

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual

---



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



ESCUELA POLITÉCNICA  
SUPERIOR DE GANDIA

# “Estrategias de manipulación en el falso documental Operación Palace”

**TRABAJO FINAL DE GRADO**

Autor/a:

**Inés Ferri Escuriet**

Tutor/a:

**Héctor Júlio Pérez López**

**GANDIA, 2015**

## RESUMEN

Nos encontramos con una actualidad cinematográfica en la que las fronteras entre realidad y ficción se difuminan cada vez más, siendo éste un contexto propicio para el desarrollo de nuevos formatos híbridos. Una de las manifestaciones más recientes de esta hibridación es el falso documental, que se consagra en la actualidad como una práctica fílmica que se alimenta de los códigos estéticos del documental, sin otro objetivo que el de poner en cuestión la tradicional concepción del género como espejo de la realidad.

El 23 de febrero del pasado año, con motivo del 33º aniversario del golpe de Estado de 1981, la cadena española La Sexta emitió *Operación Palace*, uno de los falsos documentales más polémicos en la historia de España. Su emisión, que batió récords de audiencia en la cadena, generó un gran revuelo social debido a que una parte importante de los televidentes pensaron que se trataba de un documento verídico, hecho que le valió a su director un juicio deontológico. Partiendo de esta idea, en este trabajo se pretende analizar aquellas estrategias y recursos que fueron clave en *Operación Palace* para manipular a los espectadores y hacerles creer, aunque fuera por unos instantes, que la pieza se trataba de un verdadero documental sobre el 23-F.

**Palabras Clave:** Falsificación, mockumental, falso documental, Operación Palace, manipulación.

## ABSTRACT

We come across a cinematographic scenario in which the boundaries between reality and fiction are increasingly fading, becoming a favorable context for the development of new hybrid formats. One of the most recent manifestations of this hybridization is the false documentary, which nowadays is getting established as a filmic practice that feeds on the esthetic codes of the documentary, with no other purpose than questioning the traditional conception of the genre as a reality's reflection.

Last year's 23<sup>rd</sup> of February, on the occasion of the 33<sup>rd</sup> anniversary of the 1981 coup, the Spanish channel La Sexta broadcasted *Operación Palace*, one of the most controversial documentaries in the Story of Spain. The broadcast, which broke audience's records of the channel, produced huge social stir, because an important amount of viewers thought it was a true documentary, which cost its' director a deontological judgment. Coming from this idea, this work intends to analyze those strategies and resources that where the key in *Operación Palace* to manipulate the viewers and make them believe, even for a few minutes, that the piece was a true documentary about the 23-F.

**Key Words:** Fake, mockumentary, false documentary, Operación Palace, manipulation.

# ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2. EL DOCUMENTAL.....</b>	<b>2</b>
2.1 EL DOCUMENTAL Y LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD.....	2
2.2 DEL IMPOSIBLE DOCUMENTAL AL FALSO DOCUMENTAL.....	4
<b>3. EL FALSO DOCUMENTAL.....</b>	<b>7</b>
3.1 RASGOS CARACTERÍSTICOS.....	7
3.2 UN GÉNERO INDEFINIDO.....	8
3.3 BREVE RECORRIDO POR EL PANORAMA HISTÓRICO.....	11
<b>4. OPERACIÓN PALACE: UNA HISTORIA DE JORDI ÉVOLE.....</b>	<b>12</b>
4.1 EL GOLPE DE ESTADO DEL 23-F: LA VERSIÓN OFICIAL.....	13
4.2 ESTRATEGIAS DE MANIPULACIÓN: ELEMENTOS RETÓRICOS Y ESTILÍSTICOS.....	15
4.2.1 ELEMENTOS PROPIOS DEL DOCUMENTAL.....	16
4.2.2 ELEMENTOS PROPIOS DEL FAKE.....	27
4.2.3 CÓDIGOS DE IMAGEN, EXPRESIÓN Y ESCENOGRAFÍA.....	37
4.2.4 ESTRATEGIA MEDIÁTICA.....	41
<b>5. OPERACIÓN PALACE: UNA CRÍTICA REFLEXIVA.....</b>	<b>44</b>
5.1 CONTEXTO SOCIAL, HISTÓRICO, POLÍTICO Y MEDIÁTICO.....	44
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>48</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>50</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

El 23 de febrero de 2014, con motivo del 33º aniversario del golpe de Estado de 1981, el periodista Jordi Évole puso a prueba a los televidentes españoles con la emisión del falso documental *Operación Palace*, según el cual el golpe habría consistido en un montaje político aprobado por el rey con el objetivo de afianzar la democracia y perpetuar la monarquía y, en última instancia, conspirar contra el gobierno de Adolfo Suárez.

La emisión de este falso documental generó un gran revuelo social debido a que una parte considerable de los televidentes pensaron que se trataba de un verdadero documental de investigación.

Teniendo esta noción como punto de partida, en las siguientes páginas se pretenden analizar aquellos elementos y estrategias que fueron claves para que el espectador creyera que se trataba de un documento verídico. Para ello, en primer lugar, se presenta un marco teórico sobre los orígenes, historia y rasgos propios de este reciente formato para, a continuación proceder un análisis concreto de dichos elementos. Un estudio que nos conduzca a determinar si *Operación Palace* es o no un producto innovador y, en cualquiera de los casos, las posibles motivaciones tuvo Jordi Évole para llevarlo a cabo.

Este ejercicio de análisis pretende poner de manifiesto cómo las difusas fronteras entre realidad y ficción constituyen un terreno propicio para el surgimiento de estos nuevos formatos (auto)reflexivos que, en muchas ocasiones, no sólo funcionan como una mera parodia, sino que también suponen una crítica a la tradicional concepción del documental como un espejo de la realidad.

## 2. EL DOCUMENTAL

### 2.1 El documental y la representación de la realidad

El surgimiento del documental es tan antiguo como el propio cine.

Aunque a finales del siglo XIX existían otros procedimientos capaces de proyectar imágenes o fotografías animadas, se puede decir que el cine nace oficialmente en 1895, cuando los hermanos Lumière proyectaron sus primeras filmaciones con el cinematógrafo en el Salón Indien del Grand Café Boulevard del Capouchines en París.

El cinematógrafo en sus orígenes era considerado como un instrumento científico para registrar la realidad. Es por ello que los primeros documentos cinematográficos que existen son fragmentos de la vida real, pequeños momentos cotidianos filmados por una cámara colocada en cualquier sitio de una ciudad, que registraba la vida que pasaba ante su objetivo. Ejemplo de ello son *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisi* (1895) o *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (1895), primeras filmaciones de los inventores del cinematógrafo, que retratan momentos tan cotidianos como son la salida de unos obreros de una fábrica o la llegada de un tren.

Con la generalización del uso del cinematógrafo se hacen populares las llamadas *actualités* (actualidades) y los *travellongues* (viajes), con los que se pretendía mostrar al público la realidad. Son ejemplos *La llegada de los toros* (España, 1896), *La coronación del Zar* (Rusia, 1896) o *La Visita de la reina a Cristina y su hijo Alfonso XIII en Barcelona* (España, 1898). A partir de 1910 sobre todo, se popularizan los noticiarios semanales de actualidades, como es el caso del NO-DO en España, que se mantuvo hasta bien pasada la Transición.

El interés por captar la realidad en estos años se extendía también a otras disciplinas como la pintura, la fotografía, la filosofía o la literatura, por lo que la invención del cinematógrafo supuso la culminación de esta tendencia.

La I Guerra Mundial llega en un momento en el que el cinematógrafo apenas lleva funcionando dos décadas y la situación es de pleno desarrollo tecnológico y social. En un momento así de convulso, muchos encuentran en la imagen un potencial hasta ahora desconocido y nace lo que se conoce como *documental de metraje o compilación*. Con este, la imagen comienza a perder su inocencia y estricta funcionalidad realista en favor del uso propagandístico. A partir de este momento, se empezará a poner en cuestión la credibilidad de los contenidos.

Serán muy importantes por estos años las primeras aportaciones de Robert Flaherty, en su incansable pretensión de captar la realidad y cotidianeidad de la vida en países y lugares exóticos. De la mano de este documentalista llegará a las pantallas el año 1922 *Nanook of the north* (Nanook el esquimal), película donde Flaherty pretende retratar la vida cotidiana de una familia de esquimales, filmando y conviviendo con ellos durante 15 meses.

Durante estos años se reivindicará el papel de la imagen como mero material documentalista y no artístico. El carácter testimonial y documental se vinculará a la

fotografía de manera casi esencial y se reivindicará la especificidad del medio y su cualidad intrínseca para “capturar las cosas tal como son”.

Denis Arkadienich Kaufman, más conocido como Dziga Vertov, desarrollaría en esta misma década la teoría del *cine-ojo*, en la cual se considera al ojo como “un medio para registrar la vida, el movimiento, los sonidos, pero también para organizar estas grabaciones por el montaje”. Vertov hará hincapié en el concepto de *La vida de imprevisto*, en el que el rodaje deberá excluir cualquier puesta en escena documental:

Todas las representaciones teatrales y todos los films están contruidos exactamente de la misma forma: un dramaturgo o un guionista, más tarde un director o un realizador, más tarde actores, ensayos, decorados y una representación ante el público. Lo principal, en el teatro, es la interpretación del actor, de forma que en todo film construido sobre un guión y sobre la interpretación constituye un film teatral; por ello no hay diferencia alguna entre las realizaciones de directores de tendencias distintas. Todo esto nada tiene que ver con lo que constituye la auténtica vocación de la cámara, a saber: la exploración de los hechos vivos. (Vertov, 1973:77)

Hacia los años 30, el uso del término *documental* comenzará a popularizarse, a raíz de un artículo publicado en 1926 por John Grierson, considerado por muchos teóricos el padre del documental, donde escribiría que “el documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad”.

Aunque en Francia ya hacía años que se empleaba este vocablo, su uso era bastante aleatorio, abarcando campos todavía indefinidos. Grierson fue el primero en utilizar el término como sustantivo (y no como una vertiente más del cine) para referirse a *Moana* (1926), la segunda película de Flaherty. El productor y director británico partía de la idea de que el documental debía ser una herramienta educativa y de que éste debía focalizar su atención en el mensaje que quería difundir.

Unos pocos años después, en 1934, Grierson y Flaherty presentarían *Man of aran*, considerado por muchos uno de los mejores documentales de Flaherty. Es importante destacar que para la filmación se juntó a una familia ficticia, convirtiéndose así en imágenes preparadas para la cámara y que por tanto, rompen con el concepto inicial del documental como representación de la realidad.

Los avances tecnológicos y la transición al mundo sonoro complicarán todavía más el hecho de que el documental sea considerado como una reproducción de la realidad “tal y como es”. La invención de la televisión a mediados de los treinta supuso el surgimiento de una nueva y potente arma de manipulación masiva, que durante la II Guerra mundial quedaría al servicio casi exclusivo del poder. En este periodo la producción documental experimenta un gran auge, ligado al descubrimiento del potencial de la imagen como herramienta ideológica. La subjetividad y los trucajes se convertirían en protagonistas a lo largo de estos años y los posteriores, en los que se recurría sobre todo a metrajes de archivo, considerados ya en un pasado contenidos verdaderos pero que, ensamblados y descontextualizados con las nuevas técnicas de montaje y sonido podían convertirse en la mejor arma para persuadir a un país entero en su decisión de ir a la guerra. La imagen quedaría al servicio político, incluido el documental.

Un ejemplo muy representativo de esta “documentalidad” propagandística es el caso Leni Riefenstahl, que se convirtió en la cineasta por excelencia del Tercer Reich, realizando documentales al servicio de la ideología nazi. Riefenstahl dirigirá *Triumph des Willens* (El triunfo de la voluntad, 1934) donde mostrará el desarrollo del congreso del Partido Nacionalsocialista en 1934, convirtiéndose en una de las películas de propaganda más conocidas de la historia del cine.

La necesidad de informar y la imposibilidad en muchas ocasiones de conseguir imágenes de hechos reales, llevarían a un número importante de periodistas y cineastas a recrear sucesos o reconstruirlos, con el objetivo de posicionar ideológicamente al espectador. Muy a menudo, el fin de estas recreaciones no era otro que el uso propagandístico.

Por estos años, en España se vivía una Guerra Civil donde existía una gran represión y control de la opinión pública y, en consecuencia, de los medios. Esto derivará en un posterior auge del documental durante los años de la Transición democrática, en los que el género vivirá una pequeña época dorada.

La necesidad de reinterpretar un pasado que había sido hiper-ideologizado durante los casi cuarenta años que duró la Dictadura, parece encontrar su mejor modo de expresión en el campo de la no-ficción, al suponerse éste lugar de contacto con materiales pertenecientes a la realidad. (Gómez, 2005: 21)

Se utilizará el documental como herramienta para aproximarse a la Historia y contrarrestar la versión construida por los medios al servicio del Régimen y, consecuentemente, se recurrirá a las imágenes de archivo para contextualizar.

A partir de los años 70, tanto cineastas como periodistas comenzarán a experimentar y a descubrir las posibilidades del audiovisual, acrecentadas por el nacimiento del vídeo y con él, las infinitas posibilidades que ofrecía. Esto dio lugar a una etapa de gran efervescencia con nuevos programas, series, documentales y películas en los que se cuestionarán los formatos tradicionales, apostando por unos contenidos caracterizados por la hibridación de lenguajes, donde tomarán parte nuevas formas y elementos expresivos, subjetivos y reflexivos.

En este contexto en el que las fronteras entre realidad y ficción comenzarán a volverse difusas, es donde nacerá oficialmente y entre muchos otros formatos, el Falso Documental.

## 2.2 Del imposible documental al falso documental

En el documental la cámara ha sido considerada durante mucho tiempo como el ojo capaz de transmitir la realidad y certificar la verdad de la manera más objetiva posible, así pues se le ha atribuido, en ocasiones, la intención de registrar los hechos ocurridos sin apenas mediación. (Romera, f.d: parr.6)

Bajo el calificativo de documental, se engloban una gran cantidad de productos, con unos rasgos y unas características que varían según las circunstancias. Por este

motivo, aunque parece existir una idea generalizada sobre el término, plantear una definición exacta es y sigue siendo una tarea complicada que además, no queda exenta de polémica.

El documental, espejo del discurso de lo real, se ha considerado tradicionalmente la antítesis del film de ficción (Sánchez, 2005: 86). Como argumenta Elena Romera en la cita que da inicio a este apartado, el documental debía funcionar como un testigo directo de la realidad y la cámara debía convertirse en un referente equiparable al ojo humano, que viera las cosas “tal y como han ocurrido”, tal y como el espectador podría haberlas presenciado si estuviera.

Si buscamos la palabra *documental* en el diccionario de la Real Academia Española (R.A.E) nos encontramos las dos acepciones siguientes:

1. (adj) Que se funda en documentos o se refiere a ellos
2. (adj) Dicho que una película cinematográfica o de un programa televisivo que **representa** con carácter informativo o didáctico, **hechos**, escenas, experimentos, etc, **tomados de la realidad**.

Tomando como referencia ambas definiciones se pueden destacar dos aspectos principales: en primer lugar, el tratamiento de la palabra *documental* como un adjetivo, es decir, como un complemento a algo ya existente, un subgénero cinematográfico; y en segundo lugar, la conexión que se establece entre *documental* y realidad, pues define el documental como una **representación de la realidad**.

Pero ¿qué significado tiene la palabra *representación*? Si consultamos de nuevo el diccionario de la R.A.E, ésta aparece definida como “figura, imagen o idea que sustituye la realidad”. Por tanto, si el *documental* se define como una *representación* de la realidad y la *representación* como un sustituto de ésta, ambos casos nos remontan al concepto originario de documental, vinculado necesariamente a la realidad. Pero como bien advierte Elena Romera en su artículo *Falsas verdades y medias mentiras*, “el documental lleva implícito un punto de vista difícilmente desligable del resultado, el autor imprime un sello, una intención y construye la realidad a su antojo mediante una serie de técnicas” (f.d: parr.11), motivo por el cual se ha desencadenado un gran debate entre teóricos del género que difieren a la hora de adscribir el documental al campo de la ficción o al de la no-ficción.

A este respecto, Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real* argumenta que:

La concepción misma del cine documental parte de una doble presunción ciertamente problemática: se define, en primer lugar, por oposición al cine de ficción y, en segundo lugar, como una representación de la realidad. Es una formulación tan simple como aparentemente irrefutable, pero contiene ya las semillas del pecado original de una práctica que no podrá cubrir nunca la distancia que existe entre la realidad y una adecuada representación de la misma, pues **toda forma de representación incurrirá siempre por definición a estrategias que acercarán la película del lado de la ficción**, con lo que se invalida la primera presunción. (2004:15)

Bill Nichols, por su parte, en *La representación de la realidad*, argumenta que:



Los documentales nos dirigen hacia el mundo pero también siguen siendo textos. Por tanto **comparten todas las implicaciones concomitantes del estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción**. El documental se diferencia, sin embargo en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación del mismo [...] **Los documentales, por tanto, no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen.** (1997:153)

Algunos teóricos, como Bordwell y Thompson han sostenido que el documental se diferencia de la ficción en el grado en que el realizador interviene durante la producción; entendiéndolo que el documental no contempla apenas manipulación ni planteamientos previos para aquello que se quiere llegar a transmitir (Citado en Romera, f.d). Es decir, se asocia la objetividad con la no intervención del realizador en la producción.

