad, valentía, sinceridad o humanidad. Estas marcas de personalidad enlazaban simbólicamente con los principios políticos evidenciados frente a los golpistas, igualmente definibles en una semántica positiva: la defensa de la libertad, el respeto a la ciudadanía y la preservación de los principios de convivencia y representatividad. Todas estas dimensiones emblemáticas resultaban complementarias, acoplándose ante el espectador en un discurso binario que racionalizaba una lógica que permitía derivar desde la identidad mediática de los actores históricos evocados en la ficción a la identificación mediatizada por parte del espectador, en coherencia con la expectativa de intervención de otros factores memorísticos, cognitivos o emocionales (Rueda Laffond y Coronado, 2009: 175).

En este contexto y sumándose a lo anterior, el tercero de los aspectos antes mencionados operó como mapa de significación de la actitud desarrollada por el Rey a lo largo de la miniserie. La lógica del sentido común remitiría a lo que por su propia y aparente naturaleza autoexplicativa no necesita de mayores justificaciones. Utilizar el tópico del “sentido común” –tan repetido en las intervenciones públicas de muchos de nuestros gobernantes y de quienes dan cobertura ideológica a sus actuaciones– es una manera de eludir el dar explicaciones sobre cualquier cosa que implique alteraciones en el *status quo*. Las cosas son como son y no es necesario, en consecuencia, justificación ulterior alguna. En este sentido, como ha señalado Manuel Palacio, 23-F. *El día más difícil del Rey* forma indudablemente parte de los procesos de construcción de una narrativa oficial sobre nuestro pasado (2010, 2012):

En general, en la miniserie, como en tantos relatos de la fecha infausta, se trabaja sobre la memoria, claramente asentada, de que España estuvo ese día cerca del desastre; no se da cabida alguna a voces al margen de las élites. Ninguna duda se revela sobre los datos conocidos y las oscuridades que tienen (Palacio, 2012: 379).

El segundo modelo narratológico sobre el que se estructura la miniserie, el del *thriller* político, añade un marco más al organizar el desarrollo de la narrativa en torno a la aparición, a poco de comenzar el relato, de un suceso inesperado (que en el modelo genérico puede ser un secuestro, un robo, un asesinato, etc.), en este caso, el asalto al Congreso de los Diputados por un grupo armado. Si eliminamos la explícita referencia al golpe de Estado de 1981, la estructura podría perfectamente reproducir



el esquema de un telefilm de serie B, con todos y cada uno de sus trucos convencionales: personajes ambiguos que resultan ser, al final, los «malos» (aquí el personaje de Alfonso Armada interpretado por Juan Luis Galiardo); suspense, negociaciones con los secuestradores, intentos por parte del jefe de la policía (el Director General de la Seguridad del Estado de la época, aquí el personaje de Francisco Laína, interpretado por Pep Munné) de echar mano de fuerzas especiales para asaltar el edificio donde se han atrincherado los secuestradores, etc.

La diferencia fundamental con respecto a lo que ser a una serie convencional, es única y exclusivamente, su supuesto carácter documental. En efecto, lo que se nos muestra no es presentado como una ficcionalización normal y corriente, con una función más o menos creíble, resultado de su mayor o menor potencia narrativa, sino una historia cuya verdad no es un *efecto* de la puesta en escena, sino un *a priori*.

