

TRABAJO FIN DE GRADO



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LA REALIDAD Y LA FICCIÓN EN
OPERACIÓN PALACE DE JORDI ÉVOLE:
DE REPORTAJE DE INVESTIGACIÓN A
FALSO DOCUMENTAL TELEVISIVO**

Autora: Susana Sánchez Redondo

Tutora: Margarita Antón Crespo

Curso: 2015/2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- **Justificación del trabajo** pág. 2
- **Plan de trabajo**
 - **Objetivos** pág. 3
 - **Preguntas de investigación** pág. 3
 - **Hipótesis** pág. 4
 - **Metodología** pág. 4

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

- **Historia universal del documental** pág. 6
- **Sobre el falso documental**
 - **Definición y características** pág. 9
 - **Mockumentary: origen y su extensión a nuestros días** pág. 15
 - **El falso documental dentro de España**
 - **Basilio Martín Patino** pág. 19
 - **La España de la Transición** pág. 25
 - **Televisión y cine de no-ficción** pág. 27

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

- **Los antecedentes del 23-F** pág. 32
- **El 23-F de Évole** pág. 34
- **Analizando *Operación Palace* como falso documental** pág. 39

CONCLUSIONES pág. 51

BIBLIOGRAFÍA pág. 54

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN DEL TRABAJO

En una sociedad en la que nada es lo que parece, y en la que hacer negocio de todo está a la orden del día, poco debería extrañarnos que la mentira y el engaño nos rodeen a diario (o al menos en un pequeño porcentaje). Sin embargo, existe un apartado en nuestras vidas que pocas personas se cuestionan y que puede llegar a ser muy peligroso, depende en qué circunstancias: las noticias en los medios de comunicación. Cuántas veces habremos oído decir a un amigo, familiar o conocido “eso es verdad, lo han dicho en la tele”; “lo he leído en el periódico” o “lo han dicho esta mañana en la radio”. En casos como la publicación de *El País* de la supuesta fotografía del cuerpo entubado de Hugo Chávez en enero de 2013 el engaño afecta tanto al medio, que quiere ser el primero en publicarlo, como al lector que se lo cree.

A raíz del falso documental de 2014 “Operación Palace” de Jordi Évole, que emitió la Sexta en el aniversario del golpe de estado, se generó una oleada de protestas de personas que se habían sentido engañadas al creer que se trataba de un reportaje verídico. Sin embargo, ¿cómo podemos estar seguros de que todo lo que vemos, y nos dicen que es verdad, lo es? Vivimos en una sociedad en la que la gran mayoría de las personas no se plantean que la información que les llega por vías mediáticas pueda no ser verdad (ojo, hablamos de informaciones que no tiene por qué estar manipuladas de antemano, sino de informaciones mal enfocadas y/o aquellas que, dependiendo de la persona que lo transmita, puedan variar su sentido final).

Partiendo de la base que todo archivo audiovisual (sobre todo aquellos considerados fiel reflejo de la realidad como el documental, el reportaje o la noticia) ha sido montado y, por tanto manipulado, con lo que su naturaleza queda alterada, dando como resultado, en el más leve de los casos, una realidad individual y subjetiva (no por ello falsa), aquí nos vamos a centrar en los casos más significativos o que mayor interés puedan causar, en función de su origen, contenido y realización, de alteración/modificación/creación de materiales que pueden hacerse pasar por filmes de no-ficción.

Este trabajo pretende volver la vista hacia atrás, hacia los orígenes del falso documental, mostrando sus características y su realización a lo largo del tiempo, centrándonos especialmente en la producción nacional de este género y, sobre todo, el caso de *Operación Palace*.

PLAN DE TRABAJO

Objetivos:

Objetivo general

- A través de este trabajo pretendemos determinar las características que hacen de *Operación Palace* de Jordi Évole un falso documental.

Objetivos específicos

- Demostrar que los engaños en documentales no es una novedad en España.
- Verificar que la manipulación de imágenes se encuentra presente desde los inicios del cine documental.
- Probar que existen otros ejemplos que tiene gran similitud con *Operación Palace* fuera de nuestras fronteras.
- Dar a conocer otros ejemplos de falsos documentales, centrándonos en los casos en España.

Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son las características que sigue Jordi Évole en *Operación Palace* para hacer que su filme sea considerado un falso documental?
- ¿Qué otros falsos documentales se han rodado en España o han sido dirigidos por directores españoles?
- ¿Cuándo se comenzaron a utilizar imágenes manipuladas en los documentales de manera deliberada para obtener el resultado deseado?
- ¿Qué falsos documentales, no españoles, se asemejan en forma y estructura a *Operación Palace*?
- ¿Cuántos falsos documentales existen hasta la fecha a nivel internacional y nacional?

Hipótesis

- Las informaciones que se proporcionan a lo largo de *Operación Palace* no vienen justificadas por documentos u otros materiales en los que se determina su fuente de origen.
- El matiz con el que se desarrolla este falso documental es sensacionalista.
- La mayoría de los participantes en la grabación son personajes públicos que no tuvieron relación directa en el momento del suceso.
- Las imágenes empleadas sobre el suceso (el golpe de estado) son de archivo ya mostradas con anterioridad y no aportan ninguna novedad.
- *Operación Palace* no es el primer falso documental de España.
- El falso documental ha sufrido un auge en los últimos años.

Metodología

Para la realización de este TFG se recurrirá a diferentes fuentes que den respuesta y cumplimenten debidamente la demostración del objeto de estudio con la intención de hacer de él un manifiesto lo más completo y detallado posible.

En primer lugar, se buscará información sobre los orígenes del documental para crear una pequeña base en torno a un género fílmico que ha ido en aumento con los años y que ha encontrado en el falso documental una vía de experimentación.

En segundo lugar, se pretende definir las características, objetivos y definiciones que tiene el falso documental (o mockumentary en inglés), procurando hacerlo de forma concisa y clara para poder hacer uso de estos datos más adelante, en el análisis del falso documental *Operación Palace*.

En tercer lugar, indagaremos en el surgimiento del falso documental a nivel universal, exponiendo ejemplos en cine y televisión con la intención de averiguar el nivel de producción de este subgénero en la sociedad de los últimos años.

En cuarto lugar, realizar esa misma búsqueda, pero dentro del territorio nacional. Así, se numerarán los diferentes ejercicios que el cine español ha realizado, haciendo mayor hincapié en los trabajos y la figura de Basilio Martín Patino, para terminar con la producción de falsos documentales en nuestros días.

En cuarto lugar, y antes de comenzar el análisis de *Operación Palace* en base a la información recopilada en el punto dos, llevar a cabo otra búsqueda en relación a los antecedentes del 23-F con la finalidad de proporcionar un pequeño marco histórico previo al golpe de estado, al cual le seguirá la versión de Jordi Évole en su falso documental.

Tras el debido análisis, las conclusiones darán respuestas a las intenciones iniciales del trabajo, comprobando si los objetivos e hipótesis planteadas se han cumplido o no. Así mismo, este apartado se cumplimentará con los resultados que nuestra investigación ha ido obteniendo a lo largo de la elaboración de este trabajo y su valoración final en torno al tema investigado.

Para la búsqueda de todos estos datos que hemos propuesto en la metodología, se hará uso de material bibliográfico de diferente índole como son libros, capítulos de libros, artículos y otros trabajos de investigación, ya sea a través de material impreso o a través de Internet o por la visualización del material que deseamos investigar en base a las directrices marcadas en los documentos proporcionados por la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid) para la realización del TFG en Periodismo.

FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

Historia universal del documental: orígenes y pioneros de la no-ficción

El documental surge, como ha ocurrido con algunas de las artes, con el avance tecnológico. Si la fotografía ya había supuesto la posibilidad de captar la realidad en una imagen, la transición del mudo al sonoro, como menciona Breschand (2004), supuso el cambio en esta disciplina, que más que considerarse una nueva estética, es una nueva relación con el mundo, un nuevo avance.

Pero el origen oficial se data el 28 de diciembre de 1895, con la proyección en el Salon Indien del Grand Café en el Boulevard des Capuchines en París de películas como *L'arrivé d'un train en gare de La Ciotat*, *La sortier des usines* y *Promenade des congressistes sur le bord de la Saône*, todos ellos rodados ese mismo año.

Con el visionado de estas películas, el resto del mundo no tardó en proyectar sus propios fragmentos de la realidad. Así, tan solo un año después de las primeras proyecciones verían la luz *La coronación del zar Nicolas II* en Rusia, *Las carreras de Melbourne* en Australia o *La llegada de los toreros* en España (donde también encontramos *La visita de la reina a Cristina y a su hijo Alfonso XIII en Barcelona* en 1898).

Habiendo sentido fascinación por el género documental desde pequeño, Robert Flaherty dedicó varios años de su vida a la realización del que es considerado el primer documental: *Nanook of the North* (*Nanook el esquimal*, 1922). Es en este momento en el que también surgen ciertas dudas sobre la manipulación de la realidad. Aunque se quiera ser fiel a la realidad, la película no deja de ofrecer una visión establecida una vez se han elegido las imágenes y su ubicación. Y es que como relata León (1998), el propio Flaherty no solo era consciente de ello, sino que lo consideraba un procedimiento justificado para captar el verdadero espíritu de la grabación.

