



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

El falso documental: Las estrategias del *fake* en Operación Palace

Autor/es

Javier Frégola Mur

Director/es

Víctor Manuel Silva Echeto

Facultad de Filosofía y letras
2016

Contenido

1. Resumen	2
2. Introducción y justificación del tema	3
3. Objetivos y metodología	5
4. Marco Teórico	7
4.1 El documental: orígenes y evolución	7
4.2 La hibridación de géneros: la ficción	9
4.3 El falso documental: ¿Por qué la confusión entre realidad y ficción?	13
4.4 El fake en España.....	15
5. Análisis de caso	18
5.1 Operación Palace: ¿Puede una mentira explicar una verdad?	18
5.2 Análisis cualitativo.....	21
5.2.1 La reputación de la firma y expectativas.....	21
5.2.2 Utilización de la imagen de archivo	22
5.2.3 Declaraciones de personalidades y testigos históricos.....	25
5.2.4 Apoyo de recursos descontextualizados.....	27
5.2.5 Historia y conspiración	29
5.2.6 Intertextualidad.....	29
5.2.7 La voz en off	30
5.2.8 El tono	31
5.2.9 Infografía y elementos visuales.....	31
5.2.10 Banda sonora.....	32
5.2.11 Humor	32
5.2.12 Crítica	34
5.2.13 Guion y montaje.....	35
5.3 Resultados	36
6. Conclusiones	38
7. Bibliografía	40

1. Resumen

Los medios de comunicación audiovisuales de España experimentan, a día de hoy, un momento de luces y sombras. El *fake* ha entrado de lleno en los géneros documentales, difuminando cada vez más la frontera que separa la realidad de la ficción. Entre los abanderados del periodismo comprometido y de calidad se encuentra *Salvados*, un programa que Jordi Évole ha conseguido situar entre los más alabados por parte de crítica y público. Sin embargo, hubo un momento en su reciente historia en que todo el prestigio logrado llegó a ser ensalzado y a su vez se tambaleó en una jugada arriesgada de su equipo. La emisión del documental *Operación Palace* supuso un antes y un después en la historia de la televisión en España, por encima de cualquier programa habitual de *Salvados*, por su carácter polémico e innovador. Resulta, por ello, necesario, un análisis formal de su naturaleza como falso documental.

Palabras clave: Operación Palace, Falso documental, Fake, Salvados, Jordi Évole, Medios de Comunicación, Manipulación.

Abstract

Nowadays, the Spanish audiovisual media experience a moment of lights and shadows. Fake has fully entered into the documentary genres, increasingly blurring the dividing line that separates reality from fiction. Among the standard bearers of committed journalism it is found *Salvados*, a programme that Jordi Évole has managed to place among the most praised by critics and the general public. However, there was a moment in his recent history when all the prestige achieved came to be extolled and in turn wavered in a risky move of his team. The broadcast of *Operación Palace* documentary marked a milestone in Spanish television history, deeply surpassed any other usual *Salvados* programme due to its polemic and innovative character. It is therefore necessary to perform a formal analysis of its nature as a mockumentary.

Key words: Operación Palace, Mockumentary, Fake, Salvados, Jordi Évole, Media, Manipulation.

2. Introducción y justificación del tema

Desde que se grabaron las primeras imágenes con una cámara, el ser humano ha intentado registrar la realidad tal y como se nos muestra. El documental es el género que asume este compromiso con la realidad en su concepción clásica. Sin embargo, la interpretación del autor y la mentira han estado tan presentes en este tipo de narraciones que hoy en día cuesta diferenciar el *fake*¹ de lo real. Muchas veces con fines puramente lúdicos como en el cine de ficción, otras veces con fines reflexivos; sea como fuere, el engaño y la manipulación son elementos clave en determinados tipos de narrativas audiovisuales. El problema se presenta cuando el periodismo se fusiona con estas técnicas y la frontera entre los géneros parece tan maleable que no se sostiene.

España, como más adelante veremos, no cuenta con un público demasiado familiarizado con esta clase de experiencias. Sin embargo, el 23 de febrero de 2014 la figura de Jordi Évole apareció para darle un vuelco a esta situación.

Salvados no necesita mucha presentación, menos aún en un trabajo de temática periodística. Desde su primera emisión en 2008, la labor de Évole como presentador, director y productor al frente de esta apuesta de El Terrat y La Sexta ha llevado al programa a alcanzar un status muy elevado, recibiendo numerosos premios periodísticos y grandes elogios por parte de crítica y público. Aunque, dicho sea de paso, el especial que aquí analizamos no pertenece a *Salvados* per se. Se trata de un documental denominado *Operación Palace*, emitido en la misma cadena y franja horaria que *Salvados*, dirigido por el mismo director e igualmente realizado por parte del equipo habitual. Sin embargo, desde el primer momento el programa fue anunciado como un especial diferente e independiente de *Salvados*². Y vaya si lo era. El tema que aborda *Operación Palace* es, nada más y nada menos, el golpe de estado que tuvo lugar el 23 de febrero de 1981 en el congreso de los diputados. Un instante de la historia que quedó grabado en la retina de todos los españoles y que puso en jaque a una democracia todavía en pañales. A día de hoy, este proceso histórico sigue arrastrando preguntas sin resolver y, en ocasiones, se concibe como un tema demasiado reciente y serio como para hablar de él con ligereza.

¹ A lo largo de este trabajo utilizaremos la palabra *Fake* para referirnos a la “mentira”, “engaño” o directamente al “falso documental” como género.

² Siendo conscientes de que, tal y como estipulan sus autores, el programa no se constituye como un “Salvados”, a lo largo de este trabajo lo catalogaremos así por simple facilidad de comprensión.

Jordi Évole jugó de tal manera con los límites del periodismo y la confianza de sus espectadores, frivolizando además con un tema espinoso, que la respuesta de la audiencia y de los medios fue mayúscula. Además de alcanzar unos niveles de share estratosféricos, Operación Palace provocó miles de reacciones en las redes sociales y decenas de artículos que juzgaban el trabajo de Évole. Por contra, pocos de ellos se dedicaron a valorar el documental de manera técnica exhaustivamente.

Consideramos por tanto que, dada la naturaleza innovadora del programa como la repercusión que este provocó, resulta necesario un primer acercamiento desde el punto de vista formal y un primer paso hacia su análisis aprovechando ese nicho de información.

3. Objetivos y metodología

Este trabajo pretende dar un primer paso hacia el análisis de *Operación Palace*. Se trata de un tema complejo por ser susceptible de ser abordado desde muchos puntos de vista. En él entran en juego cuestiones que van desde la ética hasta la historia, pasando por el periodismo, la ficción narrativa o la opinión pública, simplemente por nombrar algunos de los más notables. Por ello, este ensayo se ha centrado en la naturaleza de *Operación Palace* como texto documental. En concreto, trataremos de situarlo teóricamente dentro de los géneros documentales y analizarlo desde el punto de vista formal, valorando cuáles han sido sus estrategias y cómo han logrado transmitir un simulacro de lo real. A partir de estos datos, se intentará interpretar su relevancia dentro del contexto del documental español.

La investigación se apoya en diferentes obras escritas por teóricos de la ficción narrativa. Sobre periodismo, cine y narrativa audiovisual se han publicado innumerables trabajos, pero si nos detenemos en el *fake*, España no ha llegado a desarrollar un estudio tan amplio ni exhaustivo como el que podemos encontrar en la cultura anglosajona. Sin embargo, para un adecuado análisis acorde a la realidad de nuestro país, se han intentado escoger principalmente trabajos de autores españoles publicados durante el siglo XX y XXI, optando por los más recientes por su carácter vigente. El cine y los medios audiovisuales sufren variaciones y experimentaciones constantemente y, como advierte Nichols (1997: 42), la práctica documental es lugar de oposición y cambio, por lo que la vigencia y actualización de los análisis resulta necesaria para la correcta interpretación del contexto actual.

Mar López Ligeró afirma en su libro *El falso documental* (2015: 48) que todo documental de ficción puede ser estudiado a cuatro niveles: desde el contexto de su producción, desde el uso de los códigos y convenciones que desmitifican la forma documental, por la recepción del mismo texto, y por el compromiso y la actitud mantenida en el texto (2015: 148). Pues bien, sin referirnos directamente a ellos ni organizando la información de la misma manera, a lo largo de este trabajo dedicaremos espacio a los cuatro niveles, otorgando especial atención al segundo.

El visionado del caso en concreto *Operación Palace* resulta ineludible, así como de otros filmes ficcionales y no ficcionales con similares características que sirvan como comparación entre unos y otros para establecer similitudes y diferencias.

A partir de estas fuentes, se intenta establecer un análisis cualitativo desde el punto de vista formal sobre este polémico y singular programa. Se ha optado por este modelo de investigación por su pertinencia respecto al tema, pues, según Marcelo Gómez (2009: 69-72) “este tipo de análisis intenta descubrir la esencia misma del fenómeno, utilizando la reflexión y permanente y la interpretación de lo observado [...] Será el fenómeno a investigar lo que determinará si debemos utilizar un enfoque u otro.”

Por lo tanto, este trabajo se constituye más como una búsqueda de la comprensión a través del análisis y la interpretación que una explicación basada en variables cuantificables. Hay un componente de interpretación por parte del investigador que algunos autores como Stake (1998: 47) consideran importante en todo estudio cualitativo. Por lo que, como afirma Erickson (1998: 46), no esperamos que los resultados de la investigación sean tanto “descubrimientos” como “asertos”.

Tras una investigación pertinente y siendo conscientes de que cada autor propone diferentes tratamientos, se han seleccionado los siguientes elementos a analizar: Reputación de la firma y expectativas, utilización de imagen de archivo y recursos contextualizados, infografía y elementos visuales, banda sonora, declaraciones de personajes y testigos históricos, voz en off, tono, historia y conspiración, intertextualidad, guion y montaje, humor y, por último, crítica. El criterio de selección de estos parámetros es, como más adelante veremos, su presencia relativamente común en la mayoría de textos documentales y fakes.

Esperamos que analizando e interpretando estos componentes se logre un primer acercamiento al programa como texto ficcional y, si es posible, se arroje un poco de luz sobre un tema tan delicado y controvertido como es el golpe de estado del 23 de febrero a través de un falso documental.