Carl Plantinga por su parte, sugiere que la diferencia clave entre documental y ficción son las obligaciones éticas que debe tener el realizador y que, en la construcción de personajes ficticios dejan de existir. Propone una redefinición del documental, considerándolo como una Representación Aseverada como Verídica (RAV):

[El documental es] un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categórica o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se 'dice'), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se 'muestra'). (2005:114)

La inocente búsqueda de la realidad a la que inicialmente se ceñía el documental ha ido convirtiéndose en utópica. El nacimiento de la televisión, que desde un principio se consagró como una tecnología al servicio de la verdad, pronto generaría debates sobre la veracidad de los contenidos emitidos. Despertará intereses comerciales debido su potencial como medio de comunicación de masas y nacerán nuevos formatos híbridos, que no perseguirán otro objetivo que el de mantener el interés de la audiencia.

La tensión entre el impulso por "documentar" y el impulso por dramatizar o ficcionalizar dentro de la televisión popular generalista es, en gran parte, un punto clave en la creación de estos nuevos formatos que se encuentran en tierra de nadie, en la frontera entre el cine y el documental, entre la ficción y la no ficción. (Custodio, 2005: 208)

Nos encontramos con una actualidad cinematográfica en la que unos géneros se nutren de otros, y donde las fronteras entre realidad y ficción se difuminan cada vez más. Una de las últimas manifestaciones fruto de la hibridación entre documental y ficción es el falso documental, que se consagra en la actualidad como "una práctica

reflexiva que inventa una realidad y se apropia del estilo y la retórica que caracterizan a las diferentes modalidades de documental” (A.N. García, 2007b: 303).

## **3. EL FALSO DOCUMENTAL**

### **3.1 Rasgos característicos**

Bajo el amplio manto del falso documental se camuflan un gran número de obras. El falso documental es todavía un género con muchos matices por esclarecer y que además, se erige (a rasgos muy generales) por oposición al documental, un género que como se ha argumentado anteriormente, no queda tampoco libre de discusión.

En este trabajo se considerará falso documental a toda aquella obra audiovisual que se acoja estilísticamente al género documental para hacer creer al espectador la veracidad de un acontecimiento, personaje o situación de naturaleza falsa.

“[El falso documental] Consiste en la mostración de acontecimientos falsos con las técnicas y mecanismos propios del género documental, generando astutas parodias que cuestionan la objetividad y los rasgos esenciales de este conocido género [...] ironiza sobre sus propios procesos constructivos hasta el punto de confundir al espectador con un continuum de hilarantes críticas que atacan a sus rasgos identificadores. (Romera, f.d: párr. 7)

El falso documental tiene la capacidad de extraer las técnicas empleadas por el documental clásico y valerse de ellas para engañar y confundir al espectador, ofreciéndole un aparente “acceso a la verdad”. De esta forma, pretende hacer reflexionar al público sobre el estatus de autoridad del que gozan los medios y lo fácil que para estos puede resultar convertir una información falsa en verdadera.

Estas prácticas reflexivas pretenden dejar patente que visionamos realidades construidas mediante una cámara y una mesa de montaje y que el documental no se trata únicamente de un registro aséptico de la realidad (A.N. García, 2010:136)

Así, se puede decir que el falso documental no existiría sin el documental y su estatus de representación de la realidad, pues éste primero fundamenta la supuesta veracidad de lo que transmite a partir de técnicas propias del género documental. (Díaz, 2012:155)

En los falsos documentales, el nexo con el mundo real se difumina. Se presentan una serie de hechos como verdaderos, con personajes y situaciones inventados a propósito, que no tienen otro objetivo que el de hacernos creer que todo lo que se muestra en pantalla es una representación de la realidad. Por tanto, lo importante en el falso documental no es tanto la realidad como la verosimilitud. Parafraseando a Alberto N. García, para que cualquier falsificación funcione, necesita guardar un sustrato de realidad, si no, el anclaje a la ficción resultará muy evidente y lastrará la

apariencia de documental. (2010:138) Para que el espectador se comporte de una forma crédula ante lo que se muestra, las mentiras suelen camuflarse dentro de un marco verdadero. De esta manera, el espectador es capaz de reconocer algunos elementos como familiares, resultando más difícil que descubra la impostura a corto plazo.

Los directores de *fakes* tratan de representar una realidad verosímil haciendo uso de distintas técnicas que el ojo humano (previamente educado) percibe e interpreta como reales, pues asocia el contenido que ve con otros contenidos similares que socialmente han sido aceptados como representaciones de la realidad (documentales). Lo que interpretamos como verdad no deja de ser una convención, “un acuerdo establecido entre autor- espectador” (Febrer, 2010: 3). Voz en off solemne, recurso a material de archivo, espontaneidad, exhibición del propio proceso de producción...No son pocos los realizadores y directores que han recurrido a estas y otras técnicas para conseguir que un hecho o personaje ficticio se convierta en real para nuestro ojo educado.

Un elemento muy importante en los falsos documentales es la información *paratextual* previa a la recepción de la obra. Es habitual que los directores y realizadores opten por no revelar que se trata de una falsificación hasta el final de la emisión. Esto sucede porque, precavidos de que la información que vamos a recibir es falsa, intentaríamos buscar las huellas del engaño desde un principio, perdiéndose así la esencia primordial del falso documental. Esto no quiere decir que a lo largo de la pieza no se vayan dejando huellas o pistas que alienten sobre la verdadera naturaleza de ésta. Así pues, muchos autores, como por ejemplo Woody Allen (*Zelig*, 1983), Peter Jackson (*Fogotten Silver*, 1999) o Rober Reiner (*This is Spinal Tap*, 1980) apuestan por ir dejando pistas reveladoras de la impostura a lo largo del film. Otros directores se decantan por no revelar que se trata de una falsificación hasta el final, como son el caso, entre muchos otros, de Mitchell Block (*No lies*, 1973), David Myrick y Eduardo Sánchez (*The Blair Witch Project*, 1999) o William Karel (*Opération Lune*, 2002).

### 3.2 Un género indefinido

Si la clasificación y contextualización del género documental supone y supuso grandes quebraderos de cabeza para los teóricos; el falso documental todavía implica muchos más cabos sueltos, tanto por ser un género que tiene sus orígenes en el documental, como por su relativo y reciente nacimiento.

Dependiendo de autores, el nuevo género se califica con distintos nombres: Carl Plantinga emplea el término *pseudodocumental* (1998), mientras que De Felipe (2009) se decanta por la *simulación* en vez de *falsificación*. Roscoe y Hight (2001) hablan de *mockumentary*<sup>1</sup> (*mock*: mofa), mientras que otros como Cerdán (2005) apuestan por el

---

<sup>1</sup>*Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. “Mock-Documentary are fictional texts which in some form “look” like documentaries. These texts tend to appropriate certain documentary modes, as well as the full range of documentary codes and conventions.”(Roscoe, 2001: 49)

término *fake*. Weinrichter (2004) y Nichols(1997) usan indistintamente *mockumentary*, *falso documental* o *fake*. Sánchez-Navarro (2005), por su parte, considera la necesidad de distinguir entre ***mockumentary***, donde “en todo momento existe la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza”; los **documentales falsos** “que engañan con la intención de intoxicar” y “las obras conocidas por todos de Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la **ficción es parte estratégica** de su propuesta”.

Nichols, en un intento por clasificar el variopinto panorama documental, propone una de las clasificaciones más extendidas del género (expositiva, observacional, interactiva, reflexiva y performativa), encuadrando las prácticas del falso documental dentro en la modalidad reflexiva<sup>2</sup>, en la que “la representación del mundo histórico se convierte en sí misma en el tema de meditación cinematográfico.” Esta modalidad, según Nichols, aborda la cuestión de cómo hablamos acerca del mundo histórico. Es la modalidad que tiene una actitud “menos ingenua y más desconfiada con respecto a las posibilidades de comunicación y expresión” en donde se presentan problemas como “el acceso realista al mundo, la capacidad para ofrecer pruebas persuasivas, la posibilidad de argumentación irrefutable, el nexo inquebrantable entre la imagen indicativa y aquello que representa”. En esta modalidad documental se pretende hacer reflexionar sobre la intervención de la cámara y el montaje en las realidades construidas que se muestran en pantalla, convirtiéndose en la variante más alejada de la idea originaria de documental, asociada a una representación de la realidad.

Aún así, cabe destacar que, pese a tratarse de una modalidad reflexiva, no todos los falsos documentales dejan entrever la evidencia de su condición. Por este motivo, autores como Jane Roscoe y Craig Haight proponen tres modalidades de falso documental según su reflexividad<sup>3</sup>:

1. Parodia: son documentales que se apropian de temas y estéticas del documental para satirizar algún aspecto cultural. Este tipo de falsificaciones se centran más en la parodia de algún aspecto concreto, que en la crítica al propio género documental. Un ejemplo de ello son, los *rockumentaries*.
2. Crítica: este tipo de mockumentales proponen una crítica al estatus de factualidad<sup>4</sup> del que goza el documental y a las diferentes prácticas mediáticas.
3. Deconstrucción: en este tercer tipo, se busca, como el propio nombre indica, una deconstrucción del género documental. A través de la apropiación de sus rasgos característicos y estilísticos se intentará desmontar las convenciones mismas del género.

---

<sup>2</sup> *La representación de la realidad* (1997, cap. II, p. 93-104). Inicialmente, Nichols hará una clasificación de cuatro modalidades organizativas del documental: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. La modalidad *performativa* la añadirá posteriormente.

<sup>3</sup> Antonio Weinrichter hace referencia a esta clasificación en *Desvíos de lo real* (2004: 70), propuesta originalmente por Roscoe & Hight, en *Faking it: Mock-Documentary and the Subversion of Factuality* (2001: 64-75)

<sup>4</sup> *Factual*: perteneciente a hechos. (Definición propuesta por la RAE.)

El escepticismo en torno género, ha llevado a clasificaciones diversas, aunque no demasiado numerosas. El mayor problema lo encontramos en que “la noción de *documental* es tan nebulosa como podría serlo la de *ficción*” (Febrer, 2010) y, en que el *mockumentary* es un género que se construye tanto a partir del documental como de la ficción. Algunos autores lo enmarcan dentro del campo de la no-ficción, reconociendo el *mockumentary* como una modalidad propia del documental (ya considerado como género de no-ficción). Otros, en cambio, consideran que cualquier construcción de un discurso siempre es subjetiva y, por tanto ficcional.

Sin embargo, aunque estos y otros teóricos han puesto su mayor empeño en clasificar de algún modo todo lo que engloba al heterogéneo mundo del documental, será tarea imposible ofrecer una clasificación del género, al menos por ahora, “pura” y sin desviaciones. Cada documental o falso documental comparte y combina características de varias modalidades con temas, enfoques, y lugares de producción inacabables. Los recursos estilísticos y retóricos empleados varían según la intención con la que la pieza ha sido construida. No existen, por tanto, unas pautas cerradas ni unas normas a las que ceñirse para la realización de un *fake*; por este motivo, la clasificación del género es, en estos momentos, bastante difusa.

Existen falsos documentales en los que rápidamente se detecta una evidente intención burlesca, como es el caso de *Zelig* (Woody Allen, 1983); mientras que en otros como *No Lies* (Mitchell Block, 1973), el engaño puede ser tan verosímil que resulte ofensivo. Por otro lado también encontramos falsos documentales como *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999) totalmente distinto a los anteriormente nombrados y basado en un falso metraje de archivo. Otros falsos documentales como *Forgotten Silver* (Peter Jackson, 1995) juegan también con un material de archivo falso, al que se le añaden algunos sutiles guiños reveladores de la impostura. Los directores de *Opération Lune* (William Kareel, 2002) u *Operación Palace* (Jordi Évole, 2014) por el contrario, se sirven entre muchos otros recursos, de material de archivo auténtico para descontextualizarlo y engañar al espectador.

“Los temas tratados y los estilos copiados resultan innumerables; los niveles de engaño son múltiples y la intencionalidad reflexiva discurre inherente a todos ellos” (A.N García, 2007b: 316).

El *fake*, es un género que se encuentra *en el aire*, pues se compone tanto de elementos reales como ficticios. Antonio Weinrichter en *Desvíos de lo real*, reconoce este balanceo entre realidad y ficción del falso documental, explicando que “la atracción por el *fake*, decimos, demuestra un interés intrínseco por la no ficción, por recuperar las posibilidades expresivas de la misma y por utilizarla para decir cosas que son habitualmente del dominio de la ficción; o a la inversa, por utilizar la ficción como vehículo del tipo de información que normalmente sólo se expresa dentro del ámbito documental” (2004: 74).

Este titubeo entre realidad y ficción es lo que hace del falso documental un género difícil de clasificar, siendo este mismo el elemento clave, del que se servirán los realizadores para hacer entrar al espectador en el juego que propone este nuevo género.

### 3.3 Breve recorrido por el panorama histórico

Aunque las prácticas del falso documental empezaron a popularizarse durante los años setenta, existen algunos films anteriores a esta década que ya pretendían hacerse pasar como *no-ficción*, aflorando la mirada sospechosa del espectador y sentando un precedente para los posteriores fraudes documentales.

El primer caso al que podemos hacer referencia es *The War Game*, (Peter Watkins, 1965) donde el director muy influenciado por el controvertido *fake* radiofónico de Orson Welles en *La Guerra de los Mundos* (1936), presenta una pieza en forma de *cápsula del tiempo*<sup>5</sup>, que sitúa al espectador en la imaginaria situación de que Gran Bretaña sufre un ataque nuclear. Para la realización de ésta, Watkins emplea los recursos más potentes para codificar la realidad, como son, los comentarios de un reportero a tiempo real, entrevistas a expertos, gráficos, etc, con el objetivo de demostrar la vulnerabilidad de la defensa británica ante un posible ataque de este tipo.

En 1957, Jim McBride dirigiría *David Holzman's Diary*, una apuesta por reflejar la esencia del *cinema vérité*, donde en primera persona un joven cineasta cuenta sus experiencias diarias cuando intenta filmar su propia vida.

No es, como se ha dicho anteriormente, hasta la década de los setenta cuando comienzan a surgir los primeros falsos documentales como tal, con ejemplos tan destacados como *No lies* (Mitchell Block, 1975). En este falso documental, una joven cuenta la escabrosa experiencia de su violación, con una interpretación extremadamente realista y, únicamente a través de los títulos de crédito se dará a conocer que se trata de un documental simulado.

En esta década toman un gran protagonismo los llamados *rockumentaries*, documentales inventados de grupos de *rock* y *heavy metal*. Uno de los más conocidos y vistos es *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), que narra las aventuras y desventuras de un grupo ficticio de *heavy metal*. Este se diferencia de los anteriores en que su ironismo y elementos exageradamente paródicos, hacen que el metraje vaya perdiendo veracidad conforme avanza, para que el espectador se percate que se trata de un fraude.

En 1987 se rodará el considerado primer *fake* en España: *Gaudí* (Huerga, 1987). El documental pretenderá ser un *biopic* del famoso arquitecto catalán Antonio Gaudí, a través de entrevistas a personas de su entorno y diversos fragmentos de imágenes de la época perfectamente recreados. En esta misma línea Basilio Martín Patino reconstruirá la ficticia vida de Hugo Escribano en *La seducción del caos* (1990). En el año 1991 Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado, inspirados por *La Guerra de los Mundos* de Orson Welles, dentro del programa *Camaleó* de la televisión de Cataluña emitieron un informativo ficticio en el que se anunciaba un golpe de Estado en la Unión Soviética y el asesinato de Gorbachov. Aunque la pieza no se trata de un falso documental, es importante hacer mención de ella, tanto porque sirve de precedente a posteriores piezas similares como *Operación Palace*, como por la repercusión mediática que tuvo. El jefe de programas de TVE Cataluña fue destituido, con el

---

<sup>5</sup> John Corner, *The art of record* 1993. Consultado en *Desvíos de lo real* de Antonio Weinrichter 2004.

agravante de que seis meses después se cumplirían las predicciones que se anunciaban en aquél falso informativo.

Siguiendo el estilo irónico de los *rokumentaries* mezclado con elementos propios del documental, en 1992 Peter Jackson dirige *Forgotten Silver (La verdadera historia del cine)*, donde da un vuelco a la historia del cine para reconstruir otra completamente distinta. Juega mucho con el concepto de *metraje encontrado* (que él mismo elaborará) y al que tanto se recurre en el ámbito documental y periodístico para demostrar hechos *verdaderos y reales*.

En el poder del *metraje encontrado* es en el que se inspirarán 7 años más tarde David Myrick y Eduardo Sánchez para el rodaje de *The Blair Witch Project (El proyecto de la Bruja de Blair, 1999)* en el que un grupo de estudiantes grabarán su viaje en primera persona al bosque de Blair, para comprobar o desmentir la leyenda de la bruja que dicen que allí se esconde. La protagonista principal, una joven con vocación periodística grabará con su cámara todo lo que ocurre, incluso entrevistará a personas cercanas al pueblo que contarán *sus experiencias* respecto a la leyenda. Los directores de la película, jugarán con el concepto de metraje encontrado para generar terror en los espectadores.