El éxito que supuso *Nanook of the North* le abrió las puertas de grandes productoras de Hollywood. Junto a la Paramount realizaría *Moana* (1926), otro documental en el que cambiaba a los inuits por la población de Somoa en el Pacífico. Sin embargo, *Moana* resultó ser un fracaso comercial, lo que supuso el fin de las relaciones con Hollywood, momento en el que decidió trasladarse a Gran Bretaña. Es en este lugar donde comienza a colaborar con el director John Grierson, con el que realizó documentales como *Man of*

Aran (1934), quien denominaría a Flaherty como el padre del documental en un artículo del *New York Sun* el 8 de febrero de 1926, con lo que el término comenzaría a popularizarse.

Otra de las figuras importantes para el documental fue Denis Arkadievich Kaufaman, más conocido como Dziga Vertov. El polaco estrenaría en 1929 *El hombre de la cámara*, una abertura al cine experimental. A principios de los años 20 formulará su teoría del cine-ojo (Kino-Glaz), en la que advierte la superioridad de percepción de una lente fotográfica ante las imperfecciones de un ojo humano y fomentará el uso de un rodaje de imágenes de la vida sin modificaciones, tal cuál es “en lugar de los sucedáneos de la vida (representación teatral, cine-drama, etc...), los hechos (grandes y pequeños), cuidadosamente seleccionados, fijados y organizados, elegidos también en la vida de los trabajadores mismos como en la de sus enemigos de clase”. (Vertov, 1973:75)

Por otro lado, el objetivo de la ucraniana Esfir Shub, considerada precursora del cine de montaje con archivos filmográficos y del documental histórico, era conseguir la mayor fidelidad de los hechos que quería documentar y, una vez reunidos tras un largo trabajo de investigación, realizar un filme documental. Así, realizó una trilogía sobre la historia de Rusia que comprendía un periodo histórico desde 1896 a 1912: *La caída de los Romanov (Padenie Dinastii Romanovikh, 1927)*; *La gran ruta (Velikj Put, 1927)* y *La Rusia de Nicolas II y Tolstoi (Rossija Nikolaja II i Lev Tolstoi, 1928)*.

Ya durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) se habían utilizado las imágenes, en lo que hoy conocemos como documental de metraje, con uso propagandístico. Aunque es en la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) cuando estos documentales van a aumentar de manera considerable. Dentro de esta etapa una de las figuras más importantes es la de Leni Riefenstahl. La cineasta alemana desempeñó su profesión de periodística bajo el régimen nazi, siendo la responsable del que posiblemente sea uno de los “mejores” documentales propagandísticos, *Triumph des Willens (El triunfo de la voluntad, 1934)*, sobre la figura del Führer.

Llegados a un punto en el que la imagen se convierte en una herramienta del poder, sobre todo a través de las reconstrucciones de hechos supuestamente acaecidos en esta guerra, abre la veda a otros cineastas y documentalistas que se lanzan al cambio y a la innovación. Y es que la influencia que el lenguaje televisivo en los reportajes (recordemos que la televisión es un invento de los años treinta) y el del periodismo de

investigación fomentaron que esta fórmula de trabajo se extendiera a otros productos cinematográficos, creando hibridaciones como el falso documental.

Sobre el falso documental

1. Definición y características

El falso documental o ficción documental es, como su propio nombre indica, una ficción narrativa que comparte características comunes con el documental, con lo en un principio se le puede confundir con uno de ellos. Así, el falso documental genera un engaño al espectador, en ocasiones esclarecido, en otras no.

Este tipo de filme ha ido adquiriendo numerosos nombres como pseudodocumental (Platinga, 1998), mofumentary (Roscoe y Hight, 2001; Sánchez-Navarro, 2001) o fake o fakery (Cerdán, 2005). Tampoco tiene un lugar definido dentro de las categorías cinematográficas. Autores como J. Sánchez-Navarro y A. Hispano (2001) sostienen que este género no pertenece a una variante del cine documental, sino que se trata de un filme de ficción como pueda serlo cualquier otra película de ficción. Por otro lado, existe otra vertiente que sí incluye a los falsos documentales dentro de los filmes documentales.

En cuanto a sus características, aparte de compartir aquellas que todo documental posee, dos de los grandes rasgos que definen al falso documental son la falsificación, sobre todo del material de archivo. No se puede poner en duda que la falsificación se extiende al discurso (aunque contenga partes verídicas), al tratamiento de la imagen, a las actuaciones... pero el principal, y el que acabo dando mayor credibilidad al falso documental es el uso de material de archivo.

A este material de archivo se le puede tratar de varias maneras. Usándolo como aporte real al falso documental, creando así la confusión genérica al asociar ese hecho como algo que realmente sucedió; introduciendo personajes gracias a las nuevas tecnologías para que parezca que estuvo presente en ese momento (véase el ejemplo, evidentemente falso y sin ninguna pretensión de engañar a los espectadores, de *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994) en el que el personaje de Tom Hanks se incorporaba a las imágenes de eventos como una entrevista de los años 70 a John Lennon en *The Dick Cavett Show*, la entrega de una medalla por parte del presidente Lyndon Johnson o la reunión del presidente John Fitzgerald Kennedy con el equipo de fútbol); o simplemente se descontextualizan esas imágenes, cambiando por completo su significado original.

En realidad no tenemos más que fijarnos en los telediarios de cualquier cadena para encontrarnos con el uso de las llamadas imágenes de archivo. Muchas son las piezas que se tapan con este tipo de archivo, que nada tiene que ver con la noticia que se está comunicando. En muchas ocasiones no transcurren en el día (ni mes, ni año) o ni siquiera en el mismo lugar. En el fondo esa utilización de imágenes no pertenecientes al acontecimiento del que informan es un mal menor, ya que sirven para tapar una información de la que, en el fondo, daría igual utilizar unas y otras.

Pongamos como ejemplo que un reportaje nos está hablando sobre los beneficios de hacer ejercicio y nos ponen imágenes de gente equipada con ropa de deporte corriendo por la calle o por un paseo marítimo. Muy probablemente esas imágenes no correspondan a ese mismo día, pero en estos casos la imagen es un mero acompañamiento a la información en sí, no tiene otro significado que el que se ve. Otro tema es que esté justificado exponer imágenes de archivo de hace años, más relativo a la posibilidad de obtener nuevas imágenes o a las ganas del periodista (o documentalista, ojo) tenga de buscarlas.

El problema surge cuando esa imagen sí importa. El uso de imágenes de archivo descontextualizadas (o contextualizadas en una realidad diferente a la original) modifica por completo el significado original de éstas.

Clasificaciones

Los falsos documentales pueden tener tantos tipos y estilos como clases hay de documental, tan solo hace falta imitar las pautas que documentalistas han seguido en sus trabajos para crear un sucedáneo que sustituya el género original. Sin embargo, sí que podemos hacer una serie de diferenciaciones en función del tipo de actores o del tono que tenga el falso documental o grado de falsificación (Roscoe y Hight, 2001).

Así, en primer lugar, tenemos las escenas con actores profesionales que han tenido grabadas en un estudio; por otro, tenemos a los protagonistas del suceso, contando su historia en el lugar de los hechos, convirtiéndose en los personajes de sí mismos (Corner, 1996:31-34).

Por otro lado, Roscoe y Hight proponen esos tres grados de falsificación, que lejos de categorizar este género, lo desglosa en estos niveles que un mismo filme puede utilizar (Roscoe y Hight, 2001:64-75):

En primer lugar, tendríamos la parodia, una sátira de algún aspecto de la cultura popular. Dentro de este grado encontraríamos ejemplos como *The Rutles: All You Need Is Cash* (Idle y Weis, 1978), una parodia al mundo de los Beatles, o *This is Spinal Tap* (Reiner, 1984), uno de los ejemplos clásicos dentro del falso documental.

En segundo la crítica, con intención de crear confusión en el espectador y criticar las prácticas mediáticas. Es el caso de *Bob Roberts* (Robbins, 1992), una crítica política estadounidense en la que el propio Robbins (que además de dirigir e interpretar escribe y forma parte de la banda sonora) encarna a un candidato y cantautor derechista.

Y, por último, la deconstrucción, que coloca en primer término la reflexividad del subgénero: es esa forma documental la que hace al espectador reflexionar sobre el propio documental, como ocurre en *C'est arrivé près de chez vous* (Belvaux, Bonzel y Poelvoorde, 1992).

Sin embargo, no todo vale en los falsos documentales. Para poder crear esa sensación de realidad, la historia que se cuenta tiene que tener algo que creamos verdad, o que por lo menos nos resulte familiar. Partir de una historia real (mejor cuanto más conocida sea), la aparición de personajes reales, ayudan a que el espectador se convenza de que lo que está viendo es verídico. Por otro lado, y como recuerda García-Martínez, hay ciertos recursos que resultan contraproducentes, como el uso de actores famosos, el exceso de la parodia o que los hechos representados sean imposibles, como ocurre con *Troll Hunter* (Øvredal, 2010).