4. Marco Teórico

4.1 El documental: orígenes y evolución

El documental nace de la mano del cine, incluso podría decirse que al mismo tiempo. Las primeras grabaciones registradas por una cámara se remontan a finales del siglo XIX, cuando los hermanos Lumière filman escenas cotidianas de la vida francesa. Lo que realizan los Lumière, a fin y al cabo, es grabar la realidad, es decir: documentan (Racionero, 2008). Sin embargo, en este génesis cinematográfico no son pocos los que comienzan a cuestionarse la credibilidad del contenido de las grabaciones, iniciándose así el viejo debate sobre realidad-ficción que llega hasta nuestros días y que en gran parte nos ocupa en este trabajo.

La primera película catalogada como “documental” se la debemos a Flaherty con su celeberrima *Nanook el esquimal*. Esta producción, estrenada en 1922, ya utiliza trucajes (López Ligeró, 2015) para narrar la vida de un joven esquimal y su familia, en lo que supone un documento histórico para comprender cómo vivía en aquella época el pueblo esquimal.

El lenguaje y las técnicas cinematográficas continúan desarrollándose durante el siglo XX. Ya en la década de 1920, algunos teóricos rusos como Dziga Vertov o Eisenstein comprenden las posibilidades que ofrece el lenguaje del cine para manipular situaciones a través del montaje y, por lo tanto, para provocar sentimientos y emociones. El caso de Vertov nos interesa de especial manera, pues puede considerarse como pionero del reporterismo y del cine experimental. A pesar de que el documental y sus posibilidades se encontraban todavía en una fase primigenia y de crecimiento, Vertov asimiló en sus producciones un equilibrio entre la captación de la realidad y su reconstrucción estética (Sellés, 2008: 25), adelantándose a lo que más tarde constituiría una hibridación de géneros y un debate todavía sin resolver. En 1926, John Grierson aporta una de las primeras definiciones establecidas: “Un documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad que explica los pormenores de todo registro” (López Ligeró, 2015).

Sin embargo, resulta paradigmático que el primer precedente de “falso documental” a través de un medio de comunicación no se encuentre, como ocurre normalmente hoy en día, en el medio audiovisual, sino en el radiofónico. Corría el año 1938 cuando un

jovencísimo Orson Welles utiliza de forma plenamente consciente los recursos y las posibilidades que ofrecen los medios de comunicación en la creación de realidades (López Ligerero, 2015: 11). La narración en directo de *La guerra de los mundos* supuso un antes y un después en el debate sobre el poder de los medios, aunque hoy en día sabemos que el impacto que tuvo la supuesta invasión alienígena no fue tan desmesurado entre la población como se pensaba, por lo que supone un hito más simbólico, anecdótico y mitificado que social. A raíz del programa de Welles serán muchos los teóricos que apliquen sus teorías sobre el poder de los medios de comunicación de masas en la opinión pública al efecto provocado por *La guerra de los mundos*.

Con todo, probablemente la primera definición oficial más correcta de documental sea la que estipuló en 1948 la World Union of Documentary. Reza así: “Todos los métodos de registrar en celuloide algún aspecto de la realidad interpretada, ya sea por una grabación objetiva o una reconstrucción sincera y justificable, a fin de que apele a la emoción con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento humano y el entendimiento de los problemas y sus posibles soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (Sellés, 2008: 89).

El documental se configura pues como la antítesis de la ficción, una contraposición sencilla y cómoda, pero que presenta el inconveniente de olvidar que el documental, como objeto cinematográfico, también forma parte de una ficción (Pinel, 2009: 108). Huelga decir que, en 1948, la evolución de los géneros documentales en cuestiones de realidad y ficción todavía estaba por desarrollar, por lo que esta definición a día de hoy queda obsoleta y únicamente sirve para definir a la variante clásica, pura y realista; y, en todo caso, para observar cómo ha cambiado su concepción en cuestión de cinco décadas.

Años más tarde, la aparición de la televisión afectó directamente al documental (Sellés, 2008: 52). Hay que tener en cuenta que, hasta entonces, este género se concebía como cinematográfico, aislado de los medios de comunicación. Es a raíz de la nueva tecnología cuando el documental va a introducirse lentamente en los hogares de los espectadores para asentarse y establecer un género que resulta más familiar al gran público (López Ligerero, 2015).

De este modo, ya en los años sesenta se observa una evolución y distinción en los tipos de documental. Tiempo después, algunos teóricos comienzan a clasificar las nuevas modalidades que han ido surgiendo. Es el caso de Bill Nichols, que como primer acercamiento divide los documentales según modelos de representación de la realidad, esto es, formas básicas de organizar textos en relación con ciertas convenciones recurrentes (López Ligeró, 2015: 13). Según Sellés (2008: 55), Nichols diferencia entre documentales de “observación” e “interactivos o participativos”. López Ligeró discrepa de la clasificación recogida por Sellés, añadiendo el documental “expositivo” y el “reflexivo”. Por su parte, Nichols consideró posteriormente dos categorías más: “performativos” y “poéticos” (López Ligeró, 2015: 13). Sin embargo, llegados a este punto únicamente nos interesa centrar nuestra atención en aquellos géneros documentales que, de una manera u otra, se ven alterados por la ficción.

4.2 La hibridación de géneros: la ficción

La variante del documental conocida como “falso documental”, “fake”, “mockumentary” o “documental de ficción” comienza a tomar posiciones a finales de los años sesenta, siendo finales de la siguiente década y principios de los ochenta cuando queda oficialmente inaugurado y consolidado gracias a tres grandes títulos: *The Rutles: all you need is cash* (Eric Idle y Gary Weiss, 1978); *Zelig* (Woody Allen, 1983); y *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), (López Ligeró, 2015: 32).

Pero ésta no es la única ni más significativa variación que experimenta el género durante la época. El momento de mayor desarrollo del documental y sus posibilidades se da precisamente en el último cuarto del siglo XX, cuando los autores dan rienda suelta a su imaginación y comienzan a expresar las riquezas que ofrece el género, obteniendo resultados muy dispares entre sí. Tras años de asimilación, la influencia de la televisión junto con otros medios da lugar a una serie de directores y tendencias que jugarán con las posibilidades del cine y la ficción. Algunos teóricos como Magdalena Sellés (2008: 69), afirman que el cine de ficción y los documentales ficcionados afectan al propio prestigio del documental, que antes se concebía como un elemento de seriedad, y ahora es cuestionado frecuentemente por programas de televisión.

Conforme van apareciendo nuevas producciones, la cuestión sobre la hibridación de géneros y las variantes del documental se constituye como tema de debate entre los

círculos más cercanos a la teoría del mundo audiovisual. Nacen diferentes tratados, como el de John Parris Springer y Gary D. Rhodes. Estos autores, en su obra *Docufictions*, establecen una serie de modalidades que el documental ha llegado a desarrollar. Diferencian entre la obra audiovisual que presenta una forma documental y un contenido documental (documental clásico); la que presenta una forma documental con un contenido ficcional (mockumentary o falso documental); cuando la obra tiene una forma ficcional con un contenido documental (docudrama); y ficción, si la obra presenta una forma y un contenido ficcional (Sellés, 2008: 70).

Sin embargo, debemos tener en cuenta que los teóricos que se ocupan de esta cuestión establecen sus propias distinciones según su criterio, ya que la ficción documental no se rige como una ciencia exacta, sino que adopta tantas variantes como posibilidades ofrece el lenguaje y la experimentación de la narrativa audiovisual. Así, dentro de esta maleabilidad genérica, Jaime Barroso (2005: 174-176) propone los siguientes formatos de documental televisivo en los que la ficción puede aparecer en mayor o menor medida:

- Ficción narrativa pura de puesta en escena
- Ficción narrativa de intencionalidad
- Ficción documental o falso documental
- Docudrama o dramático documental
- Documental televisivo o documental clásico
- Documental dramatizado
- Documental pastiche o de metraje encontrado (found footage)
- Documental de archivo (compilation documentary)

Por su parte, el autor español Josetxo Cerdán (2005: 109) expone que existen dos concepciones en la conexión del *fake* con el documental. Por una parte el posicionamiento posestructuralista, el cual afirma que las diferencias entre unos y otros no existen, sino que estas diferencias se pueden entender en términos de género y forma cinematográfica. Por otra parte, la posición clásica se refiere a la posición ética del realizador de falsos documentales, de la cual, evidentemente, carece. Es el mismo Cerdán (2005: 109) quien resume dos corrientes principales a la hora de acercarse desde el terreno teórico al falso documental: “es posible entender este tipo de filmes como textos de ficción que se apropian de los códigos y las convenciones del documental

pretendiendo imitarlo, o como una sombra que nace pegada al documental y se desarrolla con él”.

Considerando las diferentes teorías y puntos de vista lo cierto es que, a día de hoy, se aceptan de forma generalizada las siguientes variantes en las que puede presentarse falso documental, no siendo excluyentes unas de otras sino que, por norma general, tienen características comunes y suelen combinarse: Mockumentary, Pastiche (o Found Footage) y Docudrama. Se valoran una serie de cuestiones como su forma, contenido o compromiso con la realidad. A su vez, Roscoe y Hight (2001:69) dividen estos textos en paródicos, críticos y deconstructivos según la relación entre la audiencia y el discurso. El propio Hight (2001) apunta que actualmente, el fake desarrolla cuatro patrones claves o tendencias comunes: novedad o truco, estilo promocional, prioridad dramática, y parodia-sátira.

Lo que los ingleses llaman “Mockumentary” (en castellano “documental de broma o mofumental”) y que a veces se confunde con el documental de comedia, resulta bastante más complejo de lo que pudiera parecer a simple vista. Los mockumentary son textos de ficción que se sirven de los códigos y las convenciones de los fact-fiction. Una ficción que, de forma híbrida, abarca noticias de televisión, asuntos actuales y el documental. A pesar de que, normalmente, el Mockumentary utiliza un tono jocoso, existe una vertiente de no-comedia con fines dramáticos (Winston, 2013: 203). En última instancia y ya rizando el rizo, el Mockumentary, emergido de la tradición satírico-paródica, reflexiona directamente sobre la complejidad del discurso paródico en sí mismo. Y es que la propia parodia se mofa de sí misma y al mismo tiempo consigue reforzar su autoridad de esta manera. Es lo que Hutcheon (2013: 203) llama “la paradoja de la parodia”.