Uno de los falsos documentales más conocidos y con más repercusión mediática es *Opération Lune* (William Karel, 2002). En este falso documental se pone en duda la llegada a la luna de los norteamericanos, presentando evidencias de que los primeros pasos sobre la Luna fueron rodados por Stanley Kubrick en el plató de 2001, *Una Odisea en el Espacio*. Una patraña organizada por el entonces presidente Richard Nixon para conseguir ganar la batalla lunar a los soviéticos. Las tomas falsas del final revelarán definitivamente el engaño, aunque muchos guiños e ironías a lo largo del film irán advirtiendo sobre su verdadera naturaleza.

Con *Opération Lune* como inspiración y el informativo *Camaleó* como precedente, Jordi Évole realizará en el año 2014 *Operación Palace*, un falso documental que pondrá en cuestión la veracidad del golpe de Estado que se produjo en España el año 1981. De igual modo que ocurre en *Opération Lune*, no se revelará la verdadera naturaleza del documental hasta el final, aunque las exageraciones y los gags estarán sutilmente presentes a lo largo de toda la pieza.

## 4. OPERACIÓN PALACE: UNA HISTORIA DE JORDI ÉVOLE

El 23 de Febrero de 2014, la cadena española *La Sexta*, emitirá el falso documental *Operación Palace* sobre la intentona golpista del año 1981. El programa se presenta como un documental de investigación que pretende arrojar luz sobre las sombras entorno al 23-F, sugiriendo que el fallido golpe fue un montaje político y monárquico con el objetivo de afianzar la democracia y, con ésta, la corona. La trama *Operación Palace*, que en última instancia también pretendía conspirar contra el gobierno de Suárez, estaría audiovisualmente dirigida por el cineasta José Luís Garci, quien se sugiere que dos años más tarde ganaría el Óscar como favor por los servicios prestados.

Las numerosas caras conocidas, en gran parte de figuras políticas y periodísticas de renombre, consiguieron dotar de verosimilitud el simulacro que posteriormente, se tradujo en una gran polémica social al conocer la falsedad del texto. La emisión del falso documental agitó con fuerza las redes sociales, en primer lugar porque muchos creyeron que se trataba de un verdadero documental y, en segundo lugar, porque un parte importante de espectadores se sintieron traicionados después de conocer que se trataba de una gran mentira. Un *engaño* que además había estado organizado por Jordi Évole, uno de los periodistas más reconocidos y mediáticos de España.

Para poder analizar este falso documental es necesario hacer primero un repaso de la historia y contextos que envuelven el caso para, de esta manera, poder diseccionar con profundidad una pieza audiovisual que lleva implícitos muchos más elementos que los de una simple falsificación. Una falsificación que marcará un antes y un después en la historia del falso documental en España.

#### **4.1 El golpe de estado del 23-f: la versión oficial**

En España, el 23 de Febrero de 1981 se produjo un golpe de Estado, conocido también como 23-F, encabezado por el teniente coronel Antonio Tejero. Éste, acompañado de 200 guardias civiles bajo su mandato, irrumpieron en el Palacio del Congreso de los Diputados durante la sesión de votación para la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo, el por entonces candidato a la Presidencia del Gobierno por el partido *Unión de Centro Democrático* después de la dimisión de Adolfo Suárez.

A este asalto del Congreso se unió la ocupación militar de la ciudad de Valencia, a las órdenes del militar Milans del Bosch. Ambas acciones formaban parte de un plan conspiratorio que tenía como principal objetivo disolver el Parlamento y formar una Junta Militar que gobernara España “hasta la erradicación del terrorismo” (EL PAÍS, 1981, 23 febrero).

Por estos años España vivía una etapa muy convulsa a nivel social, económico y político, la conocida como Transición Política. La muerte de Franco en el año 1975, y la posterior coronación de Juan Carlos I como rey de España, marcaron el inicio de una etapa clave en la historia de España. Después de la muerte del dictador, Juan Carlos I asumirá la legitimidad que le proporciona el régimen y se proclamará rey de España el 22 de noviembre de 1975 con un objetivo principal: una democracia que no cuestione la corona.

Ambos acontecimientos derivarán en opiniones e ideologías diversas: por un lado, estarán los *Reformistas*, partidarios de una reforma que mantuviera la monarquía; por otro los *Continuistas*, que apostaban por mantener las instituciones heredadas del franquismo y la fidelidad a las leyes del Estado. También estaban los *Pseudo-reformistas*, partidarios de unas reformas limitadas que no implicaran “abrir la puerta” a todos los partidos políticos. Y, por último, estaba la *Plataforma de Coordinación Democrática* que se oponía a cualquier ideología franquista, apostando por una ruptura total con el pasado y por la necesidad de convocar un referéndum para decidir



entre Monarquía o República, a la que se le sumaban otras ideologías de extrema izquierda.

El primer gobierno de la monarquía estuvo presidido por Arias Navarro, de ideología *pseudo-reformista*. Un gobierno formado por hombres que en su mayoría habían ocupado cargos de responsabilidad durante el franquismo. La inestabilidad del nuevo gobierno y la falta de una estrategia política clara, llevaron a que Arias Navarro dimitiera y a que en 1977 el Rey designara a Adolfo Suárez como nuevo Presidente.

Durante esta etapa España experimentó grandes cambios: en 1977 tuvieron lugar las primeras elecciones libres des de 1936 (que ganaría Suárez a la cabeza del partido UCD), se puso en marcha un sistema para legalizar todos los partidos, se aprobó por decreto-ley suprimir las instituciones represivas del franquismo y se redactó una nueva Constitución (1978) en la que se aprobaban leyes tales como el sufragio universal, la monarquía parlamentaria, el divorcio o la definición del Estado de las Autonomías.

Todos estos cambios, evidentemente, no fueron del agrado de todos. La España de la Transición se encontraba con graves problemas económicos, una creciente desocupación y un nuevo gobierno y Constitución que no todos los sectores políticos y militares compartían. El artículo 2 de la Constitución era el más problemático, ya que el derecho de autonomía de “nacionalidades y regiones” para muchos suponía la “desintegración de España”. De la misma manera, también les incomodaba que la Iglesia no fuera reconocida de una forma más explícita por la nueva Constitución.

#### EXTRACTO DE LA CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1978:

##### Artículo 1.

1. España se constituye en un Estado social y democrático de Derecho, que propugna como valores superiores de su ordenamiento jurídico la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político.
2. La soberanía nacional reside en el pueblo español, del que emanan los poderes del Estado.
3. La forma política del Estado español es la Monarquía parlamentaria.

##### Artículo 2.

La constitución se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre todas ellas... (Extracto de la Constitución Española de 1978)

##### Artículo 16.

4. Se garantiza la libertad ideológica, religiosa y de culto de los individuos y las comunidades sin más limitación, en sus manifestaciones, que la necesaria para el mantenimiento del orden público protegido por la ley.
5. Nadie podrá ser obligado a declarar sobre su ideología, religión o creencias.
6. Ninguna confesión tendrá carácter estatal. Los poderes públicos tendrán en cuenta las creencias religiosas de la sociedad española y mantendrán las

consiguientes relaciones de cooperación con la Iglesia Católica y las demás confesiones.

Esta convulsión social se tradujo en un aumento significativo de las amenazas y atentados terroristas, provenientes tanto de la extrema derecha como de la extrema izquierda y los nacionalismos radicales (FRAP, GRAPO o ETA). El atentado de Atocha (enero 1977) será la culminación de las acciones violentas que además, provocarán un clima de inseguridad ciudadana generalizado.

La legalización del Partido Comunista Español (PCE) provocaría enfrentamientos entre el Ejecutivo y el ejército, generándose fuertes tensiones en Las Fuerzas Armadas, que prácticamente manifestaban su ruptura con el gobierno de Suárez. En 1979 se desmantelará la *Operación Galaxia*, un primer intento de golpe de Estado organizado por el teniente coronel Antonio Tejero (Guardia Civil) y el capitán Sáenz de Ynestrillas (Policía Armada), antecedente clave del fallido 23-F. “Se hablaba de secuestrar al Gobierno durante la reunión del Consejo de Ministros y de obligar al Rey a aceptar un Gabinete de Salvación nacional” (El Mundo, 2001).

En la sección *Revista de la Prensa* del diario El PAÍS (7ª edición publicada el 24 de Febrero a las 13.00h) se recoge un artículo de Marcel Niedergand publicado en el periódico francés *Le Monde*, donde es interesante destacar el siguiente fragmento:

Joven y brillante director del diario EL PAÍS, el más bello producto de la Prensa posfranquista, Juan Luis Cebrián es todavía, si ello es posible, más pesimista que la mayoría de sus compatriotas. En una obra concisa y amarga no ve otra palabra que el <<miedo>> para definir el momento político actual. Miedo al paro, miedo a emprender, miedo a la delincuencia, miedo al terrorismo de extrema derecha o de extrema izquierda. Temor, según él, histórico y casi congénito golpe de Estado militar.

Finalmente, en 1981 la presión social y las discrepancias internas en UCD llevarían a Suárez a dimitir y a ser sustituido por Calvo Sotelo.

En esta etapa de efervescencia política, motivado por el Terrorismo (hubo diversos atentados terroristas de ETA contra militares), la legalización del PCE y la dimisión de Suárez, el teniente coronel Antonio Tejero irrumpiría en el congreso el año 1981 durante la sesión de investidura de Calvo-Sotelo, para llevar a cabo el fallido Golpe de Estado del 23-F. Un golpe que, aunque duraría poco más de un día, marcaría un antes y un después en la historia de España, que vería de forma repentina, cómo su reciente democracia se tambaleaba ante sus ojos.

## 4.2 Estrategias de manipulación: elementos retóricos y estilísticos

Lo que nos ocupa cuando hablamos de falsos documentales no es el problema ético de la mirada que un realizador dirige a una realidad, sino el modo en que se ha construido un código de lo verosímil (Sánchez-Navarro, 2005).

Desde su emisión, *Operación Palace*, es y ha sido uno de los falsos documentales más polémicos de la historia del documental en España. Algunos creyeron “a pies juntillas” lo que se decía, otros detectaron la mentira al instante, mientras que otros muchos no se percataron de la gran patraña hasta el final. Muchos españoles y españolas se sintieron profundamente traicionados con la emisión de este falso documental, bien por la decepción al descubrir que era todo una ingeniosa fábula, o bien porque suponía una frivolidad de un hecho histórico tan trascendente como es el 23-F.

A continuación, se presenta un análisis de las estrategias retóricas y estilísticas que fueron determinantes en la construcción de la fábula *Operación Palace*, focalizando en aquellos elementos que propiciaron la credulidad del espectador ante lo que estaba viendo. “Si el estilo transmite una cierta sensación del punto de vista moral sobre el mundo y de su posición ética dentro del mismo, la retórica es un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de una forma persuasiva” (Nichols, 1997: 181). ¿Cómo lo hizo Jordi Évole para convencer, aunque fuera por unos instantes, a una parte importante de los televidentes? ¿De qué estrategias de manipulación se sirvió para hacer creer su historia?

#### 4.2.1 Elementos propios del documental

- **Voz en off solemne.** La voz en *off* es uno de los elementos más utilizados en el audiovisual para persuadir a los espectadores debido a la autoridad incuestionable que le es otorgada. Pese a no ser un recurso empleado en todos los documentales, es una característica asociada a la no-ficción y socialmente adscrita al género documental.

La potente voz de Pablo Tena es la columna vertebral de *Operación Palace*. Es quien guía al espectador para que siga el hilo de la historia, presentando acontecimientos, introduciendo datos y dotando de veracidad a los contenidos. Es una voz grave y autoritaria con tintes sensacionalistas que rápidamente consigue acaparar la atención del espectador. Nadie pone en cuestión lo que pueda contar esta voz en *off*, amparada por esa autoridad epistemológica de la que goza.

Es quien toma las riendas de la narración y, conocedora de todos los datos, los va presentando cronológicamente. Es además la encargada de generar expectativas, que atraen a los televidentes a lo largo de todo el documental con frases como “la primera información de la que nadie había tenido conocimiento hasta ahora” (min. 00.09), “toma una decisión trascendental que ha sido silenciada hasta ahora” (min. 01.59), “hay una persona que a pesar del golpe no está satisfecha” (min. 41.51), etc. La voz en *off* presenta algunos datos y acontecimientos que terminan con “puntos suspensivos” (intriga) y que, poco a poco, con las intervenciones de los entrevistados se irán resolviendo.

- **Estructura de un documental de investigación.** El falso documental de Évole presenta una estructura que se corresponde con los estándares de la narrativa tradicional: presentación del tema objeto de la investigación (**Introducción**), compilación y análisis de datos (**Conflicto**) y resolución del conflicto (**Desenlace**).

Se podría decir que imita las formas propias de un documental de investigación: su naturaleza es tanto histórica como de actualidad y se construye básicamente a partir de la información que proporcionan las diversas fuentes (hemeroteca y material de archivo) e informantes (entrevistados).

El *modus operandi* es el mismo que encontramos en documentales y reportajes de investigación como los de *Crímenes Imperfectos*. Una voz en off presenta los acontecimientos, que son contrastados y ampliados a través de las intervenciones de expertos, personas involucradas y pruebas fehacientes.

A continuación, se presenta un esquema donde se puede ver de forma más clara la estructura narrativa que sigue este falso documental:

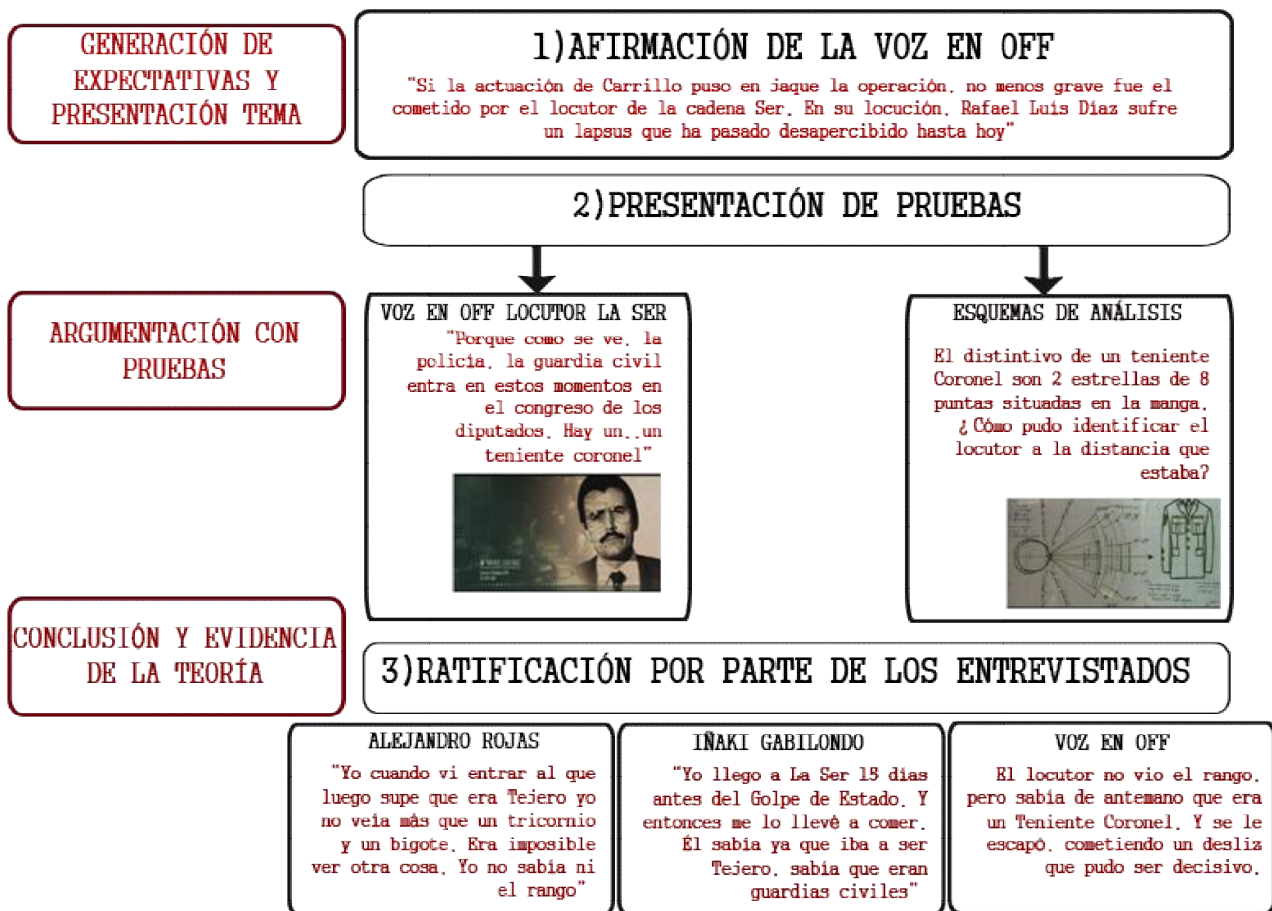


Fig. 1 Estructura narrativa de Operación Palace. Ejemplo sobre el supuesto lapsus de Luís Díaz durante el golpe de Estado. Minuto 34.23 – 35.58. Fuente: Elaboración propia.

- **Recurso a material de archivo real.** Este es otro recurso muy asociado a la no-ficción y utilizado continuamente en los documentales, sobre todo históricos y/o de investigación. El material de archivo real tiene un gran poder referencial y sirve en muchas ocasiones para legitimar las ideas o teorías expuestas.