Y es que “el ojo del espectador postmoderno se ha convertido en un dispositivo de conocimiento escéptico y resabiado. En la mayoría de ocasiones, el espectador asiste con credulidad a lo que observa hasta que topa con algunos detalles que van suspendiendo su convicción y las pistas reales van quedando neutralizadas por las imaginadas” (de Felipe, 2001).

Apropiación de la estética documental

Para general la sensación de que estamos viendo un documental y no una construcción falsa, es imprescindible el uso de los *mismos* mecanismos que este género de la no-ficción utiliza. Así, podemos distinguir entre nueve rasgos que definen el carácter documental (García-Martínez, 2007):

– *Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales.*

Debe poseer un guión concluso que ha de buscar la mimesis con las estructuras de los documentales: “plantear la respuesta a un enigma inicial, elaborar una argumentación lógica sobre algún tema, juntar una serie de elementos mediante una explicación o análisis, aclarar el funcionamiento de alguna institución u observar unos acontecimientos de forma impredecible, sin una jerarquía clara ni control total por parte del realizador” (García-Martínez, 2004:140).

Los actores también han de adecuarse al tipo de falso documental que se plantea, ya que uno cuya principal intención sea la crítica tendrá una actuación diferente a otro cuya intención sea paródica.

– *Imitación de métodos estilísticos*

Como se ha mencionado sobre los actores, no es lo mismo rodar un falso documental que incite a la parodia que otro que no lo haga. Cada modalidad documental posee un estilo característico para contar las cosas que engloban desde el montaje hasta la presencia (o ausencia) en plano del director. Así, “cualquiera de los estilos que presentan las modalidades documentales ha sido copiado por las falsificaciones” (García, 2007:313/,2004:141).

En casos como *Zelig* o *Lisa Piccard is Famouse* se aporta metraje de archivo para reforzar la hipótesis, entrevistas a las personas sobre las que versa el documento (o relacionadas con él) o personajes famosos. También existe una voz en off que otorga autoridad al mensaje y valida el comentario.

– *Voz en off*

Aunque no suele ser un rasgo característico de todos los documentales, se suele asociar la voz en off a ese tipo de género de no-ficción, tal y como ocurre con los reportajes. Y como tal, debe mantener esas características de entonación y

sobriedad que aparecen en ellos. Un uso más irónico o socarrón harían sospechar al espectador.

– *Metraje de archivo real*

Los metrajes de este tipo siempre van a crear en el espectador la sensación de veracidad, aunque, como ocurre en estos casos, se hayan falsificado. Se les acaba otorgando otro significado en función de su re-ubicación o a través de lo que cuente la voz en off sobre ellas. *Opération Lune* (Karel, 2002) es el ejemplo perfecto del uso de este metraje. Utilizando archivos de otros documentales socio-políticos, reconstruye el discurso de Donald Rumsfeld y Henry Kissinger (entre otros) para adaptarlos al discurso de Karel.

Es la mezcla de fragmentos de filmes de ficción con materiales procedentes de noticiarios, filmes de propaganda política o simplemente de promoción industrial, tecnológica o sanitaria, ensamblados en una compilación sin especificar las fuentes, o más bien el diferente carácter (y fiabilidad) de cada fuente (Leyda, 1971:9) lo realmente peligroso.

– *Recreación de texturas*

Para conseguir engañar al ojo es importante generar esa sensación de viejo, antiguo en el celuloide. Así, el uso del blanco y negro, el uso de diferentes formatos, la velocidad de proyección o el quemado, rayado o desgaste de negativos suelen ser algunos de los recursos más utilizados para crear esta ilusión.

– *Entrevistas*

Son, en boca de García-Martínez, el instrumento básico de la modalidad interactiva. A parte de rescatarlas de antiguos archivos, como hemos visto antes, también se generan nuevas entrevistas como base para crear una buena fuente de información o para ratificar lo que se cuenta. Es muy habitual el uso de personajes famosos en este tipo de entrevista, como Sam Niell en *Forgotten Silver* (Botes y Jackson, 1995).

Y es que, como señala Weinrichter, recursos como la reconstrucción y las entrevistas con expertos y testigos se suman, en muchos de los casos, a esa inclusión de materiales de archivos falsificados, sí bien es cierto encontramos ejemplos de este género como *Manualidades* (Santiago Lorenzo, 1992) o

Incident at Loch Ness (Zak Penn, 2004) que rechazan el uso de cualquiera de estos recursos (Weinrichter, 2005:98)

– *Presentación a cargo del propio director*

El hecho de que aparezca el director al comienzo otorga al espectador una sensación de autoridad y autenticidad. Nos está presentado su trabajo como director del documental, lo que nos hace suponer que se trata de un trabajo serio.

– *Intertextualidad*

Inventar referencia, autores y citas de obras inexistentes. La función de esta falsa intertextualidad es la de tapar todos los huecos que quedan en el falso documental para dar una apariencia redonda al producto.

– *Legitimación del origen*

A mayor número de datos sobre la obtención y sobre los propios documentos o informaciones que se están introduciendo en el filme, mayor número de personas creerán lo que está viendo. Mostrar el origen siempre es importante.

2. Mockumentary: origen y su extensión a nuestros días ¹

La década de los setenta fue la década en la que este género comenzó a despuntar, aunque será a partir de los años noventa cuando el falso documental empiece a ofrecer una gran variedad de filmes. Sin embargo, podemos encontrar precedentes ya en la década de los sesenta.

Es el caso de *The War Game* (Peter Watkins, 1965), una producción de la BBC sobre las consecuencias que tendrían en Gran Bretaña en un ataque atómico. Para ello, Watkins se sirve de gráficos y entrevistas para simular los noticiarios. Otro ejemplo es *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), la historia de joven cineasta graba en primera persona su vida en un intento de inmortalizar sus quehaceres diarios.

El siguiente falso documental que encontramos supone un cambio en cuanto a las capacidades del falso documental en relación al tema tratado. Mientras en los casos que hemos visto las historias, verdaderas o no, falsas o no, no suponen una gran reflexión para la audiencia, *No lies* (Mitchell Block, 1975) nos presenta un falso caso de violación contado por una adolescente, tan extraordinariamente interpretado que hasta la llegada de los títulos de créditos el espectador no es consciente del engaño.

Pocos años después se estrenaría el que se considerará el precursor de esta tendencia: *The Rutles: All you Need is Cash* (Eric Idle & Gary Weis, 1978), el primer falso documental dedicado al tema de grupos musicales. Le seguiría *The Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), uno de los falsos documentales más vistos sobre un grupo de *heavy metal* desde su ascensión hacia lo más alto hasta su caída en picado. Tanto éxito tuvo la película que el falso grupo casó varios discos posteriormente, llegando a hacer giras de presentación de los mismo. Un año antes de la película de Reiner, Woody Allen hacía de las suyas en *Zelig* (1983), en la que es incrustado junto a Adolf Hitler en una filmación del Führer.

¹ Tan solo se mencionarán aquí los ejemplos más importantes y relevantes del género, ya que la producción de falsos documental es muy amplia.

Una vez comenzada la década de los noventa nos encontramos con diversos falsos documentales como *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992), *Without Warning* (Robert Iscove, 1994) o *Drop Dead Gorgeous* (Michael Patrick Jam, 1999). Pero el filme más importante de esta década no es otro que *Forgotten Silver (La verdadera historia del cine* Peter Jackson & Costa Botes, 1994), el falso documental sobre cómo el propio Jackson encuentra cientos de rollos de películas de final del siglo grabados por el neozelandés Collin McKenzie y cómo su investigación le hace llegar a la conclusión que fue McKenzie quien inventó recursos como el *travelling*, el primer plano, el sonido o la grabación en color, llegando incluso a mostrar grabaciones del primer vuelo, años antes que el de los hermanos Wright. Para crear mayor verosimilitud, incluye entrevistas a directores, documentalistas y actores, como el también neozelandés Sam Niell. La verdad no salió a la luz hasta días después de su emisión, llevando al extremo la idea de falso documental.

Llegados al siglo XXI, el volumen de filmes siguió aumentando hasta nuestros días. Justo antes de comenzar los 2000, Daniel Myrick y Eduardo Sánchez causarían un gran revuelo con su filme de terror *The Blair Witch Project* (1999), comenzando una nueva moda del género denominado *found footage* (referida a aquellas películas que muestran lo que está grabado en el material encontrado) que usarán películas como *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007); *The Troll Hunter* (André Øvredal, 2010) o *Chronicle* (Josh Trank, 2012), si bien el primer falso documental que utilizó el *found footage* fue *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980).

Very important Perros (Christopher Guest, 2000); *Briino* (Sacha Baron Cohen, 2009), *I'm Still Here* (Casey Affleck, 2010), en la que Joaquin Phoenix se retira del mundo del cine para dedicarse a tiempo completo a relanzar su carrera como cantante de *hip hop*, llegando al punto de seguir interpretando a este personaje durante sus intervenciones fuera del filme, revelando su falsedad después de su publicación; o la delirante *What We Do in the Shadows* (Taika Waititi & Jemaine Clement, 2014) sobre las vidas de cuatro compañeros de piso (todos ellos vampiros), son algunos de los títulos que aparecieron durante esta nueva era. Pero a pesar de todo lo que puedan aportar al género, hay una película que los supera a todos.