Estos textos pueden oscilar desde una simple mención de no-ficción a complejas construcciones textuales, siempre buscando involucrar al público de una forma u otra. Algunos empañan la línea entre las secuencias obvias de ficción y aquellas que referencian cuidadosamente lo social e histórico, donde la audiencia puede encontrar dificultad para separar la actuación de lo real (Hight, 2013: 203). Sin embargo y según defienden Torreiro y Cerdán (2005:90), en todo momento existe en ellos la evidencia de su naturaleza ficcional. Algunos ejemplos de Mockumentary ampliamente conocidos

son *Fraude* (1974, Orson Welles), el ya mencionado *Zelig* (1983, Woody Allen), o *Mones com la Becky* (1999, Joaquim Jordà).

Por su parte, los documentales catalogados como “Found Footage” se conciben como ensayos en los que el metraje se ve alterado, ya sea por manipulación física de imágenes previas o por el remontaje del film (Torreiro y Cerdán, 2005: 93). En cualquier caso, estas manipulaciones buscan cambiar el sentido de los materiales originales. El director nos presenta la película como si esta fuera “encontrada” para que de este modo el análisis de las imágenes sea más profundo del que podían tener en su forma y contexto originales (Torreiro y Cerdán, 2005: 94). Los medios de comunicación no andan muy desencaminados de esta estrategia, pues constantemente deben contextualizar imágenes para dar sentido y coherencia a la información, lo cual ya exige un ejercicio de selección y montaje.

Por último, el docudrama se basa en el mundo histórico para terminar en la ficción. Son los propios protagonistas de las historias los que aparecen como actores. Por lo tanto, el actor es a la vez sujeto y objeto de la narración. A partir de ahí, la historia que narra el filme ha podido ocurrir en el pasado y los actores la recrean o simplemente el realizador puede ir estructurando la misma conforme avanza (Cerdán, 2005: 128).

A día de hoy, dentro del posmodernismo, otros autores como Corner sugieren ampliar la gama de géneros documentales aportando el término “post-documentales” (Hight, 2013: 199). El propio Corner apunta que estos formatos tienen su propia función, la del “documental como diversión” (2013: 199). Por su parte, López Ligeró (2015) afirma que el falso documental reúne algunos de los elementos más significativos del posmodernismo como son la intertextualidad, la desaparición del referente a través del simulacro (duda como herramienta de conocimiento), el tratamiento de la historia y, por último, la fe y el valor de la imagen en sí misma.

Lo cierto es que, dentro de esta miscelánea infinita de géneros y desviaciones entre la realidad y la ficción, desde finales de la década de 1980 el documental se encuentra en su tercera gran era de renovación a nivel internacional (Ortega, 2005: 11). Lo hace a través de la experimentación formal y el mestizaje con otras formas audiovisuales y cinematográficas (2005: 11). Hoy en día el documental, tomando como modelo el periodismo audiovisual, se ha desviado del canon clásico y se comprende como un

juego deconstructivo de desviaciones, críticas, parodias y todo aquello que se aleje del documental tradicional (2005: 11).

4.3 El falso documental: ¿Por qué la confusión entre realidad y ficción?

Dentro de toda esta amalgama de variantes debe quedar claro que cuando hablamos de falso documental nos referimos necesariamente a puro cine de ficción (Torreiro y Cerdán, 2005: 86). Pero, antes de aportar una definición completa de lo que entendemos por *fake*, resulta necesario exponer las características esenciales de este género para comprender mejor en qué terreno nos movemos.

Es muy común la utilización de este tipo de formato para realizar una crítica determinada. Los falsos documentales con fines críticos rompen con los principios sagrados del periodismo: objetividad, autenticidad documental, veracidad de las fuentes, etc, sin dejar de tener valor testimonial (Imbert, 2012: 638). Estas cualidades innatas del periodismo y del documental, entre la que se encuentra la veracidad, solo adquieren sentido con la participación activa de sus espectadores. A diferencia del cine de ficción, en el que el público busca verosimilitud, el documental ofrece una veracidad requerida desde el primer momento por el espectador.

Precisamente de este “pacto” de códigos entre el documental y el espectador deriva su estatus, pues el documental crea una serie de expectativas entre el público que han de ser satisfechas (Ruiz del Olmo, 2009: 21). El sujeto está en cierta medida condicionado y predispuesto a encontrarse cierto tipo de elementos que compara con su experiencia real. Francisco Ruiz del Olmo (2009: 21) lo define como “un proceso de mediación comúnmente aceptado que condiciona la recepción del documental, su lectura y la extracción de significados”.

Por lo tanto, una de las características del falso documental que se constituye como factor común entre los géneros ficcionales y supone uno de los puntos clave de su comprensión es su naturaleza reflexiva (Hight, 2013: 199). Como decimos, el espectador afronta un filme presentado como “documental” con una serie de expectativas entre las que entran las comentadas anteriormente: realismo, veracidad, objetividad, etc. En cuanto los esquemas se rompen, se espera una respuesta por parte del receptor, una reflexión sobre las posibilidades que ofrece el lenguaje del cine más allá de entretenerlo con una historia real o no. El texto se engaña a sí mismo y a los

espectadores para demostrar que es posible manipular la información incluso en aquello que todos consideran veraz. Alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos (Torreiro y Cerdán, 2005: 86). Tal y como afirma Bill Nichols: “Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos, no solo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (Ramírez, 2005: 144).

Desde el punto de vista formal, el falso documental logra su objetivo a través de la subversión de los códigos propios de los géneros informativos, en este caso testimoniales. Consigue, a partir de un hecho de partida falseado, construir una narración con apariencia de documental, difuminando los límites y manipulando los recursos (Ramírez, 2005: 155). En palabras de López Ligeró (2015), estos textos “simulan los procedimientos básicos de todo documental: el registro del acontecimiento, la presentación de sus autores, la exposición de los intermediarios y protagonistas, y la reconstrucción de los hechos”.

Por tanto, desde el punto de vista diegético, en el falso documental las técnicas narrativas clásicas experimentan una mutación significativa, no con el fin de conseguir una ilusión de continuidad espacio-temporal, sino para dar la impresión de que existe un único argumento convincente en el cual el espectador entienda una lógica determinada (Ramírez, 2005: 155-156). Según Ramírez (2005: 166), “la estructura de estas falsificaciones es prácticamente idéntica, con los recursos diegéticos habituales de los documentales expositivos de formulación clásica o de piezas informativas televisivas”. Se trata, al fin y al cabo, de una resemantización del contexto y del significado a través de los códigos formales del documental.

Reunidas las características y siendo conscientes de que cada autor aporta su interpretación y matices, nos quedamos con la definición de Mar López Ligeró (2015: 180) por su completa y acertada síntesis: “Llamamos falso documental, *fake* o mockumentary a los discursos de apropiación de figuras y convenciones de la no-ficción en las que se suele establecer una visión cómplice y reflexiva con el espectador en base a la intertextualidad y la alusión, se describe y utiliza a los medios como constructores de realidad – que finalmente es lo que son- y, en definitiva, se hace uso de las formas adscritas al documental como herramienta de lo verosímil”.

En el terreno de la ética, el hecho de que un texto se presente como real puede provocar conflictos de tipo deontológico. Nos referimos, en este caso, a aquellos falsos documentales periodísticos que se presentan como verídicos en los medios de comunicación. No son pocos los realizadores y responsables de cadenas que han acudido a los tribunales por la realización y emisión de falsos documentales³ (Torreiro y Cerdán, 2005: 88). Surge pues, aquí, un conflicto de intereses. Por una parte el *fake* se posiciona como un medio aparentemente idóneo para la reflexión e incluso la crítica; sin embargo, para lograrlo inevitablemente se violan ciertos códigos deontológicos del periodismo. Un debate no menos interesante del que nos ocupa, pero que deberemos dejar para otra ocasión.

4.4 El fake en España

En el ámbito del falso documental, España cuenta con una tradición poco arraigada que goza de un escaso número de realizadores y títulos, sobre todo si lo comparamos con el trabajo realizado fuera de nuestras fronteras (Cerdán, 2005: 111). Quizás el primer ejemplo de *fake* en nuestro país tenga lugar en 1987, cuando Manuel Huerga realiza “*Gaudí*” con plena consciencia de lo que está haciendo (Cerdán, 2005: 112). Resulta curioso que esta primera criatura que aporta el cine español tenga bastante paralelismo con *Operación Palace* por su propia naturaleza que más adelante veremos. En una línea parecida a *Gaudí* se encuentra *Dreamers/soñadores* de Felix Viscarret (1998), del mismo modo que *Ivan Istochnicov* resulta bastante similar (Cerdán, 2015).

El programa de TVE *Archivo expiatorio* realizó una serie de falsos documentales (hasta 6) que nunca se llegaron a emitir. Uno de ellos, bastante curioso, explicaba una conspiración para que Masiel ganara Eurovisión. Sin embargo, el que aquí realmente nos interesa trata precisamente sobre el golpe de estado del 23F. El programa simuló el making of del levantamiento con un casting de Tejero y una réplica del hemiciclo (Ramírez, 2005: 146). Resultan necesarias las opiniones de Feliz Cábez, que trabajó en dicho proyecto, para entender un poco mejor cómo funciona la tergiversación en este tipo de artimañas: “Se puede cambiar la lectura de una imagen solo con la inserción de un rótulo [...] El trabajar con el reciclamiento de imágenes, con el cambio de sentido de imágenes construidas para otros textos, te obliga a camuflar las imágenes de ficción

³ Michael Gartner, Michael Born, Roger James o el propio Jordi Évole son solo algunos de los responsables que se las han visto con la justicia por falsear la realidad en los medios de comunicación.

rodadas, a verlas desde otro punto de vista. Hay que diluirlas, con lo que la intención acaba siendo más atmosférica” (Ramírez, 2005: 146-147).

El caso de *Archivo expiatorio* no es el único ejemplo en que Televisión española ha engañado conscientemente a la audiencia. En 1991, la emisión del programa *Camaleó* en Cataluña se veía interrumpida debido a una noticia de última hora. El presentador del informativo explicaba que se había producido un golpe de estado en Rusia. Los tanques estaban en la calle ante el rumor del posible asesinato de Gorbachov. Conexiones directas con corresponsales en Moscú o Washington informaban de las reacciones internacionales. Finalmente la broma se saldó con el cese del jefe de programación y un amplio debate ciudadano. Posteriormente uno de sus ideólogos, Manuel Delgado, definió la experiencia como “desastre absoluto” porque “no se puede bromear con los telediarios, puesto que su función litúrgica como fuentes de verdad, su función oracular, no podía verse jamás y bajo ningún concepto puesta en entredicho” (Torreiro y Cerdán, 2005: 99).