En este orden de cosas, resulta significativo que en la comercialización del DVD de la miniserie se incluyesen los cuatro documentales que entre 1981 y 2009 la televisión pública había venido dedicando monográficamente al golpe de Estado: *18 horas en tensi-n* (1986), *Quince años después* (1996), *23-F: Radiografía del golpe* (2001), *23-F: Regreso a los cuarteles* (2006). Paralelamente hay que tener en cuenta que, si bien *23-F. El día más difícil del Rey* no fue la primera incursión desde la ficción televisiva en los acontecimientos del golpe de Estado<sup>3</sup>, si lo fue el hecho de articularse sobre una base fuertemente documental que se mantuviese en perfecta coherencia con la versión judicial de lo ocurrido; pretensión, por otra parte, explicitada desde el inicio por el propio Pablo Usón, su productor ejecutivo. Ambos aspectos, en perfecta simbiosis, se sumaban al proceso puesto en marcha desde la cadena pública de sedimentación de una memoria documental mucho más ortodoxa y didáctica de la versión sumarial del golpe que la que había sido ofrecida paralelamente por las cadenas privadas —y de la que los cuatro documentales periodísticos antes citados dan buena cuenta; documentales que, en su momento, fueron reafirmando perspectivas abiertas con anterioridad por la prensa escrita sobre el indubitable papel de Juan Carlos I como garante del sistema en los acontecimientos del golpe de Estado (Cfr. Rueda Laffond y Coronado, 2009).

Desde esta perspectiva de conjunto, la serie juega con dos presupuestos básicos: a) se cuenta en imágenes algo que el público que seguirá el desarrollo en la pantalla ya conoce de antemano, con lo que se pretende, sobre todo, hacer creer que lo que vemos no es sino la mera traducción visual de algo verdadero. Antes de su conversión en imágenes para la ficción; y b) puesto que el argumento es previsible, se trata, fundamentalmente de centrarse en elementos capaces de crear tensión y suspense

<sup>3</sup> En efecto, la miniserie que nos ocupa no fue la primera referencia ficcional en televisión sobre el 23-F, baste recordar *Temps de silenci* o *Los 80. Tal c-mos*. Por otra parte, y aunque este sea un rastreo que no cabe perseguir aquí, hay que señalar que *23-F. El día más difícil del Rey* compitió en febrero de 2009 con otra ficción televisiva de características completamente distintas, pero también dedicada al golpe: *Historia de una traición* de Antena 3, y programada también en el *prime time* de los días 9 y 10 de febrero, con la consiguiente supersposición en la parrilla televisiva de su segunda entrega con la primera de la producción de televisión española, si bien una gran mayoría de espectadores se decantaron por *23-F. El día más difícil del Rey*, que obtuvo un espectacular éxito de audiencia, con un 31'5% de cuota de pantalla en el primero de sus dos episodios y un 35'5% el segundo. Al éxito de público cosechado le siguieron distintos galardones, entre ellos, el Premio Nacional de Televisión en 2010 del Ministerio de Cultura, el Premio Gaudí de Cine, el Premio Ondas 2009 (en la Categoría de Innovación y Calidad televisiva) y el Silver Chest Prize The Golden Chest Festival.



(montaje paralelo, escenas que culminan en un punto álgido y que son interrumpidas de pronto dejando para momentos posteriores la resolución del conflicto, etc..).

La primera presuposición, al hacer creer que todo lo que se muestra es verdadero, antes incluso de su mostración, relega el hecho retórico de ponerlo en escena a la transparencia más absoluta, permitiendo eludir lo que en el trabajo de selección, ordenación y articulación de las secuencias –y que Michel Foucault (1970) llamó *el orden del discurso*– existe de construcción de sentido. El segundo presupuesto que acabo de mencionar queda así reducido al estatuto de mera cuestión técnica, eliminándose de un plumazo la posibilidad de ver en ello el modo de construir como *verdad* lo que, en definitiva, no es sino un *efecto retórico* de verdad.

Desde los inicios del cine hasta los más recientes desarrollos de la llamada ficción televisiva, más de un siglo después, se ha jugado con la existencia de algo llamado documental, no tanto como tipología discursiva, sino como universo independiente. Para ello es necesario aceptar la contraposición entre ficción (*no verdadera*) frente a documental (*verdadero*), como si dicha distinción se basase en el referente y no en el modo de articulación de los elementos utilizados. Por eso, la puesta en escena de un telediario o de un reportaje no parece importar más que en su vertiente estética, siendo así que ambos géneros juegan con los mismos recursos y con las mismas trampas que un *western* con John Wayne.