Y es que es en esta primera década de los 2000 donde encontramos uno de los falsos documentales más famosos e importantes, tanto a nivel de género como para este

trabajo: *Opération Lune* (William Karel, 2002). Karel se centra en la falsa llegada del hombre norteamericano a la luna, siendo todo un montaje rodado por Stanley Kubrick en el mismo set en el que se grabó *2001. Una odisea en el espacio* por orden del por entonces presidente Richard Nixon para hacer creer a los soviéticos que la carrera espacial la habían ganado los estadounidenses. Mediante la utilización de entrevistas descontextualizadas de personajes como el director de la CIA, el astronauta Buzz Aldrin los secretarios de Defensa y Estado o la viuda del propio Kubrick, la historia se construye de forma magnífica hasta que al final de esta se revela que todo es una farsa y se muestran tomas falsas de la grabación.

El falso documental y el medio televisivo

El falso documental ha utilizado la televisión como medio de transmisión desde comienzo de los 2000 a través de capítulos de diferentes series. *Freakylinks* (Ricardo Festiva & Gregg Hale, 2000-2001), *Trailer Park Boys* (Mike Clattenburg, 2001-2016) o *Recordando el show de Alejandro Molina* (Juan José Campanella & Alejandro Dolina, 2011). Sin embargo, si hablamos de series que utilizan este estilo en sus episodios tres destacan sobre todas las demás: *The Office* (Greg Daniels, Ricky Gervais & Stephen Merchant, 2005-2013), *Parks and Recreation* (Greg Daniels & Michael Schur, 2009-2015) y *Documentary Now!* (Fred Armisen, Bill Hader, Seth Meyers & Rhys Thomas, 2015-Actualidad).

The Office, adaptación americana de la serie inglesa del mismo nombre (de la que Gervais y Merchant también eran directores, emitida de 2001 a 2003) nos mostraba la vida cotidiana de los trabajadores de la compañía de papel *Dunder Mifflin* en Scranton (Pensilvania), en la que los actores miraban directamente a las cámaras o advertían su presencia. Un caso parecido es el de *Park and Recreation*, cuya protagonista es Leslie Knope, subdirectora del Departamento de Parques y Recreación de Pawnee (Indiana) que, junto a sus compañeros de departamento y un par de vecinos, pretende hacer de Pawnee un lugar mejor para vivir. Al igual que sucede con *The Office*, los actores no solo miran a cámara o son conscientes de ella, sino que hablan directamente al espectador.

Es cierto que *Documentary Now!* no es una de las series más conocidas (recordemos que lleva menos de un año de emisión), es una de las que mejor explota este género. Presentado por la británica Helen Mirren, cada capítulo de esta serie nos muestra una parodia de reconocidos documentales de la historia. *The Thin Blue Line* (Errol Morris, 1988), *Grey Gardens* (Muffie Meyer, Albert Maysles, Ellenn Hovde & David Maysiles, 1976) o *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) son algunos de los filmes de no-ficción que esta serie parodia. Una mirada cómica hacia esos documentales que tan seriamente se tomaron.

También encontramos series que no quieren simular el género de no-ficción, sí lo utilizan en algunos de sus capítulos como algo extraordinario. Algunas de las series más conocidas que han usado alguna vez este género son *The X-Files* (Chris Carter, 1993-2002); *The West Wing* (Aaron Sorkin, 1999-2006); *Modern Family* (Steven Levitan y Christopher Lloyd, 2009-Actualidad); *Castle* (Andrew W. Marlowe, 2009-Actualidad); *The Simpsons* (James L. Brooks, Matt Groening y Sam Simon, 1989-Actualidad); *Community* (Dan Harmon, 2009-2015).

3. El falso documental dentro de España

3.1. Basilio Martín Patino

Si hablamos del falso documental en España, es imposible no hablar de la persona de Basilio Martín Patino. Nacido el 29 de octubre de 1933 en Lumbrerales (Salamanca) está considerado como uno de los cineastas más destacados de España por su obra tan libre y personal, en búsqueda continua de nuevos caminos expresivos.

Estudiante de Filosofía y Letras en la especialidad de Filología Moderna, tanto en inglés como en italiano, en la Universidad de Salamanca (1950-1955) y, posteriormente, de cursos de cine en el Instituto de Investigadores y Experiencias Cinematográficas (1955-1960), Martín Patino comenzó su carrera en el celuloide (a través de prácticas, esos sí) mientras cursaba estos en el IIEC. De esta etapa son *El desencanto* (1957) y *El parque* (1958). Terminaría el curso de cine con la realización de otro cortometraje, *Tarde de domingo* (1960).

Y es que a este salmantino se le considera un “director de montaje”, es decir, en sus obras es claro el montaje que se ha seguido, por lo que hay que prestarle especial atención en los visionados, pero también se oponen a esas formas ortodoxas de hacer cine que cimentaron los medios audiovisuales, comparándole con cineastas como Orson Welles, Eisenstein o Pasolini (González, 1997). Así, en la filmografía de Basilio Martín Patino se puede apreciar su aportación audiovisual, renegando de muchos de los recursos hasta entonces utilizados y buscando la creatividad y la libertad a la hora de contar su historia.

La prolífica filmografía de Basilio Martín Patino abarca 36 trabajos entre los que se incluyen cortometrajes, largometrajes de ficción –entre los que destacan *Nueve cartas a Berta* (1966), *Los paraísos perdidos* (1985) u *Octavia* (2002)-, documentales y, lo que más nos interesa, falsos documentales. A continuación, veremos una breve reseña de sus trabajos más importantes en este género.

Falsos documentales dentro de la Dictadura: trilogía documental de los setenta

Tras la realización de sus primeros cortometrajes y largometrajes de ficción, Basilio Martín Patino se adentró en el mundo del documental. Su primera obra documental sería *Paseo por los letreros de Madrid* (1968), pero será durante los primeros años de la década de los setenta cuando se introduzca de lleno en ese género que ahora llamamos falso documental.

Durante esta época, Martín Patino fue realizando tres documentales de manera clandestina, sobre todo después de la prohibición y persecución de la primera obra de esta denominada trilogía, *Canciones para después de una guerra* (1971), que, a pesar de ser aprobada en un principio, fue prohibida hasta cinco años después, con la muerte de Franco (Martín-Morán, 2005)

En su interés por exponer lo que hace, Patino mostrará en primer plano los recursos que emplea para su realización. Sobre las imágenes que utiliza (archivos oficiales del NO-DO, fragmentos de películas de ficción, y otros rodados expresamente para *Canciones...* y materiales no cinematográficos como fotografías o recortes de prensa) emplea una serie de recursos técnicos que las modifica, ya sea ralentizándolas, coloreándolas o superponiéndolas. Como ocurrirá con más trabajos suyos, la voz en off queda relegada a pocas escenas.

Si bien, es complicado determinar el argumento, el hilo conductor de este film serán diversas canciones populares (ninguna de ellas manipuladas) que sonaron en la época, evocando recuerdos en los espectadores sobre aquella época.

Películas como *Canciones...* para después de la guerra se convierten, en palabras de Josetxo Cerdán (2008:6) “en modelos de indagación sobre las heridas históricas de una sociedad y las taras contemporáneas que dichas heridas han generado”, más que en un producto de las libertades y rutinas fílmicas de la Transición política. Es un trabajo que expresa las emociones y recuerdos de lo cotidiano de una generación que en su momento les fue arrebatada.

Dos años más tarde verían la luz *Queridísimos verdugos* y *Caudillo* (1973). Siguiendo el estilo de los documentales con entrevista, Patino nos ofrece una imagen escalofriante en *Queridísimos verdugos* de lo que sucedía con estos administradores de justicia durante los primeros años de la década de los setenta.

Junto a diferentes materiales, hace de la entrevista su punto fuerte. Mediante entrevistas a especialistas, a familiares de condenados y víctimas, va construyendo una historia que encierra su auténtico valor con las entrevistas con Antonio López Sierra, Bernardo Sánchez Bacuña y Vidente Copete, todos ellos verdugos, cuyas intervenciones son individuales en un primer momento para pasar a hacer una conjunta. Y es así cuando podemos darnos cuenta que estos testimonios son fruto de una negociación previa a la grabación.

En cuanto a *Caudillo*, fue quizás el filme que mayores críticas obtuvo por parte de los espectadores. Como recuerda Martín-Morán (2005:60) “en un primer momento se esperaba que quizás un filme más rotundo en su condena al Régimen y a su tirano. Sin embargo, no se trataba de un filme militante, ni siquiera expresamente político. Es quizás más productivo analizarlo dentro de un contexto más amplio, en el que finalmente se irán colocando el resto de sus producciones”. El filme, que narra el periodo desde el comienzo de la Guerra Civil hasta el “Primer Desfile de la Victoria”, se vale de imágenes de archivo previas y ajenas, procedentes de archivos extranjeros, y de una narración que salta en el tiempo de un evento a otro, obligando al espectador a prestar mayor atención. Con la muerte de Franco en 1976, Patino desearía la idea de hacer la segunda entrega, terminando así esta trilogía.