En los últimos años se ha observado un crecimiento temático y estilístico del cine documental en España. Existen varias razones para ello, entre las cuales la ampliación de la oferta audiovisual y un mayor interés mediático resultan definitivos. Nuevos canales de televisión digital, la aparición de internet (y su consiguiente cine en red), y la segmentación de las audiencias han sido clave en el auge del cine documental (Ruiz del Olmo, 2009). Una nueva generación de espectadores reclama una renovación del género, que ha estado a la altura de las circunstancias modernizándose.

Algunos autores, como Ruiz del Olmo (2009: 32), afirman que “el cine documental español está adquiriendo un nivel creativo muy elevado, muy por encima del cine narrativo convencional”, actuando a menudo como vanguardia creativa de nuestra cinematografía. Por contra, otros autores como María Luisa Ortega (2005: 12), apuntan que esta renovación y crecimiento que experimenta el documental a nivel internacional, resultan menos latentes en España debido a la escasa tradición en nuestro haber. Lo cierto es que algunas de las producciones firmadas por realizadores españoles convierten al documental en auténtico cine de autor por la propia personalidad de sus directores. *El sol de membrillo* (1992) de Victor Erice y *La pelota vasca* (2003) de Julio Medem son dos ejemplos que encajan perfectamente en este caso (Imbert, 2010: 635).

Por último, resulta paradigmático el hecho de que algunos de los falsos documentales mejor catalogados de principios del siglo XX tuvieron una mala recepción del público en los cines, pero muy buena acogida al ser emitidos en televisión. Observando estos datos, Josetxo Cerdán (2009: 70) concluye que “el problema parece más una cuestión de contextos de exhibición que de las propias películas en sí”.

5. Análisis de caso

5.1 Operación Palace: ¿Puede una mentira explicar una verdad?

El 23 de febrero de 2014, con motivo del trigésimo tercer aniversario del golpe de estado en España de 1981, la cadena televisiva La Sexta emitió un documental que llevaba por título *Operación Palace*. Bajo la dirección de Jordi Évole, el equipo de *Salvados* narró durante 58 minutos la trama de un supuesto golpe de estado preparado con el fin de lograr la estabilidad política de un país recién salido de la dictadura. El programa se presentó a la audiencia como un “especial en el que se indagarían cuestiones que aún se mantienen oscuras en torno al 23F y en el que se debatirían sus interrogantes”, pero resultó ser un falso documental no exento de controversia.

El filme comienza con un fragmento de la ceremonia de los premios Oscar de 1983, en la que el director Español, José Luis Garci, consiguió hacerse con la estatuilla en la categoría de mejor película de habla no inglesa por *Volver a empezar*. En una atmósfera un tanto inquietante, la voz en off insinúa que aquel galardón no fue entregado por la calidad de la obra de Garci, sino por otros motivos de mayor trascendencia.

Aparecen entonces diferentes noticias de periódicos y testimonios que contextualizan la situación de inestabilidad que vivía España en aquella época, lo cual sumerge al espectador en un clima conspiranoico que difícilmente le despegará del televisor. Las palabras de diferentes protagonistas de la época comienzan a dilucidar la cuestión tomando de este modo forma la historia:

Según *Operación Palace*, el golpe de estado de Tejero había sido ideado por las élites políticas de la época, es decir, se trataba de un montaje. El documental plantea que la famosa escena del asalto al congreso de los diputados, registrada por las cámaras de Televisión Española, no fue más que una pantomima dirigida por Jose Luis Garci. Como recompensa a sus servicios, el gobierno español movió los hilos para que al año siguiente, el cineasta recibiera un premio Oscar. El documental se centra en narrar cómo había sido gestado y desarrollado el falso golpe para que tuviera éxito.

Adolfo Suárez, en ese momento presidente del gobierno en España, convoca una reunión de urgencia con los principales líderes de la oposición política. El encuentro tiene lugar en el Hotel Palace de Madrid, donde los asistentes coinciden en idear un

falso golpe que fracasase para asegurar la estabilidad política del país y deslegitimar posibles futuros levantamientos en un clima un tanto inestable tras la transición⁴. Para que el golpe contara con la trascendencia pública necesaria y fuera exitoso, la operación debía desarrollarse en un momento clave, con el aforo del congreso completo y durante un acontecimiento de relevancia grabado para ser retransmitido por televisión. Para ello, deciden que la figura sacrificada debe ser la de Adolfo Suárez, que anuncia su dimisión en una sesión extraordinaria en el congreso el día 23 de febrero, momento que consideran ideal para que tenga lugar su plan.

Al mismo tiempo, algunos testimonios del vídeo afirman que el Rey Juan Carlos I pretendió en última instancia sustituir el gobierno de Adolfo Suarez por otro de Unidad Nacional, legitimando así su figura ante la opinión pública como “salvador del golpe” después de leer su famoso discurso.

Tras decidir quién se encargaría de rodar la escena, escoger el día indicado y contar con el beneplácito del rey Juan Carlos, los asistentes acuerdan llevar a cabo lo que bautizaron como “Operación Palace”. Durante casi una hora el documental fantasea y se recrea en su trama, hasta que en sus instantes finales, descubre su carácter bromista para concluir con el siguiente texto: “Nos hubiese gustado contar la verdadera historia del 23F, pero no ha sido posible. El tribunal supremo no autoriza la consulta del sumario del juicio hasta que hayan transcurrido 25 años desde la muerte de los procesados o 50 años desde el golpe. *Operación Palace* es una historia de Jorde Évole, que posiblemente no será ni la última ni la más fantasiosa”.

A continuación, tenía lugar el programa *La noche del 23F: el debate* conducido por Jordi Évole y con la participación del periodista Iñaki Gabilondo, Eduardo Serra (ex ministro de defensa) y la jueza Garbiñe Biurrun. Aunque la discusión acaecida en las redes corría en torno al falso documental, los participantes no debaten propiamente sobre el filme que se acaba de emitir, sino sobre temas relacionados con él como la democracia, la monarquía, la figura del rey en los medios de comunicación o la reforma de la constitución.

⁴ Algunos autores como Charles Powell afirman que, paradójicamente, los militares golpistas ayudaron involuntariamente a consolidar el régimen democrático que habían intentado derribar por la fuerza de las armas (Casanova y Gil, 2009: 338).

Al día siguiente, los institutos de audiencia ofrecían los datos oficiales. *Operación Palace* obtenía 5,2 millones de espectadores (23,9% de cuota de pantalla) alcanzando en su minuto de oro (a las 22.21 h.) la cifra de 6,2 millones de espectadores. De esta forma, el especial de *Évole* se constituyó como la emisión más vista del día y el programa no deportivo más visto en la historia de La Sexta. En lo que respecta al posterior debate sobre el 23F, obtuvo 3.991.000 espectadores (18,1 de cuota de pantalla).

En cuanto a la respuesta de los internautas, durante la noche del 23 de febrero de 2014 las redes sociales, abanderadas por Twitter, se convirtieron en un hervidero de comentarios y opiniones sobre el programa que estaba emitiendo La Sexta. El hastag *#OperacionPalace* se convertía en Trending Topic nacional y mundial gracias a las más de 256.000 menciones recibidas en Twitter, llegando a generar más de 4.800 comentarios por minuto. Según datos difundidos por Tuitele, el share social llegó a alcanzar picos del 73'22%, lo que corresponde a 112.000 espectadores sociales. El efecto continuó e incluso creció una vez terminado el programa. A las 0.33 horas, seis de los diez Trending Topic en España hablaban del mismo tema: *#OperacionPalace #Évole #OrsonWelles #23-F #Garci #Tejero, #Fernando Ónega y #Kubrick*.

Pero lo que nos ocupa en este trabajo no es tanto la respuesta de la audiencia, sino el modo en cómo se ha construido un código de lo verosímil y de qué forma ha sido transmitido.

5.2 Análisis cualitativo

Cómo hemos visto anteriormente, el falso documental se sirve de una serie de convenciones para lograr sus objetivos. A continuación, se analizan algunas de las técnicas y estrategias utilizadas por los creadores de *Operación Palace* para lograr tergiversar la información, construir con código de lo verosímil y, con ello, persuadir al espectador.

5.2.1 La reputación de la firma y expectativas

El primer punto a favor con el que cuenta *Salvados* para conseguir su objetivo es precisamente que se trata de un programa de *Salvados*⁵. Este espacio, ampliamente conocido y galardonado en España, se caracteriza popularmente por la objetividad de sus reportajes y la búsqueda de la verdad que defienden sus creadores. El prestigio con el que cuenta, tanto por parte del público como de instituciones, le otorga credibilidad y, sobre todo, responsabilidad.

A ello se le suma la intensa campaña que llevó a cabo *La sexta* en la promoción del programa, la cual provocó una gran expectación entre la audiencia que finalmente se tradujo en una cuota de pantalla histórica. Jordi Évole explicaba en una serie de vídeos publicados en las redes sociales la importancia de ver el programa del domingo, haciendo hincapié en aguantar hasta el final del mismo.

El caramelo definitivo se saborea a través de un experimento. El propio Évole aparece en otro vídeo reuniendo a un grupo de personas anónimas en una misma sala donde, tras una pequeña explicación, proyecta los veinte primeros minutos del documental. Las reacciones posteriores de los participantes son en su mayoría de asombro: “espeluznante”, “no recuerdo haber visto nada con este nivel de sorpresa”, “necesito saber qué pasa”, “difícil de digerir”, “en ningún caso, jamás, me esperaba algo parecido” o “da que pensar”, son solo algunas de ellas. Esta misma secuencia se introdujo justo antes de la emisión de *Operación Palace* para provocar más expectación si cabe.

⁵ A pesar de que se promocionó como un especial ajeno al programa, la mayoría de la audiencia y de la prensa lo concibió como un programa de *Salvados* al estar dirigido por Jordi Évole y emitido en la misma hora habitual.



Imagen 1: Jordi Évole realizando el pre visionado de *Operación Palace*

Fuente: *Operación Palace, La Sexta (Atresmedia)*⁶

La estrategia de atracción resultó bastante efectiva si nos remitimos a los posteriores datos de audiencia que obtuvo el programa⁷. Por lo tanto, en este primer punto observamos que *Operación Palace* ya contaba con una serie de expectativas de partida por parte de la audiencia que resultaron favorables para conseguir el efecto deseado.