La miniserie *23F. El día más difícil del Rey* sigue un idéntico patrón y en consecuencia, opera con una utilización similar de los mensajes subliminales de la puesta en escena. Veámoslo con detalle.

## 2. El referente historiográfico de 1981 como pretexto para hablar de 2009

El capítulo primero se abre, como dije anteriormente, con el desayuno de la Familia Real un lunes 23 de febrero de 1981. El Rey, en *off*, comenta los resultados de la Liga de fútbol del día anterior, con la victoria de Real Madrid frente al Osasuna y del Atlético de Madrid (del que se supone es seguidor el Príncipe Felipe, pues el Rey dice: “también han ganado los vuestros”) frente al Hércules. La hija menor entra en la sala y se sienta a la mesa. Cuando ella y su hermana abandonan el lugar para ir al colegio, el padre pregunta al hijo cuáles son sus deberes para ese día, a lo que Felipe contesta que una redacción sobre qué quiere ser de mayor. El niño comenta que le resulta difícil escribirla porque, a diferencia de sus compañeros, no tiene elección, a lo que el padre le contesta que al menos podrá contar en qué consiste ser rey (fotograma 1).

Fotograma 1.



Este pequeño elemento, tan aparentemente secundario y marginal, ser, sin embargo, fundamental en el desarrollo de la miniserie, en la medida en que todo lo que veamos a continuación, durante los ciento cincuenta minutos que dura el relato, será presenciado por nosotros, espectadores, desde la exterioridad de la pantalla y, paralelamente, de manera explícita por el propio Felipe, como testigo, no sólo de lo que acontece, sino de la actuación de su padre, para así aprender cómo se comporta un rey y poder completar su redacción escolar del día siguiente.

En efecto, en el contexto de pretendida cotidianeidad de la trama, se supone que el padre, una vez el hijo vuelva del colegio, le ayudará en los deberes —es lo que hace, o debería hacer siempre, un padre responsable. De hecho, cuando a las seis y veintiocho minutos de la tarde, antes de la vuelta del colegio, se produce el asalto al Congreso de los Diputados, el Rey, que parece querer dirigirse a jugar a pádel, regresa urgentemente a su despacho. Al conocer que se trata de un golpe de Estado, baja al domicilio en el piso inferior y le dice a la Reina que en cuanto llegue Felipe le haga subir a su despacho (fotograma 2).

**Fotograma 2.**



A partir de ese momento, el Príncipe Felipe estará siempre presente, siguiendo, como testigo privilegiado, los puntos críticos del golpe y la actuación de su padre frente a los sublevados. El primero de esos momentos es la conversación que el Rey mantiene con la diputada embarazada a la que Tejero ha dejado salir del hemiciclo, conversación que Felipe comienza a escuchar mientras intenta no aburrirse con una especie de minitelescopio en el despacho de su padre (fotograma 3a). La conversación, montada en plano contraplano, muestra al Rey hablando con la diputada desde el punto de vista de Felipe, cuyo escorzo desenfocado ocupa la parte inferior derecha del encuadre (fotograma 3b), a Felipe acercándose a su padre con lápiz y papel para tomar notas y empezar su redacción (fotograma 3c), y nuevamente al Rey Juan Carlos al término de la conversación, mirando con rostro preocupado a su hijo (fotograma 3d).

**Fotograma 3a.**



Fotograma 3b.



Fotograma 3c.



Fotograma 3d.



Más adelante, conforme avanza la noche, Felipe aparece de nuevo, por segunda vez, entrando en el despacho de su padre mientras Sabino Fernández Campo informa al Rey de cómo Adolfo Suárez ha sido forzado a salir del hemiciclo.