La producción de los años noventa: de *La seducción del caos* a *Andalucía, un siglo de fascinación*

Tras su trilogía en los años setenta, la década de los noventa supuso otra explosión de falsos documentales en la filmografía de Patino. Recordar que a principios de los años ochenta fundaría la productora La Linterna Mágica (en la cual sigue trabajando hoy en día), y es en esta década cuando rueda *Madrid* (1987), una historia con tintes autobiográficos del propio Patino que narra las desavenencias de un realizador alemán llamado Hans y sus dudas

sobre si es o no capaz de documentar el pasado y las restricciones que va sufriendo a lo largo del proceso.

Ya iniciados los noventa, llegaría en primer lugar *La seducción del caos* (1991), uno de sus trabajos más interesantes dentro de su producción de cine de falso documental. Este largometraje grabado en vídeo cuenta la historia de un presunto asesino llamado Hugo Escribano (interpretado por Adolfo Masillach) y cómo se convierte en el cuerpo central para la televisión. Es en esa televisión donde se exponen las diferentes pruebas y recreaciones que implicarían a Escribano en el crimen. También incluiría a personajes mediáticos como Jesús Hermida o José María Íñigo, que no tendrían otro papel que hacer de ellos mismos, ejerciendo sus funciones como periodistas.

Aunque sigue siendo un montaje con diversas técnicas y materiales (hace uso de los formatos televisivos del telediario, el reportaje o la entrevista), se trata de un ejercicio completamente diferente a lo que Patino había realizado en ocasiones anteriores. Usa todos esos formatos para demostrar lo engañoso que puede ser este medio.

Y es que, como dice José María Català, “la apuesta parece ser muy sencilla: si la televisión acapara la realidad y la esconde tras formaciones retóricas, habrá que atacarla con la mentira, para que, de una vez por todas, se entienda que esas formaciones retóricas no son más que mediaciones al servicio del mejor postor”. (Català, 2000:31)

En 1997, La Linterna Mágica produce para Canal Sur Televisión una serie de siete capítulos bajo el título de *Andalucía, un siglo de fascinación*. Estas películas tratan en esta serie diferentes temas relevantes para esta comunidad, como son la copla o el flamenco. El único conector entre estos filmes es la unión de todos con Andalucía, lo que hace que no tengan un orden determinado.

Patino inventa en casi todos los casos una ficción que sirve como hilo conductor para el tratamiento de cada tema, alojando además otras propuestas críticas y reflexivas, cuya trascendencia puede superar su punto de partida (García-Martínez, 2006).

Carmen y la libertad (1995), cuenta la hipotética realización de la ópera de Bizet por un equipo europeo en Sevilla. Y es que es la figura de Carmen el punto de partida para reflexionar sobre las condiciones históricas en las que esta mujer pudo vivir a finales del siglo XIX en Sevilla. Qué tipo de relaciones pudo establecer teniendo en cuenta su personalidad y su persona como símbolo de lucha de clases, pero siempre manteniendo la alegoría de un mensaje más profundo: el precio a pagar por la independencia.

En el caso de *Ojos verdes* (1995), el tema se centra en la copla a través de la reconstrucción de la vida de un marqués amante de este arte que había dedicado su vida a coleccionar recuerdos para poder crear un museo con todos ellos. El mensaje oculto, por llamarlo así, sería esa sensación de apropiación del régimen del folclore de sur como producto nacional.

Para hablar del flamenco, Patino le dedica dos capítulos: *Desde lo más hondo I: Silverio* y *Desde lo más hondo II: El museo japonés* (ambos de 1995). En ellos, el protagonista es Eikichi, un magnate japonés que, en el primero de los casos, adquiere un rodillo de papel en el que se encuentra el registro sonoro de Silverio Franconetti, un cantaor del siglo XIX. Y es que “esta ficción ofrece la posibilidad de que especialistas y aficionados, cantaores y periodistas, discutan sobre algunos de los aspectos más interesantes y también conflictivos que conforman la naturaleza de una manifestación de impresionante riqueza artística pero que todavía hoy se encuentra bastante desatendida o incomprendida” (Martín-Morán, 2005:71-72). Para la segunda parte, Patino reúne diversos documentos de archivo en el museo que supuestamente este personaje nipón del capítulo anterior ha abierto en su Japón natal. En esta ocasión, quienes debaten sobre el flamenco no son especialistas, sino que son los propios artistas los que expone sus opiniones y vivencias.

En *El jardín de los poetas* (1995) observamos cómo se graba una gala de televisión sobre la poesía andaluza en el mismo Canal Sur. Este *making off* resulta paródico al terminar reduciendo a la mínima expresión todo lo que pasa por televisión.

Uno de los dos casos restantes, *Paraísos* (1995) relata cómo sería una Sevilla utópica a través de tres personas (Helmut Werner, un catedrático alemán

afincado en estados unidos; Dominique Laval, una socióloga suiza; y Josep Liberto Campmany, anarquista en su juventud) que cuentan sus experiencias vitales y sus diferentes maneras de convivencia y organización social. Como ocurre con los casos anteriores, el tema principal acaba diversificando en otro de mayor profundidad. En este caso por qué esta zona de la península se ha convertido en un ideal para los extranjeros y si eso es así, es posible la utopía en Andalucía.

Por último, tenemos *El grito del sur: Casas Viejas* (1995), un filme dedicado a los episodios de carácter anarco-sindicalistas y sus consecuencias. Los hechos acaecen en este pueblo gaditano en 1933. Aunque la estructura sea parecida a la de un documental convencional que pretende reconstruir un hecho histórico (testimonios de supervivientes y descendientes, imágenes del lugar en el momento de la grabación del filme o archivos auténticos de la época), nos encontramos ante un par de reconstrucciones que se introducen como verdaderas, pero no lo son.

Así, “los siete capítulos de *Andalucía, un siglo de fascinación* extienden, el juego posmoderno de la sospecha sembrando el imaginario andalucista de falsos documentales que tienen una evidente base real. Este es el punto, siempre ambiguo y decididamente fronterizo, desde donde parte el director salmantino en su último y extenso trabajo en el mundo híbrido de la no-ficción”. (García-Martínez, 2006:153)

3.2. La España de la Transición

Antes de continuar con la época de la Transición, debemos retroceder hasta los años treinta para hablar del que posiblemente sea uno de los primeros falsos documentales registrados en España: *Las Huerdes: Tierra sin pan* (Buñuel, 1933).

Este cortometraje de 30 minutos nos muestra una de las regiones más pobres y con menor desarrollo de la península (situada en Cáceres). En el año en el que se rodaba este falso documental (1932). Buñuel nos muestra con toda la crudeza del mundo la miseria, la insalubridad y la falta de esperanza que la emigración de los más jóvenes supuso a esta región. Un falseamiento de situaciones en las que los propios documentalistas actúan como lo hace el resto, sin hacer nada. Y es que “la condición del observante es la de un testigo impotente -o al menos así debiera parecerlo-, pero también la del testigo oportuno. La elocuencia de esta realidad imaginaria se sostiene sobre una doctrina del instante como cifra del ser de lo real, aun de la trascendencia” (Blas-Corro, 2000:119).

Prosiguiendo con nuestro repaso por la historia del falso documental en España, antes de que Basilio Martín Patino reinventase su género documental en los años noventa, y tras el auge de este género durante los años sesenta por parte de TVE (Palacio, 2001), ya se encuentra cierta tendencia a alegorizar el material de archivo en los films que se ruedan a principios de la Transición española, y es que el documental durante esta etapa fue el espacio idóneo para la experimentación. Formatos, lenguajes y líneas discursivas ofrecían una variedad de propuestas (Gómez Vaquero, 2005).

Dentro del documental realizado durante la Transición se encuentran algunos productos que pretenden preguntarse a sí mismos y hacer evidente dicho auto análisis al espectador (Gómez Vaquero, 2005: 25-32):

Descrita por algunos críticos como representante de “un cine mixto, a caballo entre la dicción y el documento” (Méndez-Leite, 1976), *La tercera puerta* (Forqué, 1976) cuenta la historia un indigente llamado José M^a Montez que había sido *boy* en un conocido club cabaretero. En el filme,

Montez narra sus vivencias en el mundo del *music-hall* de comienzos del siglo XX. Las reconstrucciones del pasado se realizan a través de *flash-backs*, mediante una puesta de escena teatralizada, con un maquillaje y una interpretación hiperbólica, consiguiendo escenas casi oníricas.

Mediante una serie de recursos como la entrevista al propio asesino, José Luis Cerveto, a sus conocidos, especialistas médicos y jurídicos, *El asesino de Pedralbes* (Herralde, 1976) se asemeja en su estilo a lo que se consideraría la forma tradicional del reportaje televisivo hoy en día. El principal de esos recursos, utilizado desde principios de la década en la pequeña pantalla, y que hace más efectiva esa sensación de realidad es la de ver a través de los ojos del entrevistado. Un recurso utilizado en sus orígenes en filmes.