5.2.2 Utilización de la imagen de archivo

“Este libro es la crónica de un gesto: el gesto de Adolfo Suárez, inmóvil en su escaño durante la tarde del 23 de febrero de 1981, mientras las balas de los golpistas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo del Congreso de los Diputados y todos los demás parlamentarios – todos menos dos: el general Gutiérrez Mellado y Santiago Carrillo – buscaban refugio bajo sus escaños” (Cercas, 2009)

A propósito de este gesto, que sirvió de inspiración a Javier Cercas para su obra *Anatomía de un Instante*, *Operación Palace* establece su propia interpretación de los hechos, quizás no tan desencaminada de la realidad. Según el documental, durante el ensayo del falso golpe son muchos los políticos que se niegan a esconderse bajo su escaño por lo que pudiera significar tal imagen de cara a la opinión pública. Tras ser convencidos por Garci, los únicos que mantendrían la compostura al entrar Tejero a punta de pistola serían Suárez y Gutiérrez Mellado, siendo Carrillo el que se sale del

⁶ A partir de este momento, todas las imágenes proceden de la misma fuente: www.atresplayer.com

⁷ El programa obtuvo una media de 5,2 millones de espectadores.

papel acordado. Es evidente la crítica hacia la clase política que intenta establecer aquí Évole ya que, paradójicamente, ante un golpe falso todos desearían mantener su imagen y la de su partido, pero ante un golpe real, sólo fueron tres los que realmente lo hicieron.

La imagen de archivo tiene un valor testimonial que otorga una poderosa credibilidad, autenticidad e incluso autoridad al documento. El filme de Évole se sustenta principalmente en imágenes reales relativas al golpe de estado del 23F. La mayoría de ellas pertenecen al famoso asalto al congreso y los acontecimientos que tuvieron lugar aquella noche como el discurso del rey Juan Carlos I o la salida de los carros de combate en Valencia. Este “apoyo argumental” es un material perfectamente manipulable ya que, según Antonio Weinrichter (2005: 83) “la técnica y el principio esencial del filme de archivo es el montaje y éste es un recurso de por sí conflictivo para el proyecto documental”.

De hecho, en ocasiones Operación Palace desvía el sentido del material de archivo real como si fuera “encontrado” tal y como acostumbran a hacer los filmes “found footage”. Lo hace hasta el punto de que, el elemento clave del fake, “la caja”, se nos muestra en una imagen del discurso del rey Juan Carlos. Esta caja constituye simplemente un motivo que acabará por desvelar, al final del reportaje, que todo se trataba de una broma. Es decir, se trata un montaje justificado, pues por una parte da pistas a espectadores avisados y, por otra, sirve para revelar la farsa.

En otro momento, aparece una entrevista a Adolfo Suárez veinte años después del golpe en la que, supuestamente, está a punto de “irse de la lengua” con un comentario sobre la operación secreta. Parece casi mágico cómo el documental manipula y conduce la información hacia ese gesto tan abierto pero a la vez tan interpretable de Suárez, que a media sonrisa, nombrando las causas de su dimisión, balbucea: “y otras... bueno”.

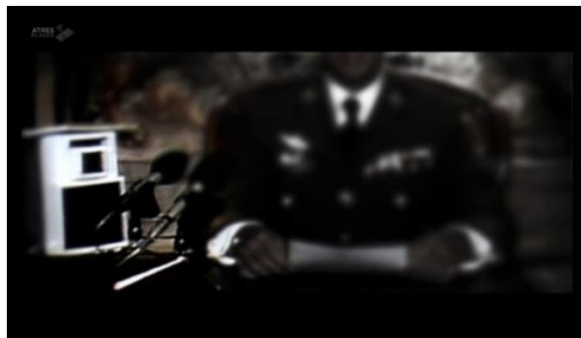


Imagen 2: Momento en que se presenta la clave del *fake*, la caja

Podemos afirmar, pues, que aquí la importancia no reside en la falsificación de imágenes referenciales, como ocurre en otros *fakes*, sino en la recontextualización y resemantización de los significados de todas ellas. Del mismo modo que el ejemplo anterior, resulta curioso cómo el documental hace creer al espectador que el propio Garci aparece en uno de los vídeos auténticos. El director comenta que él mismo estuvo presente en el momento en que el coronel Tejero despide a su cuadrilla, y reta a los entrevistadores “a ver si me encontráis”. El narrador contesta “lo hemos encontrado”, y así nos lo muestra la imagen.



Imagen 3: La supuesta figura de Garci en una imagen de archivo

Pero no solamente los archivos audiovisuales son susceptibles de ser recontextualizados. Del mismo modo que hace con el vídeo, *Operación Palace* se sirve de fotografías, audios y noticias originales de la época en su constante labor persuasiva. Un claro ejemplo son los comentarios de Rafael Luis Díaz, locutor de Cadena SER que, conocedor de la trama, retransmitió en directo la entrada de Tejero al hemiciclo. En el fragmento de audio que ofrece el documental, el periodista, visiblemente nervioso, afirma que “hay un teniente coronel”, cuando según los testimonios, desde su posición resultaba absolutamente imposible distinguir el rango del guardia civil. Los implicados confiesan entonces que fue uno de los momentos en los que la credibilidad del falso golpe pudo ser cuestionada. Un segundo archivo sonoro característico pertenece a Manuel Fraga, quien alzó la voz exigiendo salir del congreso. En ambos casos se parte de un audio real para conducir la situación hacia los intereses del *fake*.

Por último, las noticias periodísticas exhaustivamente seleccionadas refuerzan, a través de la información de sus titulares, el argumento del documental. A través de la reinterpretación de su significado original, la noticia adquiere un carácter distinto. Un ejemplo bastante revelador, la dimisión de Adolfo Suárez:



Imagen 4: Titular descontextualizado sobre la dimisión de Adolfo Suárez

5.2.3 Declaraciones de personalidades y testigos históricos

Muy ligado al punto anterior, se encuentra la utilización de personajes de renombre o testigos que cuentan su versión de los hechos. Normalmente, son estos participantes los que, al igual que la imagen de archivo, otorgan credibilidad al documental. En este caso son los propios colaboradores los que, apoyándose en su naturaleza veraz, engañan al espectador de forma plenamente consciente con falsos testimonios que apoyan y otorgan veracidad al hilo argumental.

En *Operación Palace* aparecen rostros tan conocidos como el de Iñaki Gabilondo, periodista laureado que vivió en primera persona los hechos del 23F desde la redacción de Televisión Española; o José Luis Garcí, famoso director de cine español. Del mismo modo, los guionistas se sacan de la manga a varios personajes con supuesta importancia en el proceso, pero que en realidad son actores contratados para que el *fake* siga su curso. Es significativo que, al fin y al cabo, todos los testigos están actuando en todo

momento, leyendo un guion escrito con anterioridad y, sin embargo, en ningún momento sufre su credibilidad, a pesar de que narran unos hechos absolutamente impactantes con normalidad y cercanía. Esto puede llegar a desconcertar por momentos, pues el espectador se siente más engañado por la historia que conocía, que por el propio documental.



Imagen 5: Iñaki Gabilondo, uno de los participantes que aporta su testimonio personal



Imagen 6: William Parker, ex agente de la CIA interpretado por Mark Parent

A continuación se citan todos los testigos y personajes que aportan su testimonio personal en el documental:

- **Iñaki Gabilondo** – Director de informativos TVE en 1981
- **Jose Luis Garci** – Director de cine
- **Fernando Ónega** – Director informativos SER en 1981
- **Iñaki Anasagasti** – Ejecutiva Partido Nacionalista Vasco
- **Jorge Verstrynge** – Ex secretario general de Alianza Popular
- **Luis María Ansón** – Presidente Agencia EFE en 1981
- **Alejandro Rojas-Marcos** – Ex diputado Partido Andalucista
- **Andreu Mayayo** – Catedrático Historia Contemporánea UB
- **Antonio Miguel Albajara** (interpretado por Pedro Grande) – Ex Subdirector de operaciones del CESID
- **Felipe Alcaraz** – Ex diputado Partido Comunista
- **Joaquín Leguina** – Ex secretario general PSM-PSOE
- **Joseba Azkarraga** – Ex diputado PNV
- **Manuel García** (interpretado por Manuel García)
- **Federico Mayor Zaragoza** – Ex asesor Adolfo Suárez
- **Pedro Rojo** (interpretado por Ernest Roca) – Operador de cámara

- **William Parker** (interpretado por Mark Parent) – Ex agente CIA en España
- **Ramón Samper** – Coronel del ejército retirado
- **Eduardo Bosch** (interpretado por Fernando Bartolomé) – Ex diputado Minoría Catalana

Como se puede observar, la cantidad y calidad de las fuentes es asombrosa. Al igual que en cualquier documental objetivo y de calidad, es necesario contrastar las opiniones y que todas las partes implicadas aporten su versión. *Operación Palace* no solo utiliza testimonios personales para imitar los códigos del documental clásico expositivo, sino que también se sirve de ellos para que su argumento sea todavía más creíble: cuanto mayor sea el número de testigos y cargos diferentes que afirmen lo expuesto, más fácil resultará hilar una historia convincente. Los participantes cuentan su experiencia personal, opinan, especulan pero, en cualquier caso, mienten. O al menos lo hacen en la mayoría de las ocasiones. Todos interpretan un papel establecido con el énfasis necesario, tal y como harían en una película de ficción.

5.2.4 Apoyo de recursos descontextualizados

El documental no sólo vive de imágenes de archivo y totales. Una parte importante del metraje está formada por grabaciones actuales de lugares significativos dentro del argumento: el Congreso de los Diputados, el Hotel Palace, el casino de Madrid, los estudios de Televisión Española, etc. En su mayoría, se trata de localizaciones que sirven de apoyo visual al texto.

Las imágenes de por sí no aportan ningún significado, es el contexto en el que nos movemos lo que las dota de pleno sentido. Según expone Weinrichter en *Nada es lo que parece* (2005: 84) “el collage, como técnica y como principio, entra en oposición con la teoría del realismo cinematográfico formulada entre otros por André Bazin, y que se concreta, entre otros rasgos, en un repudio del montaje por lo que éste conlleva: una ruptura del vínculo entre la imagen y el referente, y una indebida manipulación del juicio que se hace el espectador sobre los eventos representados.”