En el falso documental de *Évole* se hace uso de diversos materiales de archivo relacionados con el 23-F: el discurso del Rey, la irrupción de Tejero en el Congreso, la coronación de Juan Carlos I, fotografías antiguas de los distintos personajes a los que se hace referencia, etc. En definitiva, un conjunto de materiales que bien podríamos encontrarlos en cualquier documental que versara sobre estos acontecimientos.

Gran parte de estas imágenes son las mismas que podemos encontrar publicadas en los periódicos del 23 de febrero de 1981 y, la mayoría de los fragmentos de vídeo son los mismos a los que año tras año se hace alusión en las distintas cadenas televisivas para conmemorar el día. No se trata, por tanto, de un material nuevo o exclusivo, sino que son contenidos familiares para el espectador medio a los que además, puede acceder con relativa facilidad.

Las imágenes y vídeos de archivo encubren una de las estrategias de manipulación más potentes en *Operación Palace*: el director lanza una serie de materiales de archivo reales de gran peso histórico y social, y trata de darles un nuevo significado acorde con la fábula contada.

Estos vídeos, fotografías, periódicos, etc. sirven como “prueba de la verdad” porque culturalmente asociamos su uso con el estándar de reportaje objetivo.

Se aprovechan de la fuerza referencial de la imagen para recontextualizarla, dándole un sentido nuevo que el espectador encuentra verosímil, principalmente porque se trata de un material familiar para el ojo del espectador y que, por tanto, es menos propenso a la sospecha.

- **Argumentación con pruebas.** La argumentación con pruebas se podría decir que es la base fundamental de toda teoría. Como explica Nichols en *La representación de la realidad* “la argumentación nos da una sensación de presencia autoral o expositiva. Esto crea el contexto para una visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo” (1997:170).

La argumentación en *Operación Palace* está protagonizada por “el comentario” de la voz en *off* y de los entrevistados, que nos guían para comprender la visión moral y política del texto (Nichols, 1997:174). Las voces construyen previamente un contexto para que, en base a éste, el espectador interprete los contenidos de una manera determinada.

Para que el razonamiento resulte convincente se presentan una serie de “pruebas certificadoras” que podríamos clasificar en 3 tipos:

- 1) Material de archivo. El recurso a material de archivo es un tipo de prueba que goza, como se ha dicho anteriormente, de un gran poder referencial. Éste funciona como testigo del pasado y está culturalmente asociado al reportaje objetivo.

En *Operación Palace* se pueden distinguir cuatro tipos de material de archivo:

- o Fotografías e imágenes. Tienen una función meramente descriptiva y no suponen una prueba fehaciente en sí, aunque para el espectador son entendidas como tal. Generalmente son fotografías de la época, que muestran en su mayoría, la apariencia que tenían los personajes en la década de los ochenta.

En el minuto 10:01 se puede ver un ejemplo de los distintos tipos de imágenes y fotografías que encontramos a lo largo del falso documental: Se explica que José Luís Garci es el candidato de consenso para dirigir el falso golpe de Estado y se nos muestra una fotografía del director (figura 2). Cuando se refiere a su trayectoria como cineasta, se muestran elementos referentes a sus películas (figuras 3 y 4) y, como la supuesta grabación del falso golpe coincidía con la edición de la película *El Crack*, aparece en pantalla una fotografía del rodaje de la película (figura 5).



Fig.2. Fotografía de José Luís Garci. Fuente: *Operación Palace*



Figura 3. Miniatura de una Cabina, en referencia al cortometraje 'La Cabina', del que fue co-guionista. Fuente: *Operación Palace*



Fig.4. Cartel de la serie televisiva 'Asignatura Pendiente'. Fuente: *Operación Palace*



Fig.5. Fotografía del rodaje de la película 'El Crack'. Fuente: *Operación Palace*.

Este tipo de imágenes, realmente no funcionan como prueba demostrativa de los acontecimientos, aunque su gran poder referencial es capaz de dotar de veracidad lo contado. Exactamente las mismas palabras, con el mismo contexto pero sin estas imágenes, probablemente no funcionarían de la misma manera para el ojo del espectador.

- Vídeos. Igual que ocurre con las fotografías e imágenes, los vídeos de archivo tienen un gran poder referencial aunque además, muchos de ellos funcionan como prueba irrefutable de los hechos.

En *Operación Palace* las grabaciones sirven tanto para situar al espectador en el contexto como para convencerle de los “errores” y “evidencias” que demuestran que el golpe de Estado fue un mero teatro.

Se muestra por ejemplo, en el minuto 30:13, el vídeo de la irrupción de Tejero en el Congreso con una función descriptiva (figura 5) aunque después, esta misma grabación en el minuto 31:12 adquiere una función probatoria, donde vemos que *sospechosamente* Suárez y Mellado no presentan ningún temor ante los disparos.





Fig.6. Irrupción de Tejero en el Congreso. Fuente: Operación Palace

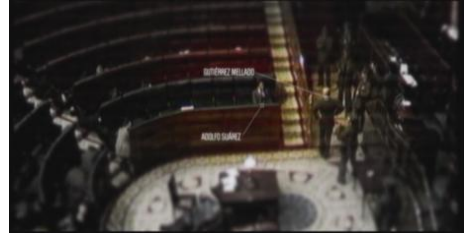


Fig.7. Irrupción de Tejero en el Congreso, donde Mellado y Suárez ni se inmutan. Fuente: Operación Palace

- **Audios.** Del mismo modo que el resto de materiales de archivo, los audios también adquieren una función descriptiva y probatoria. Aunque el recurso a sonidos con ausencia de vídeo no es el más empleado, en el minuto 34:45 se recurre a la locución de Rafael Luís Díaz para demostrar al espectador que el falso golpe era un montaje que incluso los periodistas conocían.



Fig.8. Imagen de Rafael Luís Díaz, que se muestra en pantalla durante la reproducción de su locución. Fuente: Operación Palace

*Porque como se ve, la policía, la guardia civil entra en estos momentos en el congreso de los diputados. Hay un...un teniente coronel... un teniente coronel.*

Más adelante, en el minuto 42:48 también se utiliza el audio de las palabras que pronunció Fraga la mañana del 24 de febrero, que contrastadas con las intervenciones de los entrevistados pretenden demostrar que las pronunció por afán de protagonismo y “porque tenía hambre”, ya que conocía perfectamente la falsedad del golpe:



Fig.9 Efecto de texto leído por una lupa y subtítulo que aparece en pantalla durante la reproducción de las palabras de Fraga. Fuente: Operación Palace

*Que no paso por esto. ¡Disparen contra mí! ¡No hago ningún favor!*

- **Periódicos.** En nuestra cultura, el texto escrito posee un gran poder de convicción, y más aún, cuando éste aparece publicado en un periódico. En *Operación Palace* podemos encontrar algunos titulares de periódicos de la época que, aunque no sirven esencialmente como prueba de los hechos, funcionan como elemento para situar al espectador en la historia, tal como ocurre con los carteles de las películas de Garci a los que se hacía referencia anteriormente.



Fig.10 Titular del periódico El País: "Adolfo Suárez no explica las razones políticas de su dimisión". Fuente: Operación Palace, Min 16:32



Fig.11 Titular periódico La Vanguardia: "Suárez abandona". Fuente: Operación Palace, Min 16:33

2) **Bocetos.** Ante todo, lo que se pretende en el falso documental de *Operación Palace* es dotar de veracidad los contenidos. Por ese motivo se utilizan en todo momento estrategias propias de documentales de investigación objetivos y se huye de aquellos recursos que puedan generar ciertas distancias con la representación de la realidad. Es el caso de la recreación digital para reconstruir situaciones. En el falso documental de *Évole*, no se lleva a cabo ni una sola recreación, sino que todos los análisis parten de imágenes y acontecimientos "reales" (de archivo). Como sustitutivo a éstas, encontramos esquemas y bocetos a mano que además de poner al espectador en situación, sirven para demostrar la impostura del golpe.

Los bocetos, aunque no son abundantes persuaden muy bien al espectador, que percibe los dibujos como algo mucho más real que la recreación digital.

El primer boceto que se presenta es del supuesto recorrido que hace Tejero por el Palacio de Congresos hasta llegar al hemiciclo (figura 11). El segundo boceto es un esquema del hemiciclo, para demostrar que desde la distancia a la que se encontraba Rafael Luís Díaz de Tejero, era casi imposible que reconociera que se trataba de un Teniente Coronel (figura 12).

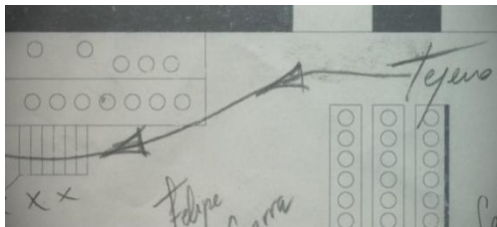


Figura 12. Boceto del recorrido de Tejero durante la irrupción en el Congreso. Fuente: Operación Palace, Min 30:21

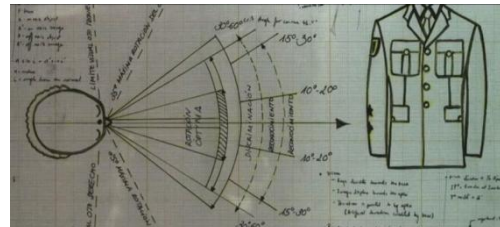


Figura 13. Boceto que analiza la distancia a la que se encontraba Rafael Luís Díaz de Tejero. Fuente: Operación Palace, Min 35:02

3) **Testimonios.** Los testimonios de los entrevistados junto con la voz en *off* son la espina dorsal de *Operación Palace*. Su supuesta sinceridad es la prueba más fehaciente de todas, la que confirma la teoría expuesta.

Los personajes que intervienen gozan de un indiscutible criterio de autoridad: políticos, reconocidos periodistas, ex cargos del CESID o la CIA, etc. Por tanto, sus afirmaciones tienen un peso considerable para los espectadores.

Los entrevistados se sinceran ante la cámara y certifican los acontecimientos sucedidos, mientras que el espectador crédulo no duda de los testimonios en primera persona que ofrecen estos personajes de reconocido prestigio social.

A continuación, se recogen algunos ejemplos:

Confesión de Fernando Ónega, en la que reconoce haber escrito el discurso del Rey (min. 21:02):



*La historia del discurso del rey de la noche del 23-F, es auténticamente de antología. Un recado, un encargo de escribir ese discurso prácticamente sin otro mensaje de presentar al Rey como salvador de la democracia, que lo era. El rey debe ponerle el dramatismo suficiente para que ese discurso cale profundamente en la sociedad y llegue al corazón de los españoles; y llegue sobre todo a la voluntad de los militares.*

Testimonio de Eduardo Bosch (que en realidad es un actor) en el que afirma que Mellado fue quien propuso llevar a cabo un golpe de Estado falso (min. 03:22):

*Cuando Mellado nos propone hacer un golpe falso, nos quedamos todos paralizados.*

Afirmación de Felipe Alcaraz en la que presenta al PSOE como principal responsable de la dimisión de Suárez, con la proposición de una nueva investidura (min 14:54):

*Sí. González y Guerra lanzaron un órdago fortísimo pidiendo la dimisión de Suárez, al que no le habían perdonado que ganara las elecciones del 79. Cosa que era inesperada. Y, a partir de ahí, se pensaba que un debate de investidura era el escenario perfecto para darle solemnidad y credibilidad a toda esa etapa que se podía inaugurar.*

- **La entrevista: variedad de fuentes y argumento de autoridad.** Actualmente existe una gran aceptación por las diferentes formas narrativas del yo, (biografías, memorias, diarios, etc.). La entrevista, en lo que al audiovisual se refiere, es una de las formas narrativas que pisa con más fuerza en esta llamada *Sociedad de la Información*<sup>6</sup>; factor probablemente ligado al interés intrínseco del ser humano por descubrir una *verdad oculta* (Vidal, 2001:446) y a la escenificación reiterada que se hace de la entrevista, más que en ningún otro medio, como destripadora de la verdad.

Como advierte Vidal (2001), existe una tradición hermética de que la verdad se encuentra oculta y de que hace falta estar atentos para descubrirla, pudiendo convertirse cualquier detalle o fragmento, en reveladores de la verdad.

“El secreto, usado retóricamente como estrategia persuasiva, llama la atención, atrae miradas dispuestas a detener un segundo el caleidoscopio de imágenes y el torrente de palabras” (Vidal, 2001: 446)

*Operación Palace* se sirve de esta *estrategia retórica del secretismo* para mantener enganchado al espectador, que espera descubrir tras el documental la verdadera historia jamás contada sobre el 23-F.

El documental es, como se ha dicho anteriormente, un género asociado con la representación de la realidad. Por tanto, es lógico entender que la entrevista, portadora de verdad, sea uno de los recursos más empleados en este género. Los entrevistados pueden convertirse en un instrumento útil para proporcionar

---

<sup>6</sup> Término acuñado por el sociólogo Manuel Castells para designar el período a partir del cual la velocidad de la información superó con creces la del movimiento físico.

información y, también, en una herramienta básica para otorgar autoridad a lo que se cuenta.

Probablemente la necesidad de poner un rostro a las historias también sea un condicionante importante de la actual proliferación de entrevistas en los medios. El simple hecho de que unas palabras estén atribuidas a un personaje con nombre y apellidos puede conseguir elevar a verdad cualquier falacia.

Jordi Évole se aprovecha de este factor para construir la gran mentira de *Operación Palace*, reforzada por unos entrevistados con cierto criterio de autoridad que además, se convierten en la principal fuente de información.

La variedad de fuentes es una de las características fundamentales de cualquier buen estudio. Por tanto, cuanta más variedad se muestre en un documental, más objetivo y completo nos parecerá. En *Operación Palace* no son pocos los entrevistados que ratifican y otorgan autoridad a lo contado; 17 en total, de los cuales 4 son actores.

La simulación de entrevistas que se lleva a cabo en este falso documental implica que no solamente los actores interpreten un papel, sino que los personajes reales también deban interpretarse a sí mismos. Los 17 entrevistados se han aprendido un guión y para que resulte creíble también simulan sorpresa, inseguridad, incomodidad... ante la cámara; según el papel y las palabras que les haya tocado interpretar.

En el minuto 01:22 podemos observar cómo Jorge Vestrynge hace una interpretación impecable al hablar de la tensión de Fraga al volver de la supuesta reunión en el Hotel Palace. Se mantiene pensativo unos segundos y consciente de la importancia de sus palabras confiesa con la mirada gacha:

*Fraga estaba tenso y volvió tenso. Y claro, cuando él cuenta la reunión se comprende, porque allí estaban todos.*



*Fig. 14 Captura de pantalla de la supuesta confesión de Jorge Vestrynge en Operación Palace (min 01.:22)*

Más adelante, en el minuto 22:06, Fernando Ónega con gran contundencia, seguridad y una pizca de indignación, acusa a todos los partidos políticos de querer participar en la elaboración del discurso del Rey:

*No hubo un partido político representado en el Congreso que no quisiera hacer su aportación al discurso. Y al final hicimos un ensayo de ese discurso: duraba una hora y media.*



Fig. 15 Captura de pantalla del momento en que Ónega hace la afirmación anterior en Operación Palace Min 22.06

La verosimilitud de la fábula de Jordi Évole se construye, en gran parte, gracias a la participación de los entrevistados. El periodista selecciona muy bien las fuentes, en su mayoría, personalidades relevantes en el ámbito político, social y periodístico de España:

- **Iñaki Gabilondo** (locutor de informativos de TVE en 1981), **Fernando Ónega** (director de prensa durante el gobierno de Adolfo Suárez) y **Luís María Anson** (Presidente de la agencia EFE en 1981 y actual presidente del suplemento *El Cultural* de *El Mundo* y miembro de la RAE). Tres grandes y reconocidos periodistas que son y siguen siendo un referente en el mundo de la comunicación.
- **Andreu Mayo**, catedrático en Historia Contemporánea en la Universidad de Barcelona.
- Un gran número de personalidades políticas, supuestamente implicadas en el 23-F: **Joseba Azkarraga** (diputado PNV en 1981), **Federico Mayor Zaragoza** (consejero del presidente durante la Transición y ministro de Educación y Ciencia en 1981-1982), **Alejandro Rojas Marco** (por entonces diputado del PSA), **Felipe Alcaraz** (elegido en 1981 secretario general del PCA hasta 2002), **Joaquín Leguina** (elegido en 1979 secretario general de la Federación Socialista Madrileña y primer presidente de la comunidad autónoma de Madrid en 1983), **Iñaki Anasagasti** (diputado en el Parlamento del País Vasco desde 1980 hasta 1986 y posterior portavoz del Grupo Parlamentario Vasco en el Congreso de los Diputados) y **Jorge Vestrynge** (ex secretario general de Alianza Popular).
- Dos expertos del mundo cinematográfico, supuestamente responsables de la dirección y grabación del discurso del Rey y también de toda la escenografía e interpretación del golpe: **José Luís Garcí** (uno de los cineastas españoles más reconocidos, que consiguió el primer Óscar español con *Volver a empezar*, la

mejor película de habla no inglesa en 1983. Director de la famosa serie *Asignatura Pendiente*) y **Pedro Rojo** (supuesto cámara de la película *El crack* y amigo de confianza de Garci).