Informe General (Portabella, 1977) parte de la base del tipo de ejercicio fílmico a lo largo de la Dictadura. Así, Portabella rechaza todos los recursos empleados durante esos años, como uso de una *voice over* impersonal y omnipotente sobre un espectador que no tiene alternativa en su interpretación. Ahora, un actor se desplaza por lugares emblemáticos de la memoria en silencio. También incorpora los procesos de montajes y los preparativos para las entrevistas, desmitificando así las figuras políticas que aparecen en ellas.

Otros recursos utilizados para el que lo vea sea consciente de lo que realmente son la introducción de ese mismo actor dentro de una manifestación o la recreación de detenciones y torturas ilegales de una pareja de militantes opuestos al Régimen por parte de las fuerzas del orden, hasta entonces imposibles de mostrar.

Vivir en Sevilla (García Pelayo, 1978). Otro ejemplo de hacer explícitos los modos de la representación cinematográfica. *Vivir en Sevilla* (García Pelayo, 1978) hace el esfuerzo de mostrar de forma continua todos dispositivos fílmicos, como el truco empleado para formar una lágrima en el ojo de la protagonista, o el momento en el que uno de los personajes se olvida del guión y el regidor, (fuera de campo) se lo recuerda.

Ésta es la forma que García Pelayo tiene de dar a conocer esos pequeños artilugios y trampas que se utilizan en el mundo del celuloide para hacer aún más evidentes las farsas que se emplean.

También se realizaron cortometrajes durante esta periodo de la historia de España, entre los que destaca *Sevilla en tres niveles* (Bollaín, 1978). Este cortometraje de nueve minutos nos habla de una Sevilla futurista (del año 1995) en la que la ciudad está dividida en tres niveles: el primero de ellos, las azoteas, donde solo habitan los parias; el segundo, el nivel 0, lugar de hábitat de los individuos productivos; y por último, el subterráneo, donde el tiempo se ha detenido.

Numax presenta... (Jordá, 1979). Numax era una empresa de electrodomésticos situada en Barcelona que llegó a una situación de autofinanciación tras huelgas y protestas generales. En este filme son los propios trabajadores quienes actúan como actores de su propia realidad, sin guión y en el lugar de los acontecimientos (la fábrica). Sin embargo, tenemos por otro lado a los directivos de la empresa y ciertos dirigentes políticos del momento, que fueron interpretados por actores profesionales, con un guión preparado y rodado en el interior de un teatro.

Frente a un cine de ficción que no solía plantearse nuevas metas, el documental realizado durante la Transición podría ser considerado el germen de esa hibridación y mestizaje que caracterizaría a una gran parte del cine de no ficción realizado desde los años noventa hasta la actualidad (Gómez Vaquero, 2005:46)

3.3. Televisión y cine de no ficción

En los últimos años se ha producido en España una explosión de diversos formatos televisivos que, a ojos del espectador, pueden parecer documentales, aunque sea parcialmente. Estos formatos se adueñan del discurso clásico del documental, pero modificados desde el punto de vista de los denominados Reality Show y programas de entretenimiento del estilo.

Así, podemos encontrar ejemplos de producciones de este tipo dentro de España. La productora catalana Sagrera TV, S.A. colaboró con diferentes

productoras europeas para la realización de varios documentales del denominado real-ficción, género que “intenta mezclar en el mismo sustantivo el gran aporte de información (supuestamente veraz) que fluye en el film y la narración de ficción. Una mezcla entre acontecimientos reales y ficticios” (de la Cuadra y López de Solís, 2013:12).

Algunos de los más importantes fueron *La odisea de la especie* (2003), *Pompeya, el último día* (2004) y *Auschwitz: Los nazis y la solución final* (2005), consiguiendo que se re-configurase la noción de documental en España (Gómez González, 2005).

Todos estos documentales recreaban una parte de la historia de la humanidad, desde nuestra evolución hasta la edad contemporánea, pasando por la Antigua Roma en las que las dramatizaciones son el punto principal. Mediante el uso de efectos digitales creados por ordenador, sobre todo en los dos primeros documentales, vemos cómo los científicos creen que esos acontecimientos podrían haber ocurrido.

En casos como el de *Pompeya, el último día*, esas imágenes generadas por ordenador son intercaladas con grabaciones de la propia excavación, proporcionando al televidente la información real en el lugar del acontecimiento. Lo mismo ocurre con *Auschwitz: Los nazis y la solución final*, en la que, mediante la reconstrucción en tres dimensiones, nos muestran cómo era el campo de concentración. De mismo modo, recrean situaciones ficcionadas de algunos de los hechos acaecidos en ese momento. En el caso de *La odisea de la especie*, una especie de *making off* acompaña al filme en el que se muestran las técnicas utilizadas para su realización, como el proceso de construcción de personajes, el maquillaje utilizado para las caracterizaciones o la reconstrucción de imágenes por ordenador).

En estos dos casos, a la imagen le acompañan declaraciones de testigos. En cuanto a *Pompeya*, son textos narrados de Plinio el Joven, uno de los supervivientes de la erupción volcánica, mientras que en el otro documental se trata de testimonios reales de personas que estuvieron allí.

Largometrajes, medimetrajes y cortometrajes

Pero no todo el material que se ha producido en España se reduce a los documentales de real-ficción. Dentro del mundo del celuloide español se han creado largometrajes, medimetrajes y cortometrajes que utilizan el falso documental como medio para contar su historia.

Así, podemos discernir en la categoría de largometrajes filmes como *Aro Tolbukhin, en la mente del asesino* (Villaronga, 2002), que narra la historia de Aro Tolbukhin, un serial *killer* que quemó vivas a siete personas y mató a diecisiete mujeres embarazadas. Para ello, Villaronga se sirve de material original en 16 mm, escenas en Super-8 filmadas por un aficionado dominico, entrevistas formales con personas que convivieron con Tolbukhin y recreación en 35mm de episodios importantes de su vida (Seguin, 2007). También encontramos, aunque de discurso diferente, *Carmina o Revienta* (Paco León, 2012) en la que el actor dirige a su madre Carmina y a su hermana en lo que aparenta ser el día a día de estas dos mujeres que, tras sufrir varios robos en su venta en Sevilla, deciden tomar cartas en el asunto e idean un plan para recuperar todo el dinero. *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2003), *Noviembre* (Acheró Mañas, 2003) o *Lucky Village* (Pedro Pinzolas e Ingrid Correa Malmcrona, 2004) son algunos ejemplos más de la producción nacional de largometrajes.

Aunque, sin duda, el filme más conocido dentro de esta categoría es *REC* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007), del ya mencionado género *found footage*, en la que una reportera que está grabando las vivencias de los bomberos en la ciudad de Barcelona se ve en medio de una situación irreal en la que un virus se está apoderando de los vecinos de ese bloque, que debe ponerse en cuarentena, convirtiéndolos en *zombies*. Para la realización de esta película Balagueró y Plaza utilizaron cámaras de alta definición, acompañadas de móviles para narrar a tiempo real lo que va aconteciendo. Esta película, primera de una saga de cuatro películas, marcó un antes y un después dentro del cine de terror en España y del género del falso documental de nuestros días.

Dentro del formato cortometraje y medimetraje encontramos trabajos como *El elefante del rey* (García León, 2003), *Gaudí* (Manuel Hurgas, 1987) o *15*

días (Cortés, 2000), en el que el director de *Buried* nos habla de un hombre llamado Cástor Vicente Zamcois que se dedica a pedir productos de la teletienda y a devolverlos en el plazo de quince días por “no sentirse satisfecho”, convirtiendo este proceso en su forma de vida. O *Maquetas* (Vermut, 2009), uno de los mejores empleos del género del falso documental. Una denuncia social y mediática a todos esos reportajes, documentales y noticias en los que se busca la lágrima fácil llevada hasta el extremo y que, al final, nos engaña a todos.

También deberíamos incluir en esta categoría *Cristales rotos* (Víctor Erice), tercera de las historias que componen *Centro histórico* (Pedro Costa, Manoel de Oliveria, Víctor Erice y Aki Kaurismäki, 2012), una historia coral sobre Guimarães (Portugal) con motivo del nombramiento de esta ciudad como capital europea de la cultura en 2012. El vizcaíno muestra en su relato la historia, a modo de falso documental, de la ya desaparecida industria textil de la ciudad. Los trabajadores de la fábrica, tras contarle sus experiencias a Erice, recibieron un guión que tuvieron que memorizar e interpretar delante de la cámara.

Aunque es bien sabido que los documentales de naturaleza están manipulados -ya sea con imágenes rodadas en diferentes días, con otros animales (o animales alquilados y entrenados) o con engaños como “golosinas” para que los animales coman- quizás es necesario recordar que *El hombre y la tierra* (Rodríguez de la Fuente, 1974-1981) no fue una excepción. Así lo cuenta Chris Palmer (2015) para la revista QUO, en lo que se refiere a la famosa escena del águila llevándose una cría de rebeco: “Yo vi que el águila no podía con el peso. La cabra estaba con las patas enganchadas con una cuerda, que en los fotogramas no se ve, y mandaban al águila una y otra vez. Como no podía con el peso, pusieron otra cabra muerta, la abrieron y la rellenaron con papel. Y con esa hicieron las tomas en que se ve volar al águila con la cabra hacia abajo.”