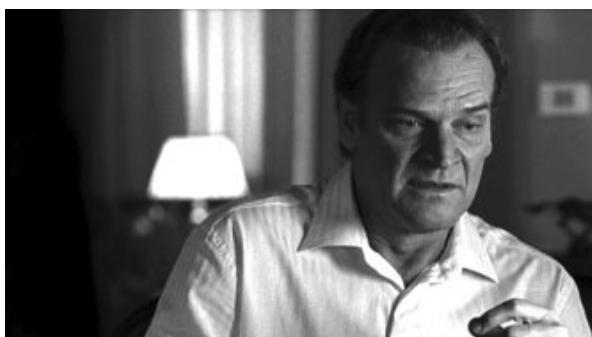
Luego sabremos, en el intercambio que mantienen Francisco Laña y su secretario (al que da vida Pep Torrents) que junto a Suárez han sacado también a Gutiérrez Mellado, Felipe González, Alfonso Guerra y Santiago Carrillo, gobierno y oposición. Laña dice, a lo que su subordinado apostilla: “de izquierdas”; ya que, en efecto, ni Fraga ni Blas Piñar se encuentran entre ellos. Felipe aparece desdibujado, al fondo del encuadre, entre Sabino Fernández y el Rey, como punto de fuga del plano (fotograma 4).

#### Fotograma 4.



El tercer momento clave se producir cuando llegue la noticia de la salida de los tanques en Valencia. La Reina, cuya memoria familiar no olvida que su hermano perdió la Corona por apoyar el golpe, charla preocupada con su marido: “Cuando las niñas lo sepan...”, a lo que el Rey contesta: “Tienen que saberlo. A Felipe se lo diré yo” (fotograma 5).

#### Fotograma 5.



El Prncipe Felipe aparecer de nuevo poco despu3, en un encuadre muy similar al presentado en el fotograma 4, si o que ahora la imagen de Sabino Fern ndez Campo no está en cuadro (fotograma 6).

#### Fotograma 6.



Más tarde, cuando, en la conversación de Sabino Fernández con el general Gabeiras (interpretado por Jordi Dauder) salga a relucir definitivamente el nombre de Alfonso Armada, el Rey lo sabrá al mismo tiempo que su hijo (fotograma 7).

**Fotograma 7.**



Así mismo, Felipe también estará presente junto a su padre en la conversación telefónica que el Rey mantiene con su cuñado Constantino (fotograma 8), mientras el resto de la familia (Reina, hermana, cuñada e hijas) permanecerá en la habitación contigua.

**Fotograma 8.**



La siguiente aparición del Príncipe Felipe coincidirá con la noticia que Sabino Fernández Campo da del éxito de la gestión del Marqués de Mondéjar para que el retén militar que había llegado a Prado del Rey abandone los estudios de RTVE (fotograma 9).

**Fotograma 9.**



Como consecuencia de este primer triunfo sobre la trama golpista, el Rey preparar el discurso que va a grabarse en cuanto lleguen las unidades móviles de televisión española. Toda la secuencia tendrá, asimismo, al Príncipe Felipe como testigo privilegiado desde el punto de vista de la puesta en escena (fotogramas 10a a 10d).

**Fotograma 10a.**



**Fotograma 10b.**



**Fotograma 10c.**



### Fotograma 10d.



Es precisamente en esta secuencia del viaje *inicit ico* del nio, cuando Felipe, que hasta ese momento se ha limitado a ver y a tomar notas, pregunta a su padre de modo directo: “¿Tú querías ser Rey?”, a lo que su padre contestará: “Eso no se elige; tú mismo lo has dicho esta mañana. ¿Por qué me preguntas esto ahora?”.

La conversación entre padre e hijo adquiere aquí una importancia especial, puesto que se trata de la lección final en el aprendizaje del Príncipe (para lo que se supone que debe de ser su redacción escolar, pero que es, al mismo tiempo, un aprendizaje para su futuro como heredero):

Felipe.— Es que hoy me parece muy difícil ser rey.

Juan Carlos.— Nunca ha sido fácil. Forma parte del oficio, Felipe. Hago lo que tengo que hacer; ni más ni menos.