- Dos personas relacionadas con las altas fuerzas secretas, ambos actores: **Antonio Miguel Albajara** (subdirector de operaciones del CESID) y **William Parker** (supuesto ex agente de la CIA).

Con este repertorio de fuentes lleno de grandes personalidades, el espectador, regido por el criterio de autoridad del que gozan los entrevistados, es incapaz de cuestionar lo que estos dicen, al menos de entrada. Évole, muy inteligentemente, ha seleccionado unas fuentes con autoridad suficiente como para dar credibilidad a su gran mentira, al menos por unos instantes.

- **Documental a cargo del realizador.** El hecho de que un documental vaya firmado por un realizador (todavía más, cuando éste goza de un prestigio) es una herramienta que se utiliza continuamente para lograr una sensación de autoridad y autenticidad en el discurso, ya que el mismo realizador (que de entrada goza de la confianza de los espectadores) asume la responsabilidad de lo que se muestra en pantalla. Es por ello que insistir en la autoría de la pieza es un recurso muy empleado en los documentales, sin otro objetivo que el de otorgarle autoridad al contenido.

Jordi Évole es actualmente uno de los periodistas más populares y mediáticos de España. Gracias a su programa televisivo *Salvados*, ha conseguido el prestigio social suficiente como para ganarse la confianza de gran parte de los televidentes españoles. Su papel de “defensor del pueblo” y “buscador de la verdad” en el programa *Salvados* le ha servido para convencer a los espectadores de que *Operación Palace*, al igual que sus anteriores trabajos, se trataba de un reportaje o documental de investigación para desentrañar la verdad.

Si en algo se ha insistido en la previa campaña publicitaria del falso documental, es que se trataba *Una historia de Jordi Évole* y de un posterior *Especial Salvados*. Tanto el programa como Évole gozan de un prestigio social muy determinado, relacionado con el descubrimiento de la verdad y las mentiras del sistema político, social y económico español.

Así pues, los espectadores que se sentaron frente al televisor para ver el programa estaba claro que para nada pensaban encontrarse con un falso documental y, menos aún, bajo el nombre sobre el que pesaba. Más bien pretendían, y con razón, mitigar las expectativas que los medios habían generado en torno al supuesto documental, para de una vez por todas resolver las incógnitas que envuelven el caso del 23-F.

- **Puntos de intriga y suspense.** “Las demoras, los enigmas y el suspense son aspectos intrínsecos tanto de la ficción como de la exposición. Sirven para captar o mantener la atención (Nichols, 1997:167). A lo largo de *Operación Palace* nos encontramos con diversos puntos de intriga y suspense provocados en su mayoría por la *voz en off*, que se sirve de una ingeniosa *retórica del secreto* para captar la atención del espectador. Como bien advierte Vidal “la estrategia del secreto crea un efecto de verdad en las palabras dichas [...] una cosa no puede ser clave para

nada si se encuentra a la vista de todos” por este motivo, la voz en *off* nos alerta de que vamos a ver y escuchar algo hasta ahora desconocido, un secreto de alto sumario; unas revelaciones a las que el espectador no puede resistirse. (2001: 446)

“Si es secreto, escuchémoslo, nos decimos; si es una confesión, si es oculto, es que es revelador; es que desvela aquello que no sabemos sobre lo que sea” (Vidal, 2001: 447)

A continuación, se presenta una selección de algunos de estos puntos de intriga marcados por la voz en *off* a lo largo del falso documental:

***La primera información de la que nadie había tenido conocimiento hasta ahora, es la existencia de una reunión que había pasado desapercibida, y que tuvo lugar el 2 de enero de 1981 en el hotel Palace de Madrid. (min 00:05)***

***Por ese objetivo se toma una decisión trascendental que ha sido silenciada hasta ahora. Para desactivar la posibilidad de un inminente Golpe de Estado, Gutiérrez Mellado propone algo sorprendente... (min. 01:49)***

***El lugar ya está decidido. Será el congreso con todos los diputados en el hemiciclo. Pero para reforzar la imagen del rey como valedor y protector de la democracia española sólo hay un camino... (min. 18:52)***

***El 16 de febrero, 7 días antes del golpe, la casa blanca confirma via telex a los cabecillas de la operación que estados unidos se mantendrá totalmente al margen pero a cambio, propone una condición absolutamente inesperada... (min. 24:41)***

Como podemos comprobar en los anteriores ejemplos, la voz en *off* presenta unos acontecimientos que no revela del todo, dejando en vilo al espectador para que espere a las “confesiones” de los entrevistados. Pero en este falso documental no sólo el narrador es quien genera intriga, sino que los entrevistados, gracias a la estrategia de montaje en paralelo, también son capaces de generar suspense, delimitando aquello que el espectador conoce y cuándo lo conoce. Veamos un ejemplo:

Los entrevistados hablan de la reunión común que se hizo para acordar la realización del falso golpe y advierten que no fue fácil. A continuación, el actor que interpreta a Antonio Miguel Albajara lanza una afirmación que va directa a la curiosidad del espectador:

***Todos estábamos de acuerdo, pero faltaba la pieza más importante. Que era Su majestad el Rey. (min. 04:25)***

Para mantener la intriga en el espectador por saber qué dijo el Rey, se introduce el corte de voz de Eduardo Bosch (actor), que explica la situación pero no revela cuál fue la contestación:

***El momento más tenso de la reunión fue cuando Sabino se levanta y va a hablar por teléfono con el Rey. Claro, todos nos quedamos mirando los unos a los otros. Era un momento que se hizo eterno, larguísimo. (min. 04:34)***

A continuación, con el corte de Jorge Vestrynge la intriga aumenta todavía más. Aporta algunos detalles e insiste en la importancia de la situación, pero sin revelar qué dijo realmente el Rey:

*¿Qué iba a decir el Rey? La gran pregunta era... ¿nos va a caer un “chorreo”... o está de acuerdo? En fin, estando Sabino... y luego, bueno; Sabino vino y dijo. (min. 04:48)*

Después, Edurado Bosch (actor) parece que va a desvelar, por fin, qué respondió el Rey. Pero, finalmente, sólo hace una afirmación que da pie a interpretaciones, sin dejar claro si la respuesta es afirmativa o negativa:

*Yo, al verle por su semblante ya me parecía que contábamos con la aprobación del rey. (min. 05:00)*

Por fin, Jorge Vestrynge confirma cuál fue la respuesta del Rey:

*¿Qué dijo? Que “adelante con los caballos”. Que el Rey estaba de acuerdo. (min. 05:07)*

“Las demoras y los retrasos aportan dudas, suspense e incertidumbre a lo largo de la prolongada e inexorable marcha de la exposición hacia la revelación absoluta de un acontecimiento que había poseído y mantenido desde el principio” (Nichols, 1997:168).

- **No intervención (física) del realizador:** Según diversos autores, una de las características que denotan objetividad en el documental es la no intervención del realizador. Para muchos, la diferencia clave entre documental y ficción reside en el grado de control ejercido durante la producción, entendiéndose que el documental no conlleva apenas planteamientos previos y por tanto, apenas contempla la manipulación. Cuanto menos percibamos la mediación del realizador, más objetivo nos parecerá el contenido.

Jordi Évole, en busca de esta objetividad simulada, rompe con el modelo tradicional de entrevista que veíamos en *Salvados* y opta por mantenerse detrás de las cámaras. De esta manera, parece que los entrevistados hablan por sí solos (convirtiéndose en bustos parlantes) sin la influencia de Jordi Évole. Aunque en realidad esto será sólo apariencia, pues en los créditos del falso documental podremos ver al periodista aconsejando a algunos entrevistados sobre cómo deben interpretar su papel.

#### 4.2.2 Elementos propios del fake

- **Descontextualización.** Se podría decir que es la estrategia de manipulación más potente empleada en *Operación Palace*. Jordi Évole presenta una historia sobre el 23-F totalmente nueva y, en consecuencia, desacorde con la versión oficial de los hechos. Para apoyar su teoría el director recurre básicamente a la descontextualización, tanto de materiales como de la historia, analizando imágenes de archivo reales y buscándoles un nuevo sentido con el objetivo de utilizarlas como apoyo a las teorías expuestas.



Un claro ejemplo de esta descontextualización es el que se produce en el minuto 18.04, cuando se hace referencia a una entrevista realizada a Suárez en el año 1995. Previamente al fragmento se crea un contexto idóneo, que dará pie a una interpretación totalmente distinta de la entrevista en cuestión.

Según la teoría presentada, la dimisión de Suárez venía condicionada por la necesidad de que se produjera un acontecimiento lo suficientemente importante como para reunir a todos los diputados en el Congreso. El PSOE, ansioso de poder, propuso la dimisión del Presidente del gobierno, idea que aunque a UCD le pareció totalmente descabellada, el resto de partidos políticos apoyaron en su propio beneficio.

Adolfo Suárez, finalmente abandona el cargo de Presidente debido a las presiones políticas, especialmente provenientes del PSOE; que todavía estaba rencoroso por el triunfo de UCD en las elecciones y veía la dimisión como una oportunidad para llegar al poder. En el falso documental se presenta a un Adolfo Suárez desgastado y dolido, que pese a estar en desacuerdo con el golpe, se sacrificó “en beneficio de la democracia”.



Fig. 16. Titular sobre la dimisión de Suárez publicado en El PAÍS el año 1981. Fuente: Operación Palace

Muy inteligentemente, Jordi Évole prepara un contexto idóneo para que el espectador interprete de una forma muy determinada el fragmento de la entrevista al cual se viene haciendo referencia (min. 18.04). Primero, la voz en *off* y los entrevistados presentan la teoría; después, Iñaki Gabilondo y Andreu Mayayo conducen sutilmente la opinión del espectador y finalmente, Luis María Anson, Joaquín Leguina y Fernando Bartolomé (supuesto Eduardo Bosch) explican directamente al espectador lo que ha de entender.

Iñaki Gabilondo incita perspicazmente al espectador a que vea con claridad el supuesto verdadero sentido que esconden las imágenes:

*La fuerza de la noticia que dimite Suárez estaba muy por encima de la lectura más o menos... en fin, de interpretaciones que, luego sí, han dado lugar a tantas cosas. También es verdad que si la gente tuviera un poco de conocimiento de algunas cosas es posible que ahora en ese lenguaje, en ese discurso entonces enigmático, pues encontrara algunas claves.*

A continuación, Andreu Mayayo condicionará con su análisis la interpretación del espectador sobre el material de archivo anterior y posterior (dimisión de Suárez y entrevista a Suárez en el año 1995, respectivamente). Mayayo dice:

*Suárez ya introdujo elementos que expresaban que él no quería ser un obstáculo para la consolidación de la democracia en España. Que la democracia no podía ser un paréntesis sino que tenía que ser la regla, no la excepción en nuestra vida colectiva. Y por eso ya daba a entender que sacrificaba su presidencia, sacrificaba su continuación como presidente del*

**gobierno en aras de la democracia. Años después sí es verdad que insinuó algo de esto”.**

Jordi Évole recurre al material de archivo y selecciona unas palabras pronunciadas por Suárez muy determinadas que, introducidas en el contexto presentado adquieren un nuevo sentido: “sufriendo durante muchísimos años el **acoso impresionante al que fui sometido por el partido socialista y muchos... bueno va, no voy a hablar**”.

Este “bueno va, no voy a hablar” es la prueba clave que ratifica la teoría de Évole; una prueba que evidencia lo costoso que ha

sido guardar silencio sobre lo ocurrido aquél 23 de febrero de 1981.

Por si al espectador se le ha escapado el detalle, los entrevistados comentan después cómo el fragmento de la entrevista es un claro reflejo de la tentación de Suárez de confesar lo ocurrido:

*Yo creo que está muy muy claro lo que... la manera en que él lo interrumpe cuando va a decirlo. Han pasado años y se calla. Luís María Anson.*

*Si Suárez como hemos visto, en lugar de frenarse y pasar a otro tema hubiera seguido hablando y contándolo todo, habría sido muy devastador para el partido socialista”. Joaquín Leguina*

*Lo que ocurre es que no podía explicarlo todavía porque él pensaba que el pueblo español no estaba preparado para conocer toda la verdad. Eduardo Bosch (interpretado por Fernando Bartolomé)*

Otro ejemplo de este recurso a la descontextualización de materiales de archivo es el que se lleva a cabo en el discurso del rey Juan Carlos I (minuto 22.23).

El procedimiento es exactamente el mismo que el de la entrevista a Suárez comentada anteriormente. Primero se prepara un contexto en torno al discurso (situación y razones que lo motivan) que presentan tanto la voz en *off* como los entrevistados.

A continuación, estos últimos conducen más concretamente la opinión del espectador para finalmente, concluir en una teoría prácticamente incuestionable.

En *Operación Palace* se presenta al Rey como un personaje oportunista, partidario de la democracia siempre y cuando implique la defensa de la corona. Según la versión contada por el equipo de Évole, el discurso del rey fue una intervención más que pensada, escrita por Luís Ónega y grabada 6 días antes del falso golpe



Fig. 17 Captura de pantalla Operación Palace. Entrevista a Adolfo Suárez en el año 1995.



Fig 18. Captura de pantalla Operación Palace. Discurso Juan Carlos I, 23 de febrero de 1981.



por el director de cine José Luís Garci y un equipo reducido de su confianza en el mismo despacho del Rey.

El discurso se analiza desde dos puntos de vista (retórico y audiovisual) por dos expertos en materia, Ónega y Garci. La supuesta perfección del rey en la pronunciación del discurso será la prueba demostrativa de la impostura del golpe. Ónega dice: “El rey a mi me admiró por la memoria que tenía. Se lo sabía de memoria, sin equivocarse ni en una coma”. Garci en su opinión de cineasta explica, “yo estaba casi rezando porque se le trabucara alguna palabra, porque hubiera sido casi que mejor”. Más adelante, el director analiza las supuestas técnicas audiovisuales que empleó para darle más dramatismo a la situación, como es el caso del *zoom in* después de la frase “he cursado la orden siguiente”. El espectador visualiza las imágenes del discurso mientras que Garci lo comenta: “a partir de ese momento la cámara en zoom sigue acercando, acercando, acercando a él y cogiendo más relieve todo lo que estaba diciendo”. En acabar, la voz en *off* enlaza todas las piezas para concluir en una afirmación dirigida especialmente a indignar al espectador: “El discurso de su majestad el rey es brillante. Don Juan Carlos borda de una forma magistral su aparición reforzando el papel de la monarquía **tal y como se ha planeado**”.

De esta manera, el equipo de Jordi Évole transforma nuestra percepción acerca de unos materiales y un contexto concretos, que teóricamente conocíamos. Presentan supuestas evidencias que demuestran la mirada ingenua que hasta entonces el espectador ha tenido sobre los hechos.

- **Mentiras encuadradas entre hechos reales.** Si por algo se caracteriza el género documental es por la verosimilitud que transmite. Por este motivo, para que el engaño en el falso documental sea factible se tiende a encuadrar la mentira entre hechos reales. Alberto N. García defiende que “en aras de la verosimilitud, toda falsificación ha de guardar un sustrato de realidad; si no, el anclaje de la ficción resulta muy evidente y lastra la apariencia de documental” (2007b: 309)

En *Operación Palace* las mentiras están camufladas entre una situación histórica real que, además, el público objetivo (en principio) conoce.

Jordi Évole parte de un acontecimiento histórico verdadero como es el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 e inventa una realidad relativamente verosímil sobre el suceso, contándolo de un modo creíble para su público objetivo a través de la mezcla datos reales con otros muchos inventados, fingiendo un estilo documental realista y objetivo.

Casi todos podemos ver año tras año en los diversos canales de televisión la repetición de aquellas imágenes que las cámaras de TVE captaron sobre la irrupción de Tejero en el Congreso de los Diputados. Es un hecho claramente relevante en la historia de España, que marcaría un antes y un después para el sistema democrático y que, al fin y al cabo, todos conocemos en mayor o menor profundidad. Este conocimiento generalizado sobre el tema es un punto a favor para Évole, pues los espectadores identifican como familiares algunos aspectos que aparecen en el falso documental, siendo éste un elemento clave para conseguir la inocente credulidad de los espectadores.

En *Operación Palace* se muestran localizaciones reales que además se repiten continuamente (el Hotel Palace por dentro y por fuera, el parque del Capricho de Madrid, el Palacio de Congresos...); imágenes de archivo reales (entrevista a

Suárez, discurso del rey el 23-F, imágenes captadas por TVE sobre el golpe, fotografías antiguas...); periódicos de la época, etc. En definitiva, un conjunto de elementos reales que ayudan a camuflar la gran mentira sin otro objetivo que el de construir una falsa realidad que resulte verosímil.

- **Guión cerrado.**<sup>7</sup> Como ocurre en toda obra cinematográfica, el falso documental parte de un guión totalmente creado. Los acontecimientos que suceden en la realidad no condicionan el guión como ocurre en el género documental; se trata más bien lo contrario: se prepara un guión que resulte verosímil para contar hechos supuestamente reales y espontáneos. El guión de *Operación Palace* presenta una estructura clásica, acorde con la esencia documental. Se presenta un **enigma inicial** y para resolverlo se lleva a cabo una **argumentación lógica con pruebas** a través de **materiales de archivo** y **explicaciones de los entrevistados**. A continuación, se presenta un esquema donde se puede observar con más claridad la estructura que sigue el guión del falso documental:



Fig. 19. Esquema de la estructura que sigue el guión de Operación Palace. Fuente: elaboración propia.