En este caso, el ejemplo más claro son los planos del hotel Palace. La voz del narrador junto a una simple sucesión de imágenes que muestran pasillos y salas con largas mesas donde, supuestamente, tuvieron lugar los encuentros entre los jefes de estado para idear

el golpe, consiguen recrear las escenas en la mente del espectador. Esta técnica ya la habíamos visto anteriormente en películas como *Dreamers*, de Viscarret.



Imagen 7: Hotel Palace de Madrid

Además de recursos reales, *Operación Palace* crea los suyos a través de documentos que jamás existieron. Los supuestos “archivos desclasificados” que el documental afirma haber sacado a la luz no son más que informes escritos para la ocasión, con su pertinente forma y tipografía de la época para que resulten reales. Si nos detenemos un instante a observar alguno de los documentos que aparece a lo largo del filme, nos percatamos de que en ningún momento se muestran de forma clara ni durante el tiempo necesario para su lectura. El ojo únicamente se dirige a títulos o negritas que suelen referirse a protagonistas del falso golpe o términos clave como “Operación Palace”.

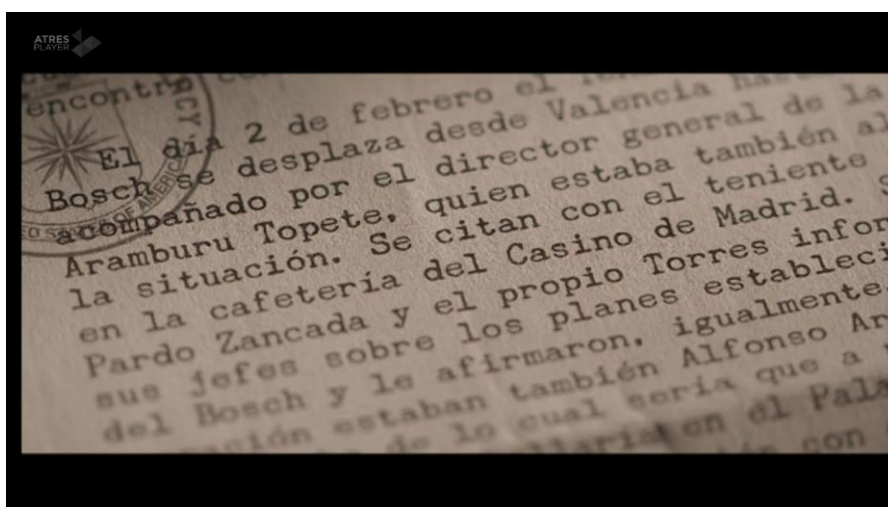


Imagen 8: Uno de los documentos desclasificados

5.2.5 Historia y conspiración

Uno de los grandes pilares de apoyo sobre el que se sustenta *Operación Palace* lo constituye su convincente mentira. A pesar de parecer disparatada e inverosímil en un principio, la historia que consigue hilar el equipo de *Salvados* se mantiene a la perfección en todos sus puntos. Un esfuerzo de imaginación y manejo de datos en principio inconexos dan lugar a una falsa historia perfectamente contada.

Pero, ¿cómo se puede cambiar *la historia* de una forma tan sencilla y efectiva?

Normalmente, los falsos documentales se atreven a establecer nuevas relaciones con el mundo histórico desde su posición de falsos documentales (Cerdán, 2005: 132). Realmente, en este caso los guionistas se sirven de los agujeros de información con los que cuenta la propia historia del golpe de estado para recrearla con su versión. De hecho, es uno de los puntos clave de su crítica: al carecer de información, las especulaciones entran en juego. Andreu Mayayo, historiador que aparece en repetidas ocasiones durante el filme, comenta ya en los créditos finales: “a veces hay cosas que, efectivamente, todavía nos resultan muy inexplicables”.

El propio documental finaliza con dos párrafos que se refieren a este asunto: el primero, afirma que los documentos relativos al 23F no se pueden consultar; el segundo, confiesa que *Operación Palace* “es una historia de Jordi Évole, que no es la última ni la más disparatada”, dando por hecho que la falta de información es lo que puede dar lugar a conspiraciones como la que acabamos de ver.

5.2.6 Intertextualidad

Hace unas cuantas páginas veíamos que algunos autores incluyen características del posmodernismo, como la intertextualidad, en el falso documental.

El primer precedente nacional que puede compararse a *Operación Palace* por su semejanza es probablemente *La seducción del caos* (1991) de Basilio Martín Patino. Premiada como mejor programa de ficción en el festival de televisión de Cannes, se trata de una reflexión un tanto inquietante sobre la función de la imagen informativa. Mitad thriller, mitad documental, cuestiona (al igual que el programa de Évole), las

relaciones entre los datos objetivos, sus apariencias y las distintas formas de representación (Imbert, 2010: 643).

Sin embargo, ya fuera de nuestras fronteras y tras rastrear diferentes falsos documentales con similar formato, los autores coinciden en que el *fake* que más se asemeja a *Operación Palace* es, “curiosamente”, *Operación Luna*. Este filme, dirigido por William Karel, se estrenó en Francia el día de los inocentes del año 2004. Narra el supuesto montaje de la llegada del hombre a la Luna en el Apolo 11, un tema que ya de por sí ha sido muy cuestionado. La trama se basa en que fue el entonces presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, quien ideó la farsa recurriendo al director Stanley Kubrick para el rodaje de las falsas escenas del hombre pisando la luna por primera vez.

Del mismo modo que ocurre en el caso de *Operación Palace*, en el documental francés aparecen testimonios de personalidades relevantes, entre ellos altos cargos la política estadounidense y de la CIA, el propio astronauta Buzz Aldrin e incluso la viuda de Kubrick. Al final de *Operación Luna* se aclara que se trata de una broma. La relación que guarda el programa de Évole con el documental de Karel en cuanto a sus técnicas resulta significativa, por lo que no es de extrañar que la realización de *Operación Palace* se viera directamente influenciada por *Operación Luna*, existiendo de este modo la intertextualidad entre ambos documentales. La principal diferencia se encuentra en que los entrevistados de *Operación Luna* no sabían del *fake* que estaban protagonizando, sino que sus declaraciones fueron sacadas de contexto. Asimismo, las especulaciones sobre la llegada del hombre a la luna se cuentan por miles, sin embargo el golpe de estado español ha sido comúnmente aceptado en su versión oficial.

5.2.7 La voz en off

Se trata de un recurso del guión que aporta de nuevo credibilidad y sirve como hilo conductor entre secuencias y testimonios. El narrador, de género masculino y con voz profunda, explica los hechos en tercera persona y con un tono que transmite seriedad. El papel a la voz en off resulta crucial, pues va conduciendo los pensamientos del espectador hacia la dirección deseada. Son constantes las preguntas: ¿Pero, realmente ocurrió así? o las afirmaciones tajantes: “la respuesta nada tiene que ver con el cine”.

Esta técnica intenta imitar la modalidad expositiva, según la cual, el narrador se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico (Nichols, 1991: 68). Según este autor, “la retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión” (1991: 68). Esta modalidad se caracteriza por la impresión de objetividad y de un correcto juicio, de ahí que resulte tan creíble.

5.2.8 El tono

A diferencia de otros tipos de falso documental, como el Mockumentary, donde se atisba claramente un tono burlón o sarcástico, *Operación Palace* muestra durante la mayor parte de su metraje un tono de seriedad, notoriedad y, a su vez, de dilucidación. El propio filme, dentro de su naturaleza reflexiva, es consciente de que lo que está contando es grave y ha sido escondido durante mucho tiempo. Lo muestra como tal, como una conspiración sin precedentes. El tono resulta, por lo tanto, muy adecuado para lograr sus objetivos.

Únicamente en los últimos compases de *Operación Palace* comienza a notarse cierto cambio de tono hacia el humor, incluso al absurdo. Como se ha apuntado anteriormente, todo *fake* en algún momento evidencia su naturaleza falsa y, lo cierto es que, determinados puntos del documental despiertan cierta duda por el tono burlón de algunas declaraciones. Un poco más adelante desarrollaremos el concepto humorístico, donde se aprecia mejor este registro.

5.2.9 Infografía y elementos visuales

El programa realiza una infografía principal en la que explica los elementos básicos de la Operación Palace. Ésta se va desarrollando conforme avanza la información, por lo que facilita la comprensión y seguimiento de la trama. Aparecen los asistentes a la reunión y las decisiones clave que van tomando como quién dirigirá el falso golpe, dónde y cuándo tendrá lugar, etc.

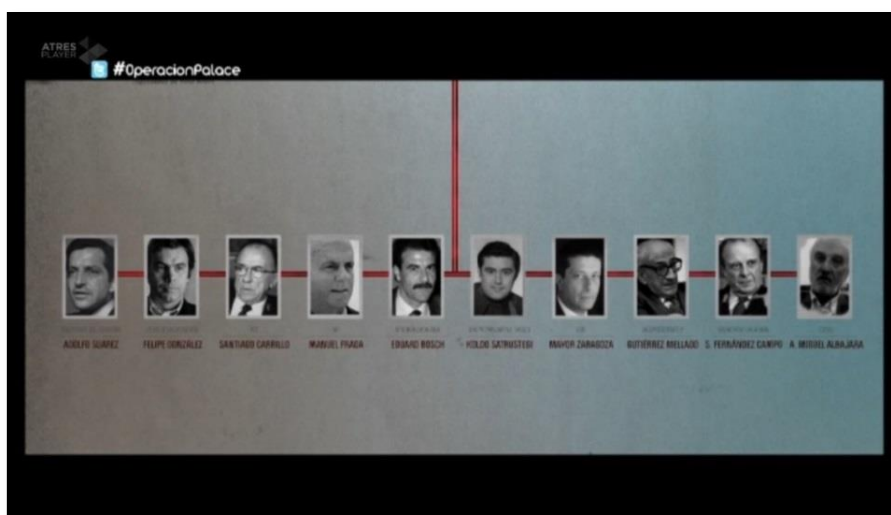


Imagen 9: Infografía principal mostrando los asistentes a la reunión del hotel Palace

En suma, los subtítulos resultan necesarios para la traducción del inglés al castellano o como apoyo textual a archivos sonoros de escasa calidad.

5.2.10 Banda sonora

Alex Sans, responsable del montaje musical, presenta una banda sonora que se adapta al ritmo y carácter del documental. Encontramos música de tensión en los primeros compases del filme, la cual sin duda ayuda a crear ese ambiente necesario para introducirse en la trama. El cambio musical más significativo se produce en la secuencia final, donde se descubre el engaño. Aquí la melodía se torna infantil, juguetona, casi circense con aires de tango turbador, lo cual, inconscientemente, transmite una sensación alejada de la que ha primado durante la mayor parte de *Operación Palace*.