Felipe.— Ya, pero hoy...

Juan Carlos.— Hoy lo único que pasa es que aún tengo más responsabilidad. Hay demasiada gente a la que no puedo defraudar, empezando por ti.

(fotogramas 10e y 10f).

### Fotograma 10e.





**Fotograma 10f.**



La última y definitiva lección en el aprendizaje del Príncipe será puesta en escena durante la grabación del mensaje del monarca a la nación, montado en plano/contraplano, siempre desde los puntos de vista del Rey y de su hijo (fotogramas 11a a 11i), hasta que la posición de la cámara se objetiviza (fotograma 11j), remitiendo al punto de vista del informativo televisivo. Luego, ya terminada la grabación, cuando el Rey envía a sus hijos a la cama y ante la pregunta de Felipe de si también tienen que ir al colegio después de todo lo que ha pasado, el Rey contestará afirmativamente, añadiendo que así podrá entregar su redacción (fotograma 12). El círculo se ha cerrado.

**Fotograma 11a.**



**Fotograma 11b.**



**Fotograma 11c.**



**Fotograma 11d.**



**Fotograma 11e.**



**Fotograma11f.**



**Fotograma 11g.**



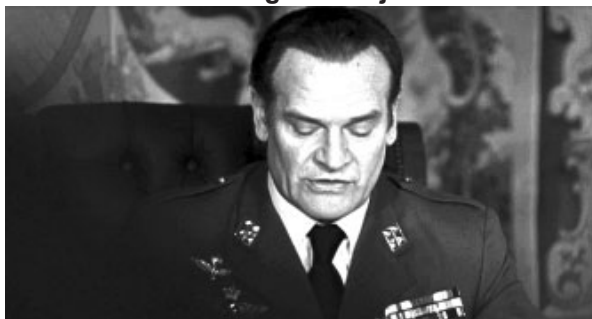
**Fotograma 11h.**



**Fotograma 11i.**



**Fotograma 11j.**



Fotograma 12.



### 3. A modo de conclusión

La operación textual de la miniserie resulta particularmente digna de análisis cuando analizamos la relación que se establece entre lo que podemos denominar, desde el punto de vista narratológico, tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación. En efecto, la historia narrada, con todas las presuposiciones que le vienen dadas por el origen “oficial” de la versión de los acontecimientos que sirve de base al guión –y cuyas contradicciones y simplificaciones no puedo abordar aquí– parece centrarse, en un primer momento, en los hechos ocurridos durante el día 23 de febrero de 1981. Las ambigüedades con que determinados personajes actuaron en esas circunstancias nunca se aclararon del todo y la miniserie no las aborda.

Lo que importa, y esa era mi hipótesis de partida, es responder a la pregunta: ¿por qué esta producción de televisión ocupó la, en el aquí y el ahora de la enunciación (es decir, 2009), casi treinta años después de los hechos ocurridos, y cuando el prestigio de la monarquía como institución estaba empezando a ser paulatinamente menor? —aunque no tanto como lo es en el momento en que escribo estas líneas, cuando se cuestiona cada vez con más intensidad su futuro mismo como forma de organización del Estado.

Para contestar a esa cuestión, lo que la miniserie, a mi juicio, enuncia, no desde los acontecimientos del enunciado, sino desde la estructura de la enunciación, es cómo el hoy príncipe heredero representa la continuidad de la figura “oficial” de su padre. Desde esta perspectiva, el protagonista del relato del enunciado es el Rey, pero el de la lectura actualizada de su enunciación sería su hijo Felipe.

En este sentido, si nos fijamos con atención en la escena de la grabación del mensaje (fotogramas 11h y 11i), veremos en qué orden y con qué finalidad se encadenan los planos: Felipe mira a su madre y ella, con los ojos, le indica que vuelva su mirada hacia el padre, como diciéndole: “aprende”. Por otra parte, que la actriz elegida para encarnar a la Reina Sofía –Mónica López– dentro de un reparto que busca en todo momento la semejanza física entre actor y personaje representado, se acerque más a la imagen de la princesa Letizia que a la propia Reina, no puede ser entendido como un hecho azaroso.