<sup>7</sup> El guión completo se puede consultar en la Anexos/guión

En los documentales tradicionales, aunque sí que se lleva a cabo una guionización de ciertos aspectos, la imprevisibilidad de la realidad y la incertidumbre de las respuestas de los entrevistados hace imposible la construcción de un guión totalmente cerrado; por este motivo, es muy habitual que el texto de la voz en off no se escriba definitivamente hasta que estén grabadas las intervenciones y/o acontecimientos.

*Operación Palace* es una evidencia del poder de la narración como herramienta discursiva. Ramón Lara, Juanlu de Paolis y David Picó, los guionistas de este falso documental, han construido un discurso para nada espontáneo, capaz de persuadir las mentes de los televidentes a través de la retórica. Los tres guionistas, han elaborado una narración directa a enganchar al espectador: una voz en off autoritaria transmisora de verdad y unos entrevistados que aparentemente responden con total sinceridad sobre un tema tan controvertido como el 23-F.

Tanto el autoritarismo sensacionalista del narrador como la aparente espontaneidad, preocupación o coloquialismo de los entrevistados no son fruto del azar, sino de un trabajo previo muy pensado para que todas las piezas encajen. Sin olvidar, por supuesto, esas pequeñas pinceladas sutiles que parecen evidenciar la reflexividad inherente del documental.

- **La mofa a través de la exageración.** Si en algo coinciden gran parte de los autores que han escrito sobre el falso documental, es que “tarde o temprano, la casualidad y el exceso descubrirán la existencia de la mofa” (Romera, f.d: parr.14).

Según Sánchez-Navarro, la característica fundamental de los *mockumentaries* es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. (2005: 90)

En *Operación Palace*, la realidad se inventa y todos los contenidos, en principio, se hacen pasar por reales. Sin embargo, al mismo tiempo se introducen diversos elementos más o menos sutiles que alertan al espectador sobre la naturaleza ficcional de la pieza.

El principal elemento delatador de la mofa es la exageración ascendente que se lleva a cabo a lo largo del falso documental. A continuación, se recogen algunas de estas exageraciones y “gags” que inducen a pensar que se trata de un *fake*:

- 1) Inexistencia de un motivo para la realización del supuesto documental. *Operación Palace* pretende ser un documental revelador sobre la verdadera historia del 23-F, pero la información de la que se parte es prácticamente la misma de la que se disponía años anteriores. No existe un documento recientemente desclasificado ni un nuevo material de archivo sobre el que se cimiente el documental, simplemente se cuenta con la novedad de las declaraciones de los entrevistados que después de tanto tiempo “confiesan” sin una razón aparente.
- 2) Dimisión de Suárez para llenar el Congreso. Ni en enero ni en febrero había ningún acontecimiento previsto en el Congreso y para que el falso golpe surtiera efecto se necesitaba un Palacio de Congresos lleno (con periodistas, cámaras, luces...). Para conseguirlo, Felipe González y Alfonso Guerra

proponen la investidura de un nuevo presidente y, por tanto, la dimisión de Suárez. Según los entrevistados, ambos hicieron la propuesta con intereses políticos, pues veían en su dimisión una oportunidad para ganar las próximas elecciones.

- 3) Josep María Flotats no podía dirigir el golpe por su condición de catalán. En el falso documental se explica que Minoría Catalana propone a Flotats como director de escena, pero fue descartado por no ser suficientemente conocido y por ser un “catalán afrancesado”. Eduardo Bosch explica que “un catalán no puede dirigir una cosa a escala nacional porque no comulga” y añade que en contraposición, Alfonso Guerra propondría a Manolo Summers. Para evitar que no fuera ni un catalán ni un andaluz, desde la Casa Real se propuso al madrileño José Luís Garci que, finalmente, consiguió la aprobación de todos los partidos.
- 4) Ensayo 24 horas antes del falso golpe. El día antes del golpe se hace un ensayo general en el Aula Magna del Colegio de Médicos de Madrid, muy similar al hemiciclo del Congreso de los Diputados. Al supuesto ensayo asisten los principales representantes de cada partido.  
¿Cómo se hizo un ensayo previo con tan poca antelación? y, en ese caso, ¿cómo fue que nadie del Colegio de Médicos se percató?
- 5) Entrada de España en la OTAN. William Parker, supuesto ex agente de la CIA, explica que España se puso en contacto con la Casa Blanca, para que los americanos estuvieran al corriente del teatro e hicieran oídos sordos. Estados Unidos acepta pero con la condición de que España entre en la OTAN.  
¿Qué tiene que ver EEUU con España? ¿Por qué debería comunicarse a EEUU antes que a países más vecinos como Francia? Si a todo esto le añadimos el chantaje a España para entrar en la OTAN, la exageración está servida.
- 6) La princesa y el Pirata y Virginia Mayo. Relacionar la película *la Princesa y el Pirata* con la situación que vivían los golpistas y la democracia es una clara exageración. Pero con las declaraciones que a continuación hacen Luís María Anson y Garci sobre Virginia Mayo, la mofa es más que evidente:

*“La que estaba bien era Virginia Mayo. Bob Hope nos traía sin cuidado”*  
Luís M<sup>a</sup> Anson (min.38:24)

*“Hasta tengo yo un verso sobre ella que dice: Virginia Mayo, como se movían tus tetas, a caballo.”* José Luís Garci (min. 38:45)

- 7) El Óscar a Garci por los servicios prestados. En *Operación Palace* la mentira se va evidenciando de forma ascendente. La relación del Óscar de Garci con el falso golpe, es uno de los ejemplos.  
En el falso documental el Óscar de Garci se plantea como un favor de España “por los servicios prestados”, después de su participación en el falso golpe. Además, no contentos con esto, sigue la exageración, vinculando a los personajes de *Volver a empezar* con los involucrados en la *Operación Palace*.

El agente de la CIA casualmente se llamará Parker, como el supuesto ex agente de la CIA que declara en Operación Palace. Lo mismo ocurre con el personaje de Antonio Miguel Albajara. Otro de los protagonistas tendrá casualmente el mismo nombre que el Secretario General de la Casa Real, Sabino. Unas coincidencias, cuanto menos, sospechosas.

- 8) El hambre de Fraga. La todavía inexplicable intervención de Fraga durante el golpe de Estado, Jorge Vestrynge la atribuye a que el hombre estaba hambriento: “Fraga tenía muchas virtudes y también sus defectos. Y uno de los defectos era que necesitaba comer a sus horas, y comer bien” y por si no nos ha quedado claro remata que “en su actitud en ese momento de ofrecerse, yo creo que eso procede también del hambre que tenía en ese momento”. La mofa en este punto y después de los guiños anteriores, es más que evidente.
- 9) Salida por la ventana de los guardias civiles. En el falso documental Garci explica que la extraña salida de los guardias civiles por la ventana fue una idea suya, porque “la salida era perfecta hacerla por la ventana y ya, pues era una especie de homenaje a *La ventana indiscreta*. Y que además era elegante una salida por una ventana”. Mientras habla de esta salida suena una música triunfal de fondo que choca, evidentemente, con la estrepitosa salida por la ventana de los guardias civiles.
- 10) Garci de cuerpo presente en el golpe. La mofa llega a su clímax cuando aparece una imagen en pantalla que pretende demostrar que Garci estaba de cuerpo presente dando indicaciones a los guardias civiles, mientras éstos le daban la mano a Tejero.

*Hemos buscado a Garci en esta escena...y lo hemos encontrado.*  
*Narrador (min.45:04)*



*Fig. 20 Imagen que supuestamente demuestra la presencia de Garci en la escena. Fuente: Operación Palace, min 45:08*

- 11) La caja blanca del Rey. Este elemento es el que de forma explícita evidencia la naturaleza del falso documental. En el minuto 23:43, después de analizar el discurso del rey, la voz en off ya plantea el enigma:

*Pero hay algo que hoy, a pesar de haberse desclasificado nuevos documentos, permanece sin respuesta ¿Qué era esa caja blanca que el Rey tenía a su lado esa noche?* Narrador (min 23:43).

Esta pregunta no se resuelve a continuación, ni siquiera más tarde. Será al final del falso documental cuando se recurra a esta misma para exagerarla y evidenciar la mentira.

*Pero todavía queda un enigma por resolver. ¿Cuál es la función de la misteriosa caja blanca que aparecía en el discurso del rey del 23-F? Este documental no ha sabido resolver esta incógnita, aunque la caja blanca parece ser un elemento vital para la monarquía. El Rey nunca se separa de ella.* Narrador (min. 46:52)

Mientras tanto, se presentan una serie de fotografías visiblemente trucadas en las que se ve cómo el rey “siempre va acompañado por la misteriosa caja”.

Además, en este final se hace un doble gag con la clara intención de ridiculizar la monarquía. En todas las fotografías, el rey aparece gozando de sus polémicos privilegios, como podemos comprobar a continuación:



Fig. 21 Fotografía del Rey de vacaciones conduciendo un yate. Fuente: *Operación Palace*



Fig. 22 Fotografía del Rey en su ostentoso despacho. Fuente: *Operación Palace*



Fig. 23. Polémica fotografía del Rey cazando elefantes en Botsuana.

## 12) El guiño a *Opération Lune*.

Como posteriormente confirmó Jordi Évole, *Operación Palace* se inspiró en el falso documental de William Karel *Opération Lune* (2002), en el que se revela una supuesta trama conspiratoria sobre la llegada del hombre a la luna. Las semejanzas que comparten ambos *fakes* no son pocas. El primer guiño ya lo encontramos en el propio título de la obra. La estructura que siguen ambos documentales es prácticamente idéntica: entrevistados con cierta autoridad social, una voz en off con autoridad epistemológica que conduce la narración, unas imágenes de archivo reales, un guión cerrado, una exageración ascendente que irá evidenciando la naturaleza falsa de la pieza y, finalmente, una revelación del engaño a través de las tomas falsas. Sin olvidar, por supuesto, el suceso trascendental del que ambas piezas parten (la llegada del hombre a la luna y el 23-F) que, además, supuestamente lo ha dirigido un reconocido cineasta (Kubrick en *Opération Lune* y Garci en *Operación Palace*.)

- **Falsa intertextualidad.** La falsa intertextualidad es otra de las herramientas que se utilizan para otorgar autoridad y credibilidad al discurso. Como sugiere Alberto N. García, “la vampirización de estilos ha de ir acompañada de una gran cantidad de material documentado que refuerce la mentira” (2007b:316) y en este sentido,



*Operación Palace* no se queda atrás: presenta personajes inventados (William Parker y Pedro Rojo), actores que interpretan a personajes reales (Fernando Bartolomé a Eduard Bosch o Pedro Grande a Antonio Miguel Albajara) y documentos elaborados para la ocasión que pretenden ser pruebas. En suma, un conjunto de falsos elementos que sirven para documentar la mentira.

Las intervenciones de los entrevistados (expertos en materia) y los materiales de archivo reales son también una forma de falsa intertextualidad, porque como se ha comentado con anterioridad, buscan legitimar el contenido.

A continuación, se presentan algunos ejemplos de pruebas falsas, que pretenden llenar y justificar los espacios en blanco de la fábula *Operación Palace*:

- Ficha militar de Milans del Bosch

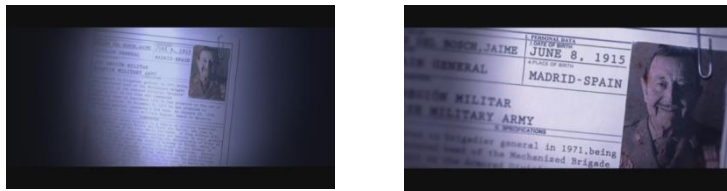


Fig. 24 y 25 Capturas de pantalla del momento en que aparece el documento. Fuente: *Operación Palace*. min. 26:34

- Documento del acuerdo con Tejero a cambio de su silencio

*Después de convencer a Tejero Armada llega con él a un acuerdo económico. **Negoció con él 23 millones de pesetas**, lo que nos pareció francamente bien. Antonio Miguel Albajara (min 41:33)*



Fig.26 y 27. Capturas de pantalla del momento en el que se hace referencia a las condiciones del dicho acuerdo con Tejero. Fuente: *Operación Palace* (Min 41:43)

- Documento de la entrada de España en la OTAN



Fig.28 y 29. Capturas de pantalla de los supuestos documentos de la entrada de España en la OTAN. Fuente: *Operación Palace*, min 24:43

Esta referencia a documentos supuestamente originales dota de verosimilitud al texto, aunque sospechosamente, esos documentos nunca aparecen completamente en pantalla, sino que una pequeña luz los ilumina apenas un segundo y después, únicamente se enfoca a un pequeño fragmento del papel.

En la ficha militar, por ejemplo, a la fotografía de Milans del Bosch se le han añadido unas falsas gotas de sangre para que parezca vieja pero, sin embargo, las letras del documento ni siquiera se han visto afectadas por el paso del tiempo. Además, pese a ser un miembro del ejército español, el texto inexplicablemente está escrito en inglés.

Otros elementos sospechosos de los documentos presentados es que nunca aparecen referenciados (no se especifica qué fuente las ha facilitado o de qué tipo de documento se trata). En cambio, cuando se refiere a las palabras de Fraga, especificadas en las actas del Congreso (que son de los pocos documentos que hay desclasificados sobre el 23-F), sí que se indica expresamente que las palabras aparecen en dichas actas y, además, los documentos pueden leerse perfectamente en pantalla; al contrario que ocurría con los comentados anteriormente.

*Justo antes de su liberación, tal y como reflejan las actas de Congreso, Manuel Fraga estalla y Grita...* (voz en off Fraga) Narrador (min.42:13)

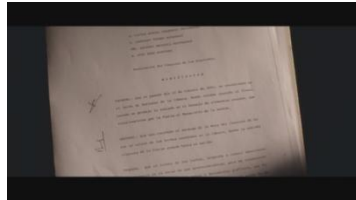


Fig. 30. Captura de pantalla del momento en el que se hace referencia a las palabras de Fraga en las actas del Congreso. Fuente: Operación Palace, min 42:13.

El uso de material de archivo es el que en gran parte permite legitimar el origen de las afirmaciones. Son archivos oficiales, reconocibles por la gran mayoría de los españoles que, combinados con los falsos testimonios y pruebas engañosas, consiguen por momentos un efecto de verosimilitud propio del documental. Al fin y al cabo, como dice Alberto N. García “la tarea se vuelve más complicada aún, cuando las citas falsas se emboscan entre muchas otras verdaderas y reconocibles” (2007b:315)

#### 4.2.3 Códigos de imagen, expresión y escenografía

Para conseguir que un mensaje sea creíble y consistente es necesario que, tanto los portavoces como todos los elementos que los envuelven, sean acordes con la idea que se pretende transmitir. El equipo de Jordi Évole, conocedor de los códigos de expresión, imagen y escenografía, elaboran una ficción capaz de hacerse pasar por una pieza informativa creíble.

Este tipo de estrategias no son particulares del documental, ni tampoco del falso documental. Sino que más bien, podemos decir que se utilizan a nivel global en cualquier producto audiovisual, sea o no ficcional (documentales, publicidad, películas...)



A continuación, se presenta un análisis de aquellos elementos relacionados con los códigos de imagen, expresión y escenografía que concretamente se utilizan en *Operación Palace*.

- **Puesta en escena.** La etiqueta y la puesta en escena de un portavoz influyen de manera muy importante en la capacidad comunicativa de éste. Los entornos en que se realizan las intervenciones (entrevistas) funcionan como elementos narrativos esenciales. Hacer una entrevista en una localización u otra, será crucial a la hora de que un personaje transmita concordancia y fiabilidad.

Si nos damos cuenta, los escenarios donde son entrevistados los diversos personajes de *Operación Palace* varían según el sector al que pertenecen. Las intervenciones suele ser en lugares que bien pueden relacionarse con el entorno de trabajo de los entrevistados: los políticos se encuentran en despachos; Graci también es entrevistado en el que parece su lugar personal de trabajo, lleno de carteles de películas, estatuillas, etc.; Paco Rojo, supuesto cámara del discurso del rey, se encuentra en un espacio que bien podría interpretarse como su casa; Iñaki Gabilondo parece encontrarse en una de las salas de TVE; Mark Parker parece en la misteriosa habitación de un motel... en definitiva, todos los personajes se presentan en unos entornos acordes con la imagen social que se espera de ellos y que pretenden proyectar.



Fig. 31 Intervención de José Luis Garci, en el que parece su despacho Fuente: *Operación Palace*.



Fig. 32. Entrevista a Iñaki Gabilondo, en lo que parece una de las salas de los informativos de TVE. Fuente: *Operación Palace*

- **Códigos de imagen.** Del mismo modo que ocurre con los escenarios, los entrevistados también cumplen con unos códigos de imagen que responden a lo que socialmente se espera de ellos. Si nos damos cuenta, los políticos aparecen casi todos con traje y corbata o camisa. Los tres conocidos periodistas, también aparecen con esta indumentaria formal, del mismo modo que ocurre con William Parker y Antonio Miguel Albajara. Andreu Mayayo, por su parte, tiene un aspecto mucho más neutral, acorde a su profesión: una simple camisa blanca remangada y sin corbata.