5.2.11 Humor

Al más puro estilo Mockumentary, el equipo de *Salvados* utiliza un detalle de una imagen de archivo que le servirá para crear tensión y al mismo tiempo desvelar la farsa de forma bromista. Se sirven de una extraña caja situada a la derecha del rey durante el discurso de la noche del 23F. “Pero, ¿qué es esa caja?” Plantea el narrador en cierto punto de la historia. Al final del filme, descubrimos que aquel objeto había acompañado a Juan Carlos en los momentos “más importantes” de su vida, entre ellos,

por ejemplo, la caza del elefante en Botsuana⁸. Para apoyar el irónico argumento, se suceden unas imágenes del rey emérito manipuladas digitalmente para que la caja aparezca siempre a su lado. Es decir, es aquí, al final del vídeo, donde se descubre el engaño al cambiar el tono de seriedad a lo que los ingleses llamarían “*mock*”, es decir, parodia.

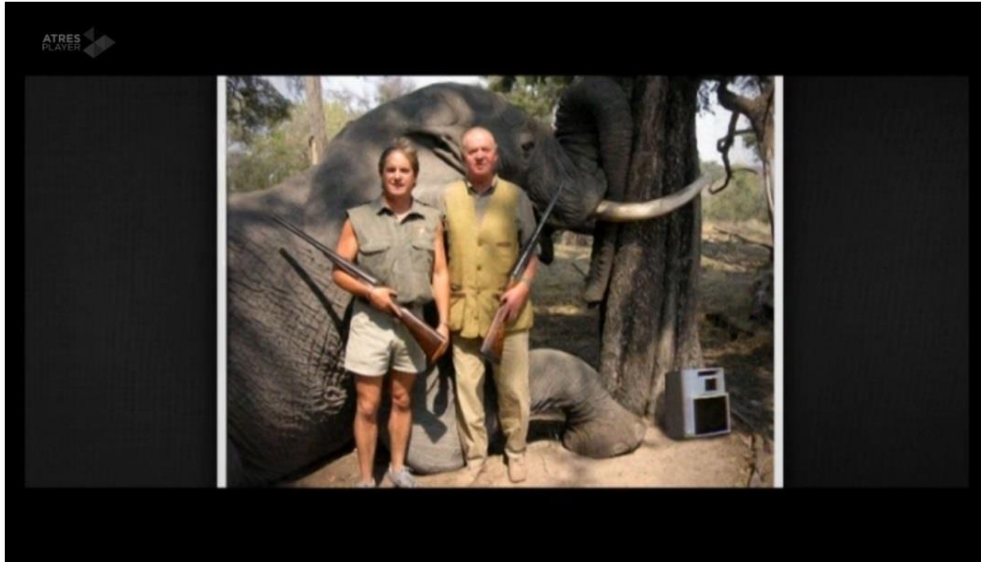


Imagen 10: La caja acompañando al rey Juan Carlos allá donde va, en uno de los trucajes del documental

Es el ejemplo más evidente, pero no por ello único elemento humorístico utilizado en *Operación Palace*. Otros momentos que pueden dar pistas sobre la naturaleza bromista del documental son el hambre que le provocó a Fraga estar tantas horas encerrado en el congreso de los diputados, o los guiños de la película de Garcí con la operación real.

Por si quedaba alguna duda, durante los créditos finales se suceden algunas tomas falsas de los entrevistados repasando su texto, equivocándose, e incluso cuestionando hasta qué punto es correcto lo que están haciendo, eso sí, siempre entre carcajadas. El propio Évole se muestra ante la cámara por primera vez interactuando con los colaboradores, autoafirmándose así como responsable de todo este asunto.

⁸ La publicación de una imagen del antiguo Rey Juan Carlos I posando al lado de un elefante que acababa de cazar suscitó una gran polémica. De ahí su famosa disculpa: “lo siento mucho, no volverá a ocurrir”.

5.2.12 Crítica

Todo falso documental o texto reflexivo es consciente de sí mismo e intenta en última instancia parodiar, criticar y/o lanzar un mensaje de reflexión al colectivo. La mayoría de *fakes* producen de por sí una respuesta común e innata, que no es otra que la creación de realidades y manipulación de información por parte de los medios de comunicación de masas. Es lógico que, dada su naturaleza ficcional encubierta, el *fake* le provoque al espectador una inevitable sensación de haber sido manipulado. Este sentimiento actúa con especial efecto en espacios supuestamente periodísticos, como es el caso de *Salvados*. Lo que resulta verdaderamente sagaz, son comentarios dentro de *Operación Palace* que parodian su propia parodia: “Lo que salía en televisión era verdad, lo que no salía en televisión no existía”, advierte Andreu Mayayo al espectador.

Si atendemos a declaraciones posteriores de Jordi Évole, queda claro este primer objetivo: “como mínimo, hemos reconocido que era mentira lo que hemos contado. Seguramente ha habido otras veces que también era mentira lo que les han contado y nadie se lo ha dicho”. Según las palabras de Évole en diferentes medios, su interés era “generar reflexión y dar un aviso a los espectadores para que sean críticos con el alud de información al que tienen acceso”.

Sin embargo, a esta primera voz de aviso se suma otra más original. Anteriormente ya se ha comentado el vacío de información existente en torno al intento golpista de Tejero y la posibilidad que ofrece para confabular. *Operación Palace* inventa una fantasía para concienciar al público de la escasa información con la que se cuenta. Por ello, en los últimos compases del documental, antes de informar sobre la imposibilidad de consultar el sumario el equipo confiesa: “nos hubiera gustado contar la verdad, pero no ha sido posible”.

Pero, ¿a quién está criticando Évole con esta afirmación? ¿Quién o quiénes son los responsables de la poca transparencia en el 23F? Nadie sabe la respuesta con seguridad. Probablemente Évole se dirija directamente a las clases políticas, rectoras e incluso a los propios periodistas en esta falta de información, suponiendo un pacto entre medios y poder. Como afirma Weinrichter: “El falso documental de montaje histórico [...] plantea una duda sobre el papel jugado por la institución de la historia” (200: 115).

Hace escasos días, el programa *La sexta Noche* informaba en exclusiva sobre unas declaraciones que Adolfo Suárez hizo “fuera de micro” en una televisión española. En ellas confesaba a la periodista que no estaba dispuesto a llevar a cabo un referéndum Monarquía-República por ser consciente de la derrota monárquica. Este hecho no se conocía hasta día de hoy, había permanecido en la sombra. Sirva este ejemplo, actual y casualmente relacionado en cierta parte con nuestro tema, para ilustrar esta posible crítica hacia la prensa y el poder que observamos en *Operación Palace*.

5.2.13 Guion y montaje

Todos los elementos anteriores de algún modo u otro, forman parte del guión y del montaje del documental. Por muy buena que fuera su tergiversación, manipulación y actuación, no funcionarían correctamente sin un guion y montaje efectivos. Es de alabar el trabajo de los creadores de *Operación Palace* por su maestría a la hora de elaborar un guion coherente y creíble teniendo en cuenta el impacto de la historia. Lo cierto es que cada escena, cada secuencia de *Operación Palace*, está minuciosamente concebida para que la información se vaya revelando poco a poco sin dejar de resultar creíble. Se puede afirmar que, precisamente el guion y el montaje son el punto de mayor calidad de este documental, pues si no fuera de este modo, en ningún momento hubiera resultado creíble.

Analizando posteriores comentarios de cineastas y teóricos de la ficción narrativa, nos encontramos dos extremos: desde los que elogian la naturaleza formal del programa hasta los que lo catalogan como un ejercicio mal ejecutado. En nuestro criterio, se cuentan por más número los aciertos que los errores en la ejecución del vídeo.

El guion está constantemente buscando explicaciones a situaciones que nunca tuvieron lugar, y es precisamente esa “im-perfección” del guión lo que aporta credibilidad a la historia. Un ejemplo notable es la secuencia en la que los políticos traman el modus operandi del falso golpe, la cual se recrea en mostrar las discusiones entre las diferentes propuestas: La elección del lugar, el director que debía dirigirlo, etc.

Cualquier similitud encontrada y correctamente tergiversada es buena para dar sentido a la historia. Por ejemplo, el documental afirma que Garci dedicó diferentes guiños a *Operación Palace* en su película *Volver a empezar*. El número de habitación donde se llevó a cabo la reunión o el nombre de varios personajes clave en la trama “coinciden”

con elementos de la película de Garci. Como si de un truco de magia se tratase, la información resulta totalmente creíble para el espectador porque los cabos se atan. Otros casos ya han sido comentados, como la permanencia o no en el escaño durante la entrada de tejero o el error del locutor de Cadena SER. En conclusión, cuando el guion suma esta técnica una y otra vez y se le añade un montaje efectivo, resulta difícil no creer en él.

5.3 Resultados

El especial de La Sexta *Operación Palace* se sitúa dentro del género del falso documental, tanto por su aspecto formal como por las técnicas utilizadas y las intenciones con las que es creado el discurso de cara a la audiencia. Utiliza procedimientos del mockumentary, found footage y docudrama pero, al igual que todos los textos de esta naturaleza, resulta difícil una ubicación clara y exacta.

A nivel formal, queda muy lejos del formato habitual de *Salvados*. Se presenta como un documental expositivo en su forma, imitando los códigos y convenciones clásicas. Sin embargo, en último término podríamos clasificarlo como documental reflexivo por su propia naturaleza.

En *Operación Palace* hay una resemantización y recontextualización constante de los elementos del discurso. Las imágenes de archivo, apoyadas principalmente por las declaraciones de los testigos y la voz en off, forman un cóctel que tiene un sabor convincente en el paladar del espectador.

Aunque probablemente este *fake* se erige en España como el falso documental con más impacto y polémica de los últimos años, el programa no se puede considerar novedoso en nuestro país, ya que cuenta con antecedentes tanto en el mundo del cine como de la televisión.

En cuanto a las ideas que quiere transmitir *Operación Palace*, estas se encuentran en el propio ADN del género que nos ocupa. En primer lugar Jordi Évole, a modo de lección periodística, está contando lo sencillo que resulta el engaño utilizando las formas de representar y relatar la no ficción en un programa de reportajes. La paradoja tiene lugar cuando el espectador, al ser tan fácilmente engañado, descubre lo fácilmente que puede estar siendo engañado diariamente por los medios de comunicación. Cierto es que, para

ello, Évole juega con la confianza de los espectadores, lo cual supone cierto riesgo para su prestigio e impunidad. Al fin y al cabo, se muestra cómo o de qué forma los medios de comunicación pueden contar esta historia o cualquier otra transmitiendo “realidades” a públicos creyentes en lo que aparece en la pantalla.