Lo que una lectura atenta de *23-F. El día más difícil del Rey* nos ofrece, dejando aparte otras consideraciones, es la demostración de cómo es posible utilizar un

argumento —las graves dificultades por las que pasó la Transición política tras la muerte de Franco— como medio para hablar, sin hacerlo de modo explícito, de una cuestión distinta, en este caso de esa otra transición en la Jefatura del Estado que la edad avanzada del Rey parece proponer cada día como más cercana y necesaria.

Emitir un mensaje subliminal implícito e incluso independiente del que explícitamente articula el argumento, a través de elementos en apariencia secundarios y técnicos de la puesta en escena, subraya el carácter de productor de sentido que posee la mediación retórica en el discurso audiovisual. Conviene no olvidarlo nunca ante la pantalla, máxime cuando se trate, como en este caso, de la televisión pública.

### Referencias bibliográficas

- 23-F. *El día más difícil del Rey* (2009). Alea Docs & Films. S.L. / Televisión Española S.A. / Televisió de Catalunya, S.A.
- AGUILAR, Miguel Ángel *et al.*, (1981). *El golpe. Anatomía y claves del asalto al Congreso*. Barcelona: Ariel.
- ARMADA, Alfonso (1983). *Al servicio de la Corona*. Barcelona: Planeta.
- BUONANNO, Milly (2006). *L'età della televisione. Esperienze e teorie*. Roma: Laterza.
- BUSTAMANTE, Enrique (2006). *Radio y televisión—en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- CARMONA, Ramón ([1991], 2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Signo e Imagen.
- CASTELLÓ, Enric (2008). *Identidades medievales. Introducción—na las teorías, métodos y casos*. Barcelona: UOC Press.
- CERNUDA, Pilar, *et al.*, (2001). *La conjura de los necios*, Madrid: Foca.
- COMPANY, Juan Miguel; TALENS, Jenaro (1984). On the Notion of Text. **En:** MMLA, vol.17, 2.
- CUENCA TORIBIO, José Manuel (2001). *Conversaciones con Alfonso Armada*. Madrid: Actas.
- ECO, Umberto (1990). *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- FARRÀS, Andreu; CULLELL, Pere (1998). *El 23-F a Catalunya*. Barcelona: Planeta.
- FLOREZ, Antonio (2009). Intoxicación pro-monárquica en la televisión pública española. **En:** *Asturbulla*, 13-XII.
- FOUCAULT, Michael ([1970], 1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
- FUENTES GÓMEZ DE SALAZAR, Eduardo. *El pacto del cap— El testimonio de un militar del 23-F*. Madrid: Temas de hoy.
- GALÁN FAJARDO, Elena; RUEDA LAFFOND, José Carlos (2013). Televisión, identidad y memoria: representación de la guerra civil española en la ficción contemporánea. **En:** *Observatorio (OBS\*) Journal*, vol 7, nº2. pp.57-92.
- GALÁN FAJARDO, Elena; RUEDA LAFFOND, José Carlos (2013a). La Duquesa y el príncipe maldito: memoria en la ficción televisiva española. **En:** *Bulletin of Spanish Studies*. Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America.