A pesar de todo este material, es cierto que la aparición del falso documental en televisión, y no como producto cinematográfico, es apenas inexistente, a pesar del auge de este género a mediados de los noventa. Sí aparece algún caso de reportaje fraudulento, que una vez descubierto ha generado

sanciones laborales, tal y como ocurría tras la emisión en 1991 en el programa *Camaleó*, de TVE Cataluña en el que informaron de un falso golpe de estado en la Unión Soviética y el asesinato de Gorbachov, lo que le costó al jefe de programas de la cadena su destitución.

Como dice Gómez González, el prestigio de una cadena pública -incluso privada-, la creación y emisión de un producto falso, ya sea por equivocación o con la intención de experimental podrían en peligro el prestigio y la confianza del espectador en esa empresa, lo que terminaría con su credibilidad (Gómez González, 2005).

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN

Los antecedentes del 23-F

El 23 de febrero de 1981 se produjo en España un golpe de Estado encabezado por el teniente-coronel Antonio Tejero que, acompañado de doscientos guardias civiles, irrumpió en el Palacio de Congresos de los Diputados de Madrid mientras se votaba la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo.

Junto a este asalto tuvo lugar la ocupación militar, por parte del militar Milans del Bosch, de Valencia. Estas acciones, parte de un plan conspiratorio, no tenían otra intención que la de disolver el Parlamento y formar una Junta Militar que gobernara España.

La Transición que tanto parecía prometer estaba causando estragos en España, tanto a nivel social como económico y político. Con la muerte de Franco y la posterior coronación de Juan Carlos I, comienza una nueva etapa esencial para el futuro de España. Así, el Rey asumiría la legitimidad que le proporciona el régimen y se proclamará rey de España el 22 de noviembre de 1975 con el objetivo de formar una democracia que no cuestione la corona.

Estos dos acontecimientos derivarían en opiniones e ideologías diversas. Por un lado, los Reformistas, partidarios de una reforma que mantuviera la monarquía. Por otro, los Continuistas, que apostaban por mantener las instituciones que se había heredado del franquismo y la fidelidad a las leyes del Estado. Otra rama emergente la formarían los Pseudo-reformistas, partidarios de una renovación limitada que no conllevara una apertura a todos los partidos políticos. Por último, se encontraba la Plataforma de Coordinación Democrática, opositora a cualquier ideología de tipo franquista, promoviendo una ruptura drástica con el pasado y la necesidad de llevar a cabo un referéndum que proclamase una monarquía o una república.

A los pseudo-reformistas pertenece el primer gobierno dentro de la monarquía, a manos de Arias Navarro. Junto a él, hombres que habían tenido cargos de responsabilidad durante la etapa de Franco. Sin embargo, la inestabilidad de este nuevo gobierno terminó con la dimisión de Navarro y elección de Adolfo Suárez en 1977 como el nuevo presidente, designado por el Rey.

Fueron años importantes para España en los que se celebraron las primeras elecciones libres desde 1936, un sistema que propiciará la legalización de todos los partidos, las instituciones represivas presentes en el franquismo fueron suprimidas... pero una de las novedades más importantes ocurrió en 1978, la redacción de una nueva Constitución, en la que se aprueban nuevas leyes que marcarán un antes y un después, como el divorcio, la monarquía parlamentaria o, más importante, el sufragio universal.

Pese a que hoy vemos todos estos cambios como algo necesario, no fueron tan bien recibidos entre todos. La situación económica, social y política seguía estando mal, lo que acabo incrementando los nervios de muchos sectores, entre ellos los políticos y militares que no acababan de ver bien esta Constitución, que además había dejado de lado a la Iglesia.

La crispación fue aumentando, llegando a producirse atentados terroristas de extrema derecha e izquierda (importantes los atentados perpetrados por ETA), culminando con el atentado de 1977 en Atocha. Con la población asustada y sin saber qué hacer. La situación no mejoró tras la legalización del Partido Comunista Español en abril de 1977, ocasionando mayor inestabilidad entre el Gobierno y el ejército.

Dos años más tarde, en 1979 se intentaría dar un golpe de estado bajo el nombre de *Operación Galaxia* que fracasaría. Sin embargo, asentaría las bases para que uno de sus miembros, el teniente-coronel Antonio Tejero, llevase a cabo otro golpe de estado en el Congreso de los Diputados años más tarde.

Entre la presión social y la discordia dentro del partido Unión de Centro Democrático, Suárez dimitió en 1981, siendo Calvo Sotelo nombrado nuevo presidente. Todos estos cambios y miedos terminaron haciendo que Tejero asaltara el Congreso de los Diputados el 23 de febrero de 1981 durante la investidura de Calvo Sotelo. Este golpe, a pesar de durar menos de un día, marcaría un antes y un después de la historia de España.

El 23-F de Évole

Todo comienza el día 2 de enero de 1981, cuando diversos dirigentes de la política española se reunieron en el Hotel Palace (Madrid) para tratar la difícil situación en la que vivía España, sobre todo con los atentados de ETA y la debilidad de la corona en esos momentos. Los allí reunidos eran Adolfo Suárez (Presidente del Gobierno), Felipe González (Jefe de la oposición), Santiago Carrillo (del Partido Comunista), Manuel Fraga (de Alianza Popular), Eduard Bosch (de Minoría Catalana), Koldo Satrustegui (del Grupo Parlamentario Vasco), Federico Mayor Zaragoza (de Unión de Centro Democrático), Manuel Gutiérrez Mellado (Vicepresidente Primero del Gobierno), Sabino Fernández Campo (Secretario General de la Casa Real) y Antonio Miguel Albajara (teniente-coronel subdirector del CESID).

En esa reunión se decide que la única manera de salvaguardar la democracia, la figura del rey y la monarquía es fingir un golpe de estado en el que el Rey Juan Carlos I aparecerá como el salvador. Tras el visto bueno del monarca, se elegirá el lugar del acontecimiento. Emplazamientos emblemáticos como la Zarzuela o la Moncloa son algunas de las propuestas, pero es el Congreso de los Diputados, idea de Carrillo, el edificio seleccionado al tratarse de la sede de la soberanía popular y, más importante, un lugar donde las cámaras pueden grabar el acontecimiento y retransmitirlo a los hogares españoles. A este plan se le denominaría *Operación Palace*.

Una vez elegido el lugar, quedaba por seleccionar qué director sería el más idóneo para llevar a cabo esta farsa. Tras disputas por varios directores de autonomías muy concretas (Josep María Flotats y Manolo Summers, catalán y andaluz respectivamente), se llega a la conclusión de que el mejor candidato sería José Luis Garcí, que ya había dirigido el mediodrama *La cabina* (1972) y la película *Asignatura pendiente* (1977). El madrileño dudará en realizar tal ejercicio fílmico y no será hasta la llamada personal del Rey que acepte el encargo.

Ya se tenía lugar y director, pero aún faltaban muchos detalles por determinar. Como la fecha de la realización del falso golpe. El Congreso de los Diputados debía estar lleno para causar más impacto, sin embargo, no había sesiones lo suficientemente importantes para llenarlo, ni en enero ni en febrero. La solución se plantearía de nuevo en el hotel Palace, concretamente en la habitación 302, una reunión de urgencia propuesta por Felipe González y Alfonso Guerra.

La solución pasa por realizar un acto de excepcionalidad: hay que investir a un nuevo presidente del Gobierno, lo que significaría la dimisión de Suárez, que tomará esta decisión como una venganza de González y Guerra al haber ganado las elecciones anteriores, pero el fin último era más importante que la presidencia, por lo que días más tardes Suarez dimitiría, dejando a la población española desubicada y sin explicaciones claras de los motivos políticos por los cuales deja la jefatura de estado.

Se decide entonces grabar el discurso que el Rey daría después del golpe de estado. En un principio Garci propondrá realizarlo en un estudio, pero tras ir al despacho del monarca en la Zarzuela se decide grabar allí, ya que se podría recrear ese escenario en otro lugar, aunque sería innecesario. En la grabación del discurso Garci contará con la colaboración del operador de cámara Pedro Rojo, con el que ya había trabajado con anterioridad. Para la ocasión se hizo manufacturar un tapiz en el que se pueden ver dos leones sujetando el escudo de España, un mensaje de fortaleza real dentro de España.

En la realización del discurso se contó con la colaboración del periodista Fernando Ónega, quien tuvo ciertas dificultades a la hora de realizar el encargo, ya que todos los partidos políticos deseaban “meter mano” y añadir algún párrafo que les nombrara. Ninguno fue aceptado y el Rey, de memoria, pronunció el discurso de la manera más convincente posible.

Sin embargo, España no era la única involucrada en este asunto. El presidente Ronald Reagan estuvo al tanto de la situación, llegando a proporcionar ayuda para evitar las confrontaciones que los independentistas vascos y el malestar militar podrían ocasionar. Así, el entonces secretario de estado de Estados Unidos, Alexander Haig, apareció el día del golpe declarando que todo era un asunto interno español, desviando así la atención sobre la farsa. La única condición que expusieron fue la de España entrando en la OTAN, ingreso que se realizaría durante la presidencia de Felipe González.