La segunda reflexión está relacionada con la memoria histórica y creemos que ataca a las élites políticas y rectoras responsables de la información. A día de hoy, 34 años después del golpe de estado de Tejero, quedan por revelar demasiadas incógnitas y no son pocas las voces que cuestionan la veracidad de la versión oficial que al pueblo español le fue contada. Es por ello que *Salvados*, a través de la imaginación y, evidentemente, de la invención, hace de cámara y altavoz del imaginario colectivo en un programa donde se ven reflejadas estas representaciones sociales (Imbert, 2010). El documental, y más concretamente el cine, tiene la capacidad de recoger todas estas proyecciones imaginarias y de transformarlas en historias, creíbles algunas, fantásticas otras, que nos conmueven o espantan, pero que nos llegan. Todo texto es un indicador social y el fílmico más que otros por su capacidad de recoger los imaginarios colectivos (Imbert, 2010: 12). Al autor le interesa esa tensión que pone al descubierto al individuo y que lo confronta a una realidad que pierde consistencia (2010; 12).

Al final, lo que nos está queriendo decir Évole es que la historia que cuenta *Operación Palace* no es real, pero, ¿y si lo fuera? Nadie puede desmentirla con seguridad puesto que el sumario del caso todavía no se puede consultar.

Desde el punto de vista de la ética periodística, son muchas las voces críticas que han denunciado las técnicas poco ortodoxas de Évole. Y es que un programa que supuestamente se caracteriza por la búsqueda de la verdad y la objetividad, de repente, decepciona a gran parte de su audiencia a través de una mentira. A pesar de que nos encontramos dentro de un género especial, el cual se permite ciertas licencias, y que el objetivo final de Évole no se conseguiría sin el engaño, algunos autores y periodistas han criticado duramente el programa de forma pública. De hecho, Atresmedia y Évole fueron denunciados por la Asociación de Usuarios de la Comunicación (AUC) a través de la FAPE por posible incumplimiento de las normas deontológicas del periodismo. Tras llegar el caso a los tribunales, el jurado estimó que “el especial era una docuficción, un género perteneciente a un ámbito más allá del periodismo, y no debía someterse a los mismos principios”.

6. Conclusiones

Tras analizar *Operación Palace* podemos afirmar que no se trata de un producto novedoso en su forma. Utiliza gran parte de las técnicas del *fake*, reuniendo diferentes características del mockumentary, found footage o docudrama pero sin aportar nada diferente a lo que se haya realizado hasta la fecha. Además, no son pocos los documentales que pueden compararse a *Operación Palace* en cuanto a sus procedimientos de engaño. *La seducción del caos* o *Camaleó* se encuentran cerca por su naturaleza periodística, mientras que *Gaudí* o *Dreamers* lo están por su similitud en el uso de las construcciones discursivas y la interrogación del mundo histórico.

Pero por encima de cualquier similitud con los *fakes* anteriores, parece clara la influencia de *Operación Luna* en la obra de Évole, una afirmación que ya se conocía, pero que tras el análisis resulta evidente. Parece claro también que, dentro de una tradición escasa de realizadores y público familiarizado con el falso documental, Jordi Évole ha dado un paso importante en el acercamiento del género a la sociedad española, trasladando además el debate de realidad-ficción a gran parte de la opinión pública.

Operación Palace sí es un programa novedoso en cuanto a su contenido. Pese a que existen numerosas interpretaciones del 23F⁹⁹, la visión que aporta *Salvados* es diferente, hilando una historia original en la que consiguen denunciar todo aquello que desean.

En cuanto al mensaje y objetivos con los que es creado el programa, la utilización de un falso documental en los medios de comunicación que manipula la información con el fin de abrir los ojos de los espectadores es tan antigua como el propio *fake*, por lo que en este sentido el programa de Jordi Évole no es innovador. Sin embargo, parte de su mensaje sí que es original, pues la denuncia de la falta de transparencia sobre el golpe de estado ha sido puesta sobre la mesa en más de una ocasión, pero nunca a través de un falso documental emitido en la televisión de España.

Tras un primer acercamiento como este, surgen muchas preguntas. Resultaría interesante comprobar qué efecto real provocó este mensaje en la opinión pública, o cómo fue tratado el tema por los diferentes medios de comunicación. En cualquier caso

⁹⁹ Un ejemplo bien conocido y alabado por la crítica lo constituye la obra *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, la cual supone un cruce de géneros periodísticos y de ficción sobre el golpe de estado del 23F.

y más allá de su naturaleza embustera, *Operación Palace* se constituye como un hito en la historia del género y de la televisión en España por su efectividad y repercusión. Los niveles tan elevados de audiencia, el share social y el posterior tratamiento en los medios nos indican hasta qué punto el programa de Évole consiguió su principal objetivo: provocar una reflexión y no dejar indiferente a nadie.

Operación Palace es el ejemplo más reciente que tenemos de la poderosa capacidad del falso documental para establecer un simulacro de lo real y con ello remover la conciencia del espectador. Si al efecto manipulador se le suma un tema tan oscuro de nuestra historia como el golpe de estado del 23F, el resultado son estos niveles de audiencia, miles de comentarios en Twitter y ríos de tinta en la prensa que llevan el debate a la ciudadanía. Alabado por unos y vilipendiado por otros, de lo que no cabe duda es que Jordi Évole se ha hecho un hueco importante en la historia del *fake* en nuestro país; y que, con su mentira, ha dicho la verdad a toda España.

7. Bibliografía

- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, España: Gedisa.
- Casanova, J., y Gil, C. (2009). *Historia de España en el siglo XX*. Barcelona, España: Ariel.
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona, España: Mondadori.
- Díaz, M., y Sánchez, I. (Dir.). (2009). *DOC 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona, España: Luces de gálibo.
- Hight, C. & Roscoe, J. (2001). *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Mancheste, Inglaterra: Manchester University Press.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Madrid, España: Cátedra.
- López, M (2015). *El falso documental. Evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona, España: UOC.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Ortega, M.L. (coord.). (2005). *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid, España: Ocho y medio, libros de cine.
- Pinel, V. (2006). *Los géneros cinematográficos. Géneros, escuelas, movimientos y corrientes del cine*. Barcelona, España: Robinbook.
- Racionero, A. (2008). *El lenguaje cinematográfico*. Barcelona, España: UOC.
- R.E. Stake (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid, España: Morata.
- Sellés, M. (2008). *El documental*. Barcelona, España: UOC.
- Torreiro, C. (2010). *Realidad y creación en el cine de no-ficción*. Madrid, España: Cátedra.
- Torreiro, C., y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid, España: Cátedra.

Winston, B. (Ed.). (2013). *The documentary film book*. Londres, Inglaterra: British Film Institute.

Referencias Online

Allen, W. (1983): Zelig. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=hPTq9ki_oAs&list=PLCrZsCxJX9ZgUqwSJaeP809w09m8qf46U

Delgado, M. (1991): Camaleó - El fals noticiari sobre la mort de Gorbaxov. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-mesgg-GjYY>

Évole, J. (23/02/2014). Operación Palace. [Archivo de vídeo]. Recuperado de: http://www.atresplayer.com/television/noticias/lasexta-noticias/especiales/temporada1/capitulo-1-operacin-palace_2014022100224.html

Fórmulatv (24/02/2014.): “Operación Palace” arrasa con más de 5,2 millones (23,9% share). *Fórmulatv*. Recuperado de: <http://blogs.formulatv.com/cosasdea3mediatv/operacion-palace-arrasa-con-mas-de-5-2-millones-23-9-share/>

Galaz, M. (18/04/2012). El Rey: “Lo siento mucho. Me he equivocado y no volverá a ocurrir”. *El País*. Recuperado de: http://politica.elpais.com/politica/2012/04/18/actualidad/1334736994_093121.html

Gómez, M. (2006). *Introducción a la metodología de la investigación científica*. Córdoba, España: Brujas. Recuperado de: https://roble.unizar.es/search~S1*sp?/XIntroducci{u00F3}n+a+la+metodolog{u00ED}a+de+la+investigaci{u00F3}n+cient{u00ED}fica.+&searchscope=1&SORT=D/XIntroducci{u00F3}n+a+la+metodolog{u00ED}a+de+la+investigaci{u00F3}n+cient{u00ED}fica.+&searchscope=1&SORT=D&SUBKEY=Introducci% C3% B3n+a+la+metodolog% C3% ADA+de+la+investigaci% C3% B3n+cient% C3% ADfica.+ /1% 2C12% 2C12% 2CB/frameset&FF=XIntroducci{u00F3}n+a+la+metodolog{u00ED}a+de+la+investigaci{u00F3}n+cient{u00ED}fica.+&searchscope=1&SORT=D&1% 2C1% 2C

Huerga, M. (1988): Gaudí (fragmentos). [Archivo de vídeo]. Recuperado de:
<http://www.dailymotion.com/video/xkchyd>

Jordá, J. (1999). Mones com la Becky [Archivo de vídeo]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=Uc81Ve3EDv4>

Karel, W. (2002). Operación Luna. [Archivo de vídeo]. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=W5wntLsZFKE>

La sexta columna (18/11/16). Así confesó Adolfo Suárez por qué no hubo referéndum monarquía o república: "Hacíamos encuestas y perdíamos". [Archivo de vídeo]. *La sexta columna*. Recuperado de: http://www.lasexta.com/programas/sexta-columna/noticias/asi-confeso-adolfo-suarez-por-que-no-hubo-referendum-monarquia-o-republica-haciamos-encuestas-y-perdiamos_20161118582ef9fe0cf244336f09709f.html

Medem, J. (2004): La pelota vasca, la piel contra la piedra. [Archivo de vídeo]
Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=HijpRfsxq10&index=6&list=PLzlv2sjq3XnTrA4ZtME3hVFYxZFGWptHI>

Piña, R. (24/02/2014). Jordi Évole, sobre Operación Palace: “Por lo menos hemos reconocido que es mentira”. *El mundo*. Recuperado de:
<http://www.elmundo.es/television/2014/02/23/530a6b1422601dbb1b8b456f.html>