- GALLEGO, Ferrán (2008). *El mito de la Transición—La crisis del franquismo y los orígenes de la democracia (1973-1977)*. Barcelona: Crítica.
- GORDON NOGALES, Carmen (2004). La Transición desarmada: objetores, política y prensa en la transformación de las Fuerzas Armadas en la España democrática. **En:** *Amnis*, 4.
- HALL, Stuart (1977). La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico. **En:** CURRAN, James. *et al.* (eds.). *Sociedad y comunicación de masas*. México: FCE, pp. 357-392.
- HALL, Stuart (2003). ¿Quién necesita identidad?. **En:** HALL, Stuart; DU GAY, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrutu, pp. 13-39.
- HALL, Stuart (2006). *Politiche del quotidiano. Culture, identità e senso comune*. Milan: Il Saggiatore.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- HUYSEN, Andreas (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. **En:** *Public Culture*, vol. 12, 1.
- LÓPEZ, Guillermo (2009). 23-F: 28 aniversario en TVE y ABC. **En:** Chapapote discursivo. Comentarios y análisis sobre Internet, Comunicación y periodismo. [<http://www.lapaginadefinitiva.com/weblogs/articulosglopez/archives/186>]. Consultado el 12-11-2013.
- LOTMAN, Juri (1973). *La structure du texte artistique*. Paris: Gallimard.
- LOTMAN, Juri (1996). *Semiosfera* (I). Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Frónesis.
- LOTMAN, Juri (1998). *Semiosfera* (II). Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Frónesis.
- LOTMAN, Juri (2000). *Semiosfera* (III). Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Frónesis.
- MARTINEZ INGLÉS, Amadeo (2001). *23-F. El golpe que nunca existió*. Madrid: Foca.
- MEDINA, Francisco (2006). *La verdad*. Barcelona: Plaza y Janés.
- MOLINERO, Carme (2006). *La Transición—treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Barcelona: Península.
- ONETO, José (2006). *23-F. La historia no contada. Caso Tejero, 25 años después*. Barcelona: Ediciones B.
- PALACIO, Manuel (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PALACIO, Manuel (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Signo e Imagen.
- PALACIO, Manuel; CILLER, Carmen. (2010). La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005-2010). **En:** IBAÑEZ, Juan Carlos; ANANIA, Francesca (coords.). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla: Comunicación Social. pp.38-58.
- PALACIOS, Jesús (2001). *23-F: El golpe del CESID*. Barcelona: Planeta.
- PARDO ZANCADA, Ricardo (1998). *23-F. La pieza que falta*. Barcelona: Plaza y Janés.
- PEROTE, Juan Alberto (2001). *23-F. Ni Tejero ni Milans. El informe que se ocultó*. Madrid: Foca.
- PINILLA GARCÍA, Alfonso (2007). Las muchas caras del 23-F. Probabilidad, imprevisión y necesidad en la solución de una crisis. **En:** *Historia Actual On-Line*, 14. pp.147-164.
- PRIETO, Joaquín; BARBERÍA, José Luis (1991). *El enigma del elefante. La conspiración del 23-F*. Madrid: Aguilar.

- PUELL DE LA VILLA, Fernando (2004). La historiografía militar en tiempo presente. **En:** REMOND, Rene, *et al.*, (coords.). *Hacer la Historia del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva-UNED. pp.147-171.
- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis (2002). *La extrema derecha en España. Del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1957-1982)*. Madrid: Universidad Complutense.
- RUIZ VARGAS, José María (2008). ¿Cómo recuerda usted la noticia del 23-F? Naturaleza y mecanismos de los recuerdos-destello. **En:** *Aprendizaje. Revista de Psicología Social*. 8, 1. pp.17-32.
- RUEDA LAFFOND, José Carlos; CORONADO RUIZ, Carlota (2009). *La mirada televisiva. Ficciones y representaciones históricas en España*. Madrid: Fragua.
- SAN MARTÍN, José Ignacio (2005). *Apuntes de un condenado por el 23-F*. Madrid: Espasa Calpe.
- SEGURA, Santiago *et al.*, (1983). *Jaque al Rey. Los enigmas e incongruencias del 23-F dos años después*. Barcelona: Planeta.
- TALENS, Jenaro *et al.*, (1978). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- TALENS, Jenaro ([1986], 2010). *El ojo tachado*. Madrid: Ediciones Cátedra, Col. Signo e Imagen.
- THOMPSON, John (1998). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- VOYER, Jean Pierre (1971). *Introduction à la science de la publicité*. Paris: Champ Libre.