El mayor cambio de vestuario lo encontramos con Pedro Rojo. Es un personaje vinculado al mundo del cine, aunque su papel, siempre detrás de las cámaras, es bien diferente al de un reconocido actor o directos Con lo cual, la imagen que se espera de él dista mucho de la que se espera de un político.

Por este motivo se presenta ante la cámara con un *look* sencillo e informal, con camisa blanca de lino y un punto algo desaliñado, propio de cualquier artista.



Fig.31. Captura de pantalla Operación Palace. Vestuario Federico Mayor Zaragoza.



Fig.32 Captura de pantalla Operación Palace. Vestuario Pedro Rojo

- **Códigos de expresión.** Tanto los aspectos expresivos de los personajes como los del documental en sí (recursos técnicos) ejercen un enorme papel a la hora de dotar de credibilidad el mensaje.
  - **Entrevistados.** Como se ha visto con anterioridad, la complicidad de los personajes reales, es el elemento fundamental para dotar de credibilidad la mentira de *Operación Palace*. Los entrevistados, en su mayoría reales, realizan un simulacro de sí mismos, interpretando su propio papel según un guión cerrado y escrito por otros. De este modo, deben preocuparse no sólo por sus palabras, sino por transmitir a través de ellas seguridad y convicción (grandes ejemplos los de Fernando Ónega o Iñaki Gabilondo, expertos de la comunicación) a la vez que preocupación o incomodidad por la propia consciencia de la “bomba informativa” que están lanzando (ejemplo muy destacado es la actuación de Jorge Vestrynge).
  - **Planos y encuadres.** Estos aspectos escénicos e interpretativos se refuerzan a través de los tipos de planos y encuadres seleccionados, todos ellos con una intencionalidad determinada.

Los tipos de plano de *Operación Palace* son generalmente descriptivos. Planos generales, de las distintas localizaciones a las que se hace referencia, (el Hotel Palace, la habitación 302, el Parque del Capricho de Madrid, el Palacio de Congresos, el Colegio de Médicos de Madrid...), y que tienen la función principal de situar espacialmente al espectador. Ejercen la función de *planos recurso*, y su abundancia y repetición evidencian la falta de material documentado.



Fig. 33. Plano General habitación 302 del Hotel Palace. Fuente: Operación Palace



Fig. 34. Plano General hemiciclo del Congreso de los diputados. Fuente: Operación Palace



Fig. 35. Plano General fachada Hotel Palace. Fuente: Operación Palace

En las entrevistas, se sigue la estructura clásica. Abundan los típicos planos medios y planos medios cortos frontales, con algún primer plano para resaltar aspectos determinados. También nos encontramos, en ciertas ocasiones, primerísimos planos y planos detalle, utilizados para cargar de dramatismo la escena.

Ejemplo de ello es la primera intervención de Garci, en la que se presenta un plano detalle de sus manos nerviosas (figura 36), a continuación aparece un plano detalle de sus ojos preocupados (figura 37) y, finalmente, cuando empieza a hablar, un plano medio corto (figura 38). Con este juego de planos, se ha conseguido que el espectador interprete el nerviosismo de Garci por las declaraciones que va a hacer, funcionando también como una estrategia para generar expectativas.



Figura 36. Plano detalle manos nerviosas de Garci. Fuente: Operación Palace



Figura 37. Primerísimo plano Garci. Fuente: Operación Palace



Figura 38. Plano medio corto Garci. Primeras declaraciones. Fuente: Operación Palace

Los movimientos de cámara lentos, también adquieren un significado muy importante, pues acompañan al espectador para que digiera la información que está recibiendo.

Encontramos también planos que podríamos calificar de *detectivescos*, pues bien podrían aparecer en cualquier película de suspense. Son planos subjetivos, que parecen espiar el lugar. Ejemplo de ello es el travelling que se realiza en el minuto 03:10 en uno de los pasillos del Hotel Palace, en el que la cámara parece asomarse sigilosamente al pasillo del hotel en busca de alguna nueva pista. Es una manera de que los espectadores, inconscientemente, se sientan parte de la historia, como si espieran cual detective, lo que ocurrió en aquella reunión en el Hotel Palace.



Fig.39. Captura de pantalla Operación Palace. Travelling (min 03.10)



Fig. 40. Captura de pantalla Operación Palace. Final travelling (min. 03:10)

- **Música.** La música es otro de los elementos imprescindibles y al mismo tiempo reveladores de la ficcionalidad de la pieza.

En gran parte del falso documental suena música de fondo, que incrementa su volumen e intensidad según el dramatismo e importancia del momento, cual película de Hitchcock.

A través de la banda sonora se consigue una situación permanente de intriga a la que el espectador, a la espera de nuevas revelaciones, no puede resistirse.

La música de fondo suena incluso en los vídeos de archivo, adquiriendo éstos un sentido nuevo para el espectador, como es el caso del discurso de dimisión de Suárez (min.16:53).

#### 4.2.4 Estrategia mediática

Es importante destacar que la gran maniobra manipulativa de *Operación Palace* no hubiera resultado tan impactante sin la ingeniosa estrategia mediática que se llevó a cabo durante los días previos a la emisión del falso documental.

Con el objetivo de despertar la curiosidad de la audiencia, aproximadamente una semana antes de la emisión, se inició una fuerte campaña publicitaria para promocionar el producto. El grupo Atresmedia, emitió a modo de *teaser* breves *spots* por sus diferentes canales (televisivos y redes sociales), insinuando la posible revelación de un secreto de Estado sobre el 23-F; un hecho tan arraigado como trascendental en la historia de España.

Uno de estos pequeños *spots* se plantea como un experimento en el que 15 personas elegidas al azar veían los primeros 20 minutos del documental. A continuación se seleccionan algunas de las reacciones y opiniones de los voluntarios, todos coincidentes en lo espeluznante del documental y en su intriga por saber como acaba. Jordi Évole les advierte lo siguiente:

“Hoy vais a ser nuestros conejillos de indias. Este domingo 23 de febrero no hay *Salvados*, pero va a haber algo que para nosotros es más que un programa de *Salvados*. **Es un programa que se llama *Operación Palace*, pero no es otro documental sobre el 23-F**; de hecho es tan diferente que hemos necesitado un debate que se emitirá después de *Operación Palace*. Hay algo fundamental en este programa y es que no es podéis perder el final”

Otro de los *teasers* consistía en una invitación del propio Jordi Évole a ver este documental hasta el final:

“El próximo domingo 23 de febrero no hay *Salvados*. Para mí hay algo más que *Salvados*. Vamos a emitir un programa sobre el 23 de febrero, pero **no es un documental más sobre el 23 de febrero, es otra cosa. Y no puedo explicaros nada porque si lo explico igual no lo podemos emitir**. Entonces lo único que os puedo decir es que os pido por favor que si el 23 de febrero os sentáis delante de la tele y ponéis *La Sexta*, sobretodo que veáis hasta el final. Es importante que veáis el programa hasta el final.

Y... es tan difícil explicaros lo que hemos hecho, que hemos necesitado un debate para que lo explique. Osea que, después de ese programa que se titula *Operación Palace* va a haber un debate. Y hasta ahí puedo leer. Os espero, el 23 de febrero.”

En el tercero de los *teasers*, bajo una música misteriosa se entremezclan diversas declaraciones de personas de la calle, en las cuales, algunas afirman haber visto por televisión el mismo 23 de febrero las imágenes del golpe de Estado. Después aparece un cartel en pantalla con las palabras: “FALSO. Las imágenes se emitieron 1 día después. Si la memoria nos engaña ¿alguien más puedo hacerlo”. A continuación se recopilan algunas de las declaraciones de las entrevistas, siempre manteniendo el anonimato a través de planos donde no acaban de reconocerse las caras de los declarantes o bien planos detalles de manos, gestos, etc. Que pretenden transmitir el supuesto nerviosismo de los hablantes por la importancia de su confesión. Se recogen

frases como “el pueblo español no estaba preparada para saber la verdad”, “había que convencer a Tejero de que diera un golpe de estado falso” o “había el riesgo de que alguien que no estuviera en el trama se diera cuenta”.

*“Desde el punto de vista del servicio de inteligencia no teníamos ni idea de cómo había que hacerlo”.*



Fig. 41. Captura de pantalla “teaser” *Operación Palace*.

*“Habrá quien lo niegue todo”.*



Fig. 42. Captura de pantalla “teaser” *Operación Palace*.

Los tres *spots* se emitieron tanto en televisión como en la página web de Atresmedia, a los que les siguió una gran retahíla de *tuits* desde cuentas como la de *Salvados*, Jordi Évole, *El Terrat* o *La Sexta*, entre otras. De esta manera, se crearon unas expectativas tan grandes entorno al producto, que según la página web de *La Sexta*, *Operación Palace* fue *trending topic* a nivel mundial durante más de 2 horas, con más de 1.500 *tuits* por minuto y un récord de audiencia de más de cinco millones de espectadores.

A pesar de que en varias ocasiones parecen insistir en que “no hay *Salvados*” en *Operación Palace*, existen algunos elementos que inducen a pensar que la estrategia de confusión estaba más que pensada: en primer lugar, la hora de emisión, la cadena y el presentador en ambos programas coinciden; en segundo lugar, la cuenta de twitter de *Salvados* se utilizó para promocionar *Operación Palace* y, en tercer lugar, el primer lanzamiento televisivo del *teaser* se produjo durante el espacio publicitario de uno de los programas semanales de Évole. Esta estrategia transmedia, además, estuvo apoyada por los textos y vídeos de la página web de Atresmedia, dejando, en definitiva, un panorama mediático en el que era previsible que parte de los espectadores relacionaran *Operación Palace* con el programa *Salvados*.

Los días previos al estreno, a través de las redes sociales se lanzaron preguntas como ¿sabías que las imágenes del 23-F no se emitieron hasta el día siguiente? o ¿por qué Mellado y Suárez no se esconden detrás de su escaño durante el asalto? Al mismo tiempo, se dan a conocer algunas de las personalidades que intervienen en el falso documental, como Federico Mayor Zaragoza, Joaquín Leguina o Iñaki Gabilondo. Con esto se consiguió darle un barniz de seriedad a la fábula, favoreciendo aún más a la confusión del público y, con ello, su deseo por ver el supuesto documental.

Otro elemento importante de esta estrategia mediática fue la introducción del hashtag *#OperacionPalace* en pantalla. De esta manera, se consiguió que, simultáneamente a la emisión, un gran número de usuarios comentaran el falso documental a través de *twitter*, pudiéndose comprobar en directo el impacto social que estaba teniendo este supuesto experimento sociológico.

El resultado fue un hervidero de comentarios, tanto de personas que creyeron en aquello que estaban viendo, como de otras que, por el contrario, se percataron de la mentira a los pocos minutos. *Operación Palace* dejó anécdotas tan sonadas como la caída en la trampa de la Secretaria General de la Unión Internacional de Jóvenes socialistas, Beatriz Talegón, quien publicaba en su cuenta de twitter los siguientes comentarios:



Fig. 43. Primer tuit publicado por Beatriz Talegón en su cuenta de twitter a las 22.12h.



Fig. 44. Último tuit publicado por Beatriz Talegón en su cuenta de twitter a las 23.32h.

Así pues, gracias a esta estrategia mediática fue posible generar unas expectativas sociales entorno al producto, a través de la utilización de unos códigos muy similares a los de cualquier promoción de un especial informativo. El objetivo principal era confundir al espectador a partir de mensajes ambiguos y con ello, fomentar el consumo del programa. Y lo consiguieron.

Si los eventos comunicativos no sólo están compuestos por el texto y la conversación *verbales* sino también por un contexto que influye en el discurso, el primer paso que debe darse para controlar el discurso es controlar sus contextos. (Van Dijk, 2009: 31)



Fig. 45. Comentario en twitter del periodista Pepe Oneto después de ver Operación Palace.



## 5. OPERACIÓN PALACE: UNA CRÍTICA REFLEXIVA

### 5.1 Contexto social, histórico, político y mediático

“Todo discurso que es producido en un determinado contexto social, ejerce un determinado poder” (Veron, 1980: 87).

En el año 1981, España se encontraba en plena instauración de un sistema democrático. El país, aún cohibido por la reciente salida de la Dictadura precedida por una Guerra Civil, todavía se estaba haciendo la idea de las nuevas y hasta entonces desconocidas libertades democráticas. Durante el periodo de la Transición, la sociedad española temía por un posible retorno al sistema dictatorial y en muchas ocasiones se omitía cierta información, por la que gran parte de la sociedad bien por miedo o por ignorancia, ni siquiera se preguntaba.

Durante la Dictadura se vivió una fuerte represión, caracterizada no sólo por la ocultación y el secretismo informativo, sino también por la inexistencia de una opinión pública. Ambos factores eran y son un condicionante que pesa sobre la actual situación informativa de España.

El tratamiento informativo del golpe de Estado del 23 de febrero es un ejemplo de este secretismo del que hablamos. Iñaki Gabilondo, durante el debate sobre el 23-F que se emitió después de *Operación Palace* afirmaba que “la sociedad española no ha sido transparente nunca [...] llevamos mucho tiempo viviendo en la inopia más absoluta” a lo que Oliart añadía que “hay un cierto sentimiento un poco paternalista de *no se vaya a preocupar la ciudadanía*”.

Existen todavía hoy, diversos vacíos informativos que no han sido resueltos respecto a lo que ocurrió aquél 23 de febrero. Por ejemplo, qué es lo que hablaron los distintos representantes políticos con Tejero cuando fueron sacados del hemiciclo; dónde fue conducido Tejero después del fracaso del golpe; qué conversaciones hubieron entre el general Armada, Tejero, Sabino y el Rey; por qué Suárez y Mellado no se escondieron tras su escaño; qué papel tuvo realmente el CESID en toda la conspiración; por qué no saltaron las alarmas cuando el Palacio de Congresos estaba siendo ocupado a pesar de la supuesta vigilancia... entre otros.

En la portada de la 7ª edición del periódico EL PAÍS publicada a las 13.00h del martes 24 de Febrero de 1981, se podía leer el titular: “El fracaso definitivo del golpe de Estado. El gobierno y los miembros del Parlamento, liberados tras un pacto con los rebeldes”. A lo largo de esta edición encontramos algunas referencias que evidencian el desconocimiento de algunos elementos, que por aquél momento parecían deberse a la contemporaneidad de los acontecimientos, y que todavía hoy no se han esclarecido.

La liberación se produjo después de **un acuerdo con los militares golpistas, cuyo contenido no han desvelado las autoridades**, pero que calificaron de <<absolutamente aceptable>>.

Estos [los guardias civiles] fueron desarmados inmediatamente y **trasladados en jeeps a lugar desconocido**.

En la tarde de ayer, **el secuestro del Congreso de los Diputados y del Gobierno tuvo otros cómplices** además de los que vivaqueaban en los alrededores del Hotel Palace o en oscuros despachos oficiales.

Los rumores e incongruencias todavía hoy vigentes en torno al golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, son un reflejo del contexto histórico, social y político de España.

La impropia actitud de secretismo por parte de los aparatos del Estado, impiden, de momento, esclarecer el caso, que después de más de 30 años sigue levantando ampollas. Por ello, es oportuno considerar las palabras que Javier Cercas (2009) escribe al inicio del prólogo de la novela *Anatomía de un instante*, donde parece advertir lo surrealista del caso y el desconocimiento generalizado en torno a éste.

Según una encuesta publicada en el Reino Unido la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción. Por aquella época yo acababa de terminar el borrador de una novela sobre el golpe de estado del 23 de febrero, estaba lleno de dudas sobre lo que había escrito y recuerdo haberme preguntado cuántos españoles debían de pensar que Adolfo Suárez era un personaje de ficción, que el general Gutiérrez Mellado era un personaje de ficción, que Santiago Carrillo o el teniente coronel Tejero eran personajes de ficción. Sigue sin parecerme una pregunta impertinente.

El Golpe de Estado del 23 de febrero es un acontecimiento histórico tan relevante en España como desconocido. Pocos historiadores se han atrevido a teorizar sobre este hecho que, en los libros de educación secundaria pasa totalmente desapercibido. Esto se debe principalmente, a las trabas legislativas vigentes para acceder a los documentos y archivos oficiales. El acceso al Sumario del golpe sigue estando vetado por el Tribunal Supremo y, como manifestó el historiador Julián Casanova en un artículo publicado por *El Confidencial* el 23 de febrero de 2011, “ninguno de los periodistas e historiadores que han pretendido su consulta lo han logrado”.

La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 supone otra barrera para el acceso a dichos archivos pues, entre otros, restringe la consulta del expediente de consejo de guerra del 23-F hasta el año 2031 (50 años después de la fecha de creación):

Los documentos que contengan datos personales de carácter policial, procesal, clínico o de cualquier otra índole que puedan afectar a la seguridad de las personas, a su honor, a la intimidad de su vida privada y familiar y a su propia imagen, no podrán ser públicamente consultados sin que medie consentimiento expreso de los afectados o hasta que haya transcurrido un plazo de veinticinco años desde su muerte, si su fecha es conocida o, en otro caso, de cincuenta años a partir de la fecha de los documentos”. (*Ley de patrimonio histórico. Art. 57.3 de la CE 1978*)

Durante el golpe muchos medios de comunicación fueron secuestrados, entre ellos Televisión Española, la única cadena de televisión que existía por entonces. Los españoles conocían lo ocurrido básicamente por las publicaciones de los periódicos y algunas emisiones radiofónicas. Actualmente, la información no ha sido apenas ampliada. La versión oficial de los hechos se fundamenta básicamente en un informe secreto del por entonces Ministro de Defensa, Alberto Oliart, que presentó en el



Congreso el 17 de marzo de 1981 y que debido a filtraciones de algunos diputados, EL PAÍS publicó al día siguiente. Este documento fue por fin desclasificado en el año 2011.

La incertidumbre y el desconocimiento acerca de lo que ocurrió exactamente aquél 23 de febrero de 1981, han dado pie a algunas interpretaciones novelescas y fílmicas que, aunque todas ellas se manifiestan como “interpretaciones basadas en hechos reales”, no han quedado exentas de polémica. Son ejemplos la serie de TVE *23 F, el día más difícil del rey*; el polémico libro de Pilar Urbano, *La gran desmemoria. Lo que Suárez olvidó y el Rey prefiere no recordar*; o la novela de Javier Cercas *Anatomía de un instante*, entre otros. Muchos lectores han encontrado en estas ficciones una explicación verosímil a este acontecimiento que después de más de 30 años, sigue levantando sospechas y reclamando una versión histórica válida y suficiente sobre el caso.

De lo que ocurrió aquél día, sólo se sabe lo que se vio y lo que se oyó. Han pasado más de treinta años y todavía no estamos preparados para asumir una información de ese calado en esta democracia con libertad de expresión y de información en la que vivimos” (Wyoming, 2014).

No cabe olvidar el actual desencanto de la sociedad española con la clase política. Según encuestas publicadas por el Centro de Investigación Sociológica (CIS), el tercer problema de los españoles después del desempleo y la crisis, son los políticos. La corrupción es un factor más de ese desencanto, que se traduce en una desconfianza generalizada hacia las clases gobernantes.

El bombardeo de los medios de comunicación con información referente a historias y situaciones de corrupción “increíbles pero ciertas”, es un factor más que estimula este desazón. Los televidentes cada vez están más acostumbrados a las sorprendentes informaciones que los medios de comunicación transmiten, y que cada día fomentan actitudes más generalizadas de desconfianza social. Los españoles se encuentran en una situación de “me sorprende pero no me extrañaría...”

La legitimidad que el ser humano le ha otorgado a los medios de comunicación desde sus orígenes, se traduce actualmente, en una sociedad en la que estas potentes armas de persuasión han quedado relegadas al poder económico. A la vista está la creciente formación de grandes grupos de comunicación que monopolizan la información, transmitiendo en muchas ocasiones, mensajes interesados disfrazados de verdad.

El interés de los poderes políticos y económicos sobre los medios de comunicación no es nada nuevo pues “quienes controlan el discurso pueden controlar indirectamente las mentes de la gente” (Van Dijk, 2009: 30). Nos encontramos con un panorama mediático en el cual el discurso de los medios de comunicación masiva tiene una influencia determinante en la construcción de la opinión pública; unos medios que bien nos recuerdan a aquella idea de las *telepantallas* que planteaba George Orwell en

1984, que funcionaban como objetos de control ideológico en beneficio de lo que Ignaci Ramonet llama *el pensamiento único*<sup>8</sup>.

Con *Operación Palace*, comprobamos la facilidad con la que los medios son capaces de convertir en veraz una información. “Ahora un hecho es verdad no porque corresponda a criterios objetivos rigurosos y verificados en sus fuentes, sino sencillamente porque otros medios de comunicación repiten las mismas afirmaciones y *confirman*” (Ramonet, 2010: 80).

Pero, como bien apunta Elena Romera en *Falsas verdades y medias mentiras*,

Desde que los medios de comunicación surgieron hasta que se consagraron como vehículos de la no verdad, ha pasado suficiente tiempo como para que el espectador se cuestione la verosimilitud de determinados acontecimientos. Radio, prensa, fotografía y televisión se convierten habitualmente, por su poder institucional, en filtros de la gran mentira, llegando a transformar enormes falacias en hechos capaces de desencadenar conflictos bélicos y enfrentamientos políticos.” (f.d, parr.1)

*Operación Palace*, es una evidencia de la facilidad con la que estas simulaciones se ganan la credibilidad del espectador, dado el vigor referencial de la imagen. Así lo explicaba Iñaki Gabilondo en el posterior debate, quien reconocía que la idea del falso documental le parecía interesante “por ver qué fácil es falsificar la historia”, insistiendo en “la necesidad de que haya información verdaderamente exacta y solvente para que no se construyan ficciones, que son muy fáciles de construir”.

En este contexto de desencanto político, desconfianza y falta de respuestas sobre el caso del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, es donde nace, al igual que muchas otras piezas de ficción, el falso documental *Operación Palace*.

En muchas ocasiones los falsos documentales no buscan el verdadero engaño del espectador, sino ofrecer una burla o despertar la conciencia crítica provocando la sonrisa cómplice o iniciada. (A.N García, 2010:141)

---

<sup>8</sup> En palabras de Ignaci Ramonet (2010: 52), el *pensamiento único* es “la traducción a términos ideológicos de la pretensión universal de los intereses de un conjunto de fuerzas económicas, en especial, las del capital internacional”.

## 6. CONCLUSIONES

El falso documental se consagra en la actualidad como una de las manifestaciones más evidentes de la crisis que experimenta la imagen en esta era de la sospecha, en la que las fronteras entre realidad y ficción se difuminan, dando lugar a nuevos formatos híbridos. Este reciente formato, fruto del cruce entre realidad y ficción, va mucho más allá que una simple parodia. Pone en jaque la tradicional referencialidad documental, apropiándose de sus estrategias retóricas y textuales para evidenciar la existencia de un *código de lo verosímil*, socialmente aceptado y a través del cual es posible *hacer creer* al intérprete que aquello que se muestra es verídico.

*Operación Palace* es un ejemplo más de la actual proliferación de géneros híbridos, condicionados en gran parte por el vertiginoso progreso tecnológico que venimos experimentando en los últimos años. En cierto sentido, Jordi Évole no nos ha presentado nada nuevo. Un gran número de directores lo han precedido mucho antes en lo que a falsos documentales se refiere. Es más, el propio Évole ha reconocido haberse inspirado en el falso documental *Opération Lune* (William Karel, 2002) para llevar a cabo *Operación Palace* (2014). Así pues, encontramos infinitas similitudes entre ambas piezas, como el propio nombre del falso documental, el recurso a imágenes de archivo reales, el tratamiento de un tema transcendente, una voz en off solemne, entrevistados con cierto criterio de autoridad, la participación de un importante cineasta en toda la patraña (Kubrick y Garci), la exageración ascendente o el hecho de desvelar la naturaleza ficcional de la pieza a través de tomas falsas.

Pero, por otro lado cabe destacar que en la televisión española no acostumbramos a ver falsos documentales, pues desde el simulacro informativo del programa *Camaleó* en 1991, no se había vuelto a emitir una pieza similar de tal calado, probablemente, debido a las repercusiones tan negativas que tuvo. La innovación de Évole no reside ni en la retórica ni en el tema, sino en el tratamiento de éste. Se han hecho películas sobre el 23-F, series de televisión, novelas... pero nunca antes se había hecho un falso documental. Tampoco nunca antes un falso documental había tenido tal repercusión social ni había ido acompañado de una estrategia *transmedia* tan relevante. Esta ingeniosa maniobra de marketing conduce, una vez más, a reflexionar sobre la manipulación del discurso.

El equipo de Évole ha sido consciente desde un principio de la importancia de dominar el *contexto* para poder posteriormente, controlar el *texto*. A través de *spots* televisivos, publicación de noticias y difusión en redes sociales, se ha conseguido construir un *contexto* de expectación totalmente intencionado, propiciando el éxito casi asegurado del discurso.

Si lo pensamos fríamente, *Operación Palace* sea tal vez, un producto más de esta sociedad del espectáculo; pero no debemos olvidar que, como todo falso documental, posee una intencionalidad (auto)reflexiva. Esto implica que es un producto audiovisual diferente, que rompe con los estereotipos televisivos, pues pretende hacernos pensar. *Operación Palace* a través de las sombras de la mentira pretende arrojar un poco de luz sobre la verdad, invitándonos a reflexionar sobre el poder de unas élites simbólicas que controlan y clasifican información (no sólo en lo que respecta al 23-F), teniendo así, un injusto poder sobre el contexto y, por tanto, sobre el discurso. Y el poder de

unos medios de comunicación que con el simple recurso a un *código de lo verosímil* son capaces de convertir en veraz cualquier falacia.

*Operación Palace*, por tanto, dista mucho de ser un falso documental sobre el 23-F. Si tenemos en consideración esa cualidad reflexiva intrínseca que caracteriza al género, nos damos cuenta que no es más que una crítica a la poca transparencia informativa del gobierno español (no solamente en lo que respecta al 23-F) y, una llamada de atención a los televidentes sobre el potencial de los medios de comunicación como creadores de verdad.

Este falso documental que ha conseguido traspasar con creces las fronteras televisivas, le ha valido a su director el premio José Couso a la Libertad de Prensa y, paradójicamente, un juicio periodístico por posible incumplimiento de las normas deontológicas del periodismo. Aunque las opiniones al respecto son diversas, es evidente que *Operación Palace* marcará un antes y un después en la historia del falso documental en España.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

- APARICI, R. (2004). "La construcción de la mentira en los medios de comunicación" en *A distancia*, vol.22, issue: 2-3, p.186-192.  
<<http://espacio.uned.es/fez/view/bibliuned:adistancia-2004-22-3521>> [consulta 23 de julio]
- ARROYO, M. *et al.* (2001). "El golpe, 20 años después" en *EL MUNDO*, especial 23-F  
<<http://www.elmundo.es/especiales/2001/02/nacional/23-f/golpistas.html>> [consulta 13 de junio]
- CASTRO, L. (2015). "Tres versiones sobre el golpe del 23-F...o alguna más", *Hispania Nova*, issue: 13, p. 294-307. <<http://www.uc3m.es/hispanova>> [consulta 10 de julio 2015]
- CHOMSKY, N. Y RAMONET, I. (2010) *Cómo nos venden la moto*. Barcelona: Icaria
- DE FELIPE, F. (2009). "Guía de campo de perfecto mockumentalista. Teoría y práctica del falso documental en la era del escepticismo escópico" en E.Oroz y G.P. Amatria (coord.) *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio, p. 135-164  
<[http://www.academia.edu/3180589/La\\_risa\\_oblicua\\_tangentes\\_paralelismos\\_e\\_intersecciones\\_entre\\_documental\\_y\\_humor](http://www.academia.edu/3180589/La_risa_oblicua_tangentes_paralelismos_e_intersecciones_entre_documental_y_humor)> [Consulta 7 de agosto 2015]
- EL PAÍS, (1981, febrero 24). "Especial 23-F", 7ª ed., 13.00h.  
<<http://www.elpais.com/especial/23-f/30aniversario.html>> [consultado 10 de junio 2015]
- FEBRER, N. (2010). "El cine documental se inventa a sí mismo" en *Revistas científicas complutenses*. Universidad Complutense de Madrid, Issue 26  
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010230005A/4060>> [consulta 28 de julio 2015]
- FONSECA, C. (2011). "El sumario del 23-F sigue siendo secreto treinta años después" en *El Confidencial*. <[http://www.elconfidencial.com/espana/2011-02-23/el-sumario-del-23-f-sigue-siendo-secreto-treinta-anos-despues\\_428428/](http://www.elconfidencial.com/espana/2011-02-23/el-sumario-del-23-f-sigue-siendo-secreto-treinta-anos-despues_428428/)> [consulta 5 junio 2015]
- FUSI, J.P. (2012). *Historia mínima de España*. Madrid: Turner
- GANDASEGUI, V. (2012). "Espectadores de falsos documentales: los falsos documentales en la Sociedad de la Información" en *Athenea digital*, Vol.12, Issue: 3, p. 153-162.  
<<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1010230005A/4060>> [consulta 5 julio de 2015]
- GARCÍA, A.N. (2010). "En las fronteras de la no ficción. El falso documental (definiciones y mecanismos)" en *Depósito académico Digital Universidad de Navarra*, p. 136-144.  
<<http://hdl.handle.net/10171/14351>> [consulta: 10 de junio 2015]

- GARCÍA, A.N. (2009). "La hibridación de lo real: simulacro y performatividad en la era de la postelerrealidad" en *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, issue: 38, p. 237-251. <<http://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/142482/194037>> [consulta: 10 de junio 2015]
- GARCÍA, A.N. (2007a). "La frontera entre el documental y la ficción: nuevos cuestionamientos del mito objetivista" en *Trípodos [extra 2007] Actas del IV Congreso Comunicación y Realidad. Las encrucijadas de la comunicación: límites y transgresiones*, p.607-614. <<http://hdl.handle.net/10171/5595>> [consulta: 10 de junio 2015]
- GARCÍA, A.N. (2007b). "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual" en *Zer. Revista de estudios de comunicación*, issue: 22, p. 301-322. <<http://hdl.handle.net/10171/5595>> [consulta: 10 de junio 2015]
- GARCÍA, E. (2012). (Coord.) *Historia de España*. Madrid: Ecir editorial
- MICÓ, J.L. (2012). "Docudramas en la televisión digital: periodismo, simulación y mentiras" en *Catalan Social Review*, issue: 2, p.1-14 <<http://bocc.ubi.pt/pag/mico-josep-luis-docudramas-televisio-digital.pdf>> [consulta: 10 de junio 2015]
- NICHOLS, B. (1992). *La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós
- ORTEGA, M.L. (coord.) (2010). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- PINEDA, C. (2007). "El documental como estética" en *Frame*, issue: 1, p. 101-112 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2655003>> [Consulta 25 de julio]
- PLANTINGA, C. (2005). "What a Documentary Is, After All" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.63, issue: 2, p.105-117.
- QUINTAS FROUFE, N., GONZÁLEZ-NEIRA, A Y DÍAZ-GONZÁLEZ, M.J. (2015). "La construcción de la estrategia comunicativa en Twitter de un falso documental: Operación Palace" en *Revista latina de comunicación social*. Issue: 70, p. 28-48 <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=4916692>> [consulta: 20 agosto de 2015]
- ROMERA, E. (f.d). "Falsas verdades y medias mentiras. Una aproximación al falso documental" en *Publicaciones Zemo98*. <<http://publicaciones.zemos98.org/falsas-verdades-y-medias-mentiras>> [consulta: 10 de junio 2015]
- ROSCOE, J. Y HAIGHT, C. (2001). *Faking it. Mock-documentary and Subversion of factuality*. Mancheser: University Press, p.1-54. <<https://books.google.es/books?id=i55kcByOh70C&printsec=frontcover&dq=roscoe+y+hight&hl=es&sa=X&ved=0CCEQ6AEwAGoVChMI5pW64vPcxwIVhVgaCh3OIQO6#v=onepage&q=roscoe%20y%20hight&f=false>> [consulta: 12 de junio 2015]

- RUBIO, S. (2006). "Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)" en *Revista de filosofía*, Issue: 39, p. 169-179 <<http://revistas.um.es/daimon/article/view/20761>> [consulta: 21 junio de 2015]
- TORREIRO, C Y CERDÁN, J. (coord.) (2005). *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra Signo e Imagen
- VAN DIJK, T. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa  
<<https://es.scribd.com/doc/131212731/DISCURSO-Y-PODER-VAN-DIJK-TEUN-A-pdf>> [consulta: 17 agosto 2015]
- VERÓN, E. (1980). "Discurso, poder, poder del discurso" en Asociación Brasileña de Semiótica. *Anais do Primeiro Coloquio de Semiótica*, Río de Janeiro: Loyola-PUC, p. 85-98  
<<http://eliseoveron.com/wp-content/uploads/2013/08/Discurso-poder-poder-del-discurso.pdf>> [consulta: 22 agosto]
- VERTOV, D. (2010). *El cine ojo*. Barcelona: Icaria  
<[http://monoskop.org/images/7/79/Vertov\\_Dziga\\_El\\_cine-ojo.pdf](http://monoskop.org/images/7/79/Vertov_Dziga_El_cine-ojo.pdf)> [consulta: 7 de agosto]
- VIDAL, D. (2001). *Alteritat i presència. Contribucions a una teoria analítica descriptiva del gènere de l'entrevista periodística escrita de de la filosofia, la lingüística i els estudis literaris*. Tesis. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 248-501  
<<http://hdl.handle.net/10803/4163>> [consulta: 10 agosto 2015]
- WEINRICHTER, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B editores
- WYOMING (2014). "Acerca del 23F: somos como niños" en *InfoLibre*.  
<[http://www.infolibre.es/noticias/opinion/2014/02/24/acerca\\_del\\_somos\\_como\\_ninos\\_13921\\_1023.html](http://www.infolibre.es/noticias/opinion/2014/02/24/acerca_del_somos_como_ninos_13921_1023.html)> [consultado: 15 agosto]
- ZUNZUNEGUI, D Y ZUMALDE, I. (2014). "Guía para escépticos avatares de la doble lectura modélica del discurso documental" en *Revista Signa*, vol. 23, p.843-865  
<<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/11760>> [consulta 23 de julio]