Todo iba tomando forma, pero aún faltaba el elemento más importante: quién llevaría a cabo este golpe de estado. Se decide que la mejor opción sería un golpista decidido, alguien que no supiera que ese golpe era falso. Es así como llegan al teniente-coronel Antonio Tejero, que ya había formado parte de otro intento de golpe de estado que se intentó llevar a cabo en 1978, la denominada *Operación Galaxia*. El capitán general Jaime Milans del Bosch será la persona que convenza a Tejero de realizar tal golpe, que está al tanto de la operación y que posteriormente colaboraría sacando los tanques en Valencia.

Así, el 2 de febrero, Milans del Bosch se desplazaría a Madrid con un hombre de confianza, el coronel Ramón Samper, para citarse con Tejero. El encuentro tendría lugar en la cafetería del Casino de Madrid, lugar en el que convencería a Tejero de participar en el golpe sin saber que era falso, pero, eso sí, sin que hubiese derramamiento de sangre.

No obstante, el partido republicano no estaba muy tranquilo con la idea de que un golpista entrase en el Congreso dando un golpe de estado (real para él) encontrándose allí Carrillo, ya que a pesar de haber accedido al no derramamiento de sangre no se podía prever lo que podría ocurrir. Para calmar los nervios, de este grupo y de todos en general, se decide encargar a un grupo de guardias civiles que acompañe al teniente-coronel durante este momento para mayor seguridad de todos.

Llegado el 23 de febrero, y tras un ensayo general el día anterior, todo está preparando para que la segunda votación, programada a las cuatro y media de la tarde, se ponga en marcha. Es en este momento cuando Tejero, acompañado de estos guardias civiles, realiza su golpe de estado, proclamando la famosa frase “¡Quieto todo el mundo!”, acompañada de tres disparos al techo.

Todo parece ir según lo planeado, pero Carrillo decide saltarse las instrucciones que Garci le había dado a él y al resto de políticos (a excepción de Suárez y Mellado) de tirarse en el suelo y esconderse. Se trata de un incumplimiento del trato que algunos, como Felipe González, quien se había opuesto a esconderse, pero que acabó accediendo, no perdonará, provocando una división de la izquierda en España.

Algo parecido ocurre con un periodista de la Cadena Ser, Rafael Luis Díaz, al tanto de la situación. El locutor narra lo que está ocurriendo, haciendo mención del cargo de Tejero de teniente-coronel, lo que supone que éste ha podido identificar las dos estrellas en la manga del golpista desde la distancia a la que se encontraba la cabina de prensa. Por suerte, con los nervios del momento, nadie repara en esos detalles que podrían haber echado a perder la operación.

Con la situación del Congreso bajo control, es la hora de actuación de Milans del Bosch. A las nueve de la noche sacará los tanques a las calles de Valencia. El problema surge cuando solo están disponibles cinco tanques, asunto que resolverá haciéndolos pasar varias veces por la misma calle para dar la sensación de un mayor número de ellos.

Para mantener la incertidumbre y el desasosiego entre la población, se decide aplazar la emisión del discurso del rey unas horas más. Durante esas horas, y bajo el criterio de Garci, se decide emitir en TVE, única cadena en el momento, la película de David Butler *La Princesa y el Pirata*, formando así una alegoría entre la princesa y el pirata con la monarquía y los golpistas.

Tras finalizar la película, es hora de emitir el discurso del rey, a la una y doce minutos de la noche, tal y como se había previsto, seguido de un especial informativo presentado por Iñaki Gabilondo. Por lo que no hubo ocupación alguna de Radio Nacional o de TVE.

Es el momento de empezar a desmontar el engaño. El primer paso es ir al Congreso y decirle a Tejero la verdadera naturaleza de la situación, tarea que le corresponde a Alfonso Armada, jefe del Estado Mayor del Ejército y amigo íntimo del Rey. Este encuentro se alarga durante horas. Tejero desconfía de lo que Armada le cuenta, por lo que decide sacar del hemiciclo a una sala contigua a Suárez, Gutiérrez-Mellado, Felipe González, Alfonso y Carrillo para que les confirmase la información que Armada le había dado. Esto provoca la cólera de Fraga, que ha sido relegado a un segundo plano, que exige salir de allí al momento ante tal humillación.

Es en ese momento cuando Tejero se da cuenta de que es el único que no sabía que todo se trataba de un engaño y que lo habían utilizado, lo que desemboca en un acuerdo entre él y los artífices del simulacro por el cual le proporcionarían una salida del Congreso y una “indemnización” de 23 millones de pesetas.

Tras la salida del Congreso de los diputados, Garci decide que para los guardias civiles es una buena salida de escena a través de una ventana (homenaje particular a *La ventana indiscreta* de Hitcock, 1984), tras lo cual se dirigen a darle la mano a Tejero, mientras el propio Garci, a pocos metros de distancia, observa como su “filme” y toda la operación llega a su fin.

Dos años después, Garci ganaría el Oscar a mejor película extranjera por *Volver a empezar* (1982), una victoria inesperada. Se trata un agradecimiento por los servicios prestados. En esta película Garci hará guiños constantes a esa *Operación Palace*, como el hecho de que su protagonista (interpretado por Antonio Ferrandis) se llame Antonio Miguel Albajara, como el ex subdirector de operaciones del CESID; que el personaje de Pablo del Hoyo se llame Sabino, como el Secretario General de la Casa Real; la

utilización del apellido Parker para una pluma en honor al ex agente de la CIA William Parker; o el uso del número 302 en una habitación, como la habitación utilizada en la reunión en el Palace.

Analizando *Operación Palace* como falso documental

Siguiendo las pautas que hemos visto anteriormente de García-Martínez (2005), *Operación Palace*, de 58 minutos y 42 minutos de duración, posee varios de estos indicadores que otros falsos documentales han utilizado antes que él. Así, analizaremos qué recursos utiliza Évole para la realización de este filme.

1. Presentación a cargo del presentador

A diferencia de otros documentales en los que el director mira directamente a cámara, explicando lo que se va a ver, Jordi Évole introduce su falso documental al espectador a través de una grabación en la que presenta a un grupo de personas su filme. Mientras va explicando por qué están allí, diversos planos de la cámara en la misma perspectiva que los asistentes a la proyección nos introduce en el evento como si nosotros estuviéramos allí. Sin embargo, se trata de un visionado de los 20 primeros minutos, con lo que al terminar se graban las declaraciones de los presentes indicando los sorprendidos que están y las ganas que tienen de ver el resto del documental el día de su emisión, generando en el espectador en casa, que lo está viendo, tener aún más ganas de no cambiar de canal.

2. Herramientas no documentales

El guión de *Operación Palace*, tal y como señala García-Martínez, posee la estructura propia del documental: nos plantea un enigma (¿nos han contado todo sobre el 23-F? ¿Es verdad lo que nos dijeron?), acompañado de una argumentación a través de diversos archivos y declaraciones de expertos, para terminar con una conclusión a la que se ha llegado del análisis global de la información adquirida. Todo ello. Siguiendo un orden que permite al espectador comprender la evolución de los acontecimientos e información que le están aportando.

No cabe duda de que nos encontramos antes un guión preparado hasta el milímetro para conseguir llevar la farsa hasta el final, cerrado a más no poder y con un resultado más que eficaz si nos fijamos en la reacción de la gente tras su emisión.

Por otra parte, como ocurría en *La seducción del caos* de Basilio Martín Patino, nos encontramos frente a diversos profesionales de diferentes ámbitos laborales

(periodistas, políticos, sociales...) que, realizando su propia profesión, interpretan un papel previamente escrito y preparado por el director y su equipo.

Sin embargo, a diferencia del filme de Patino, los actores que aparecen no son famosos, y los personajes a los que interpretan no son conocidos por una gran parte del público, son inventados. Tal es el caso de Fernando Barolomé en el papel de Eduard Bosch, Pedro Grande en el de Antonio Miguel Albajara, Manuel García en el de Manuel García, Mark Porent en el papel de William Parker y Ernest Roca en el de Pedro Rojo.

3. **Imitación de métodos estilísticos**

Nos encontramos ante un documental de tipo investigación, que utiliza recursos del género como son los metrajes de archivo para intensificar el poder inicial de la hipótesis (el 23-F no es como nos lo contaron), la presencia de entrevistas a personajes relevantes para la trama (dirigentes políticos y periodistas de la época, expertos...) o la voz en *off*, que va asentando las informaciones que tanto entrevistados como documentación van otorgando.

También es un punto muy importante el uso de la música en este tipo de documentales. Es cierto que en ese caso todo tiene un aire muy sensacionalista, el uso de determinada música para ejercer en el espectador una sensación particular está presente a lo largo de todo el filme. Así, nada más terminar la introducción con esa especie de experimento social, podemos escuchar una melodía enérgica de violines que nos indica que el falso documental va a comenzar. Unos golpes de tambor rítmicos, que generan un mayor dramatismo, a la hora de hablar del secretismo alrededor de este caso.

En líneas generales la música seleccionada para cada apartado del documental genera la sensación de expectación, intriga o dramatismo, pero según llegamos al final somos aún más conscientes de la importancia de la música. Una vez se ha terminado de contar cómo Garci ganó el Oscar y los homenajes de este en su película en relación a la *Operación Palace*, un tango empieza a sonar de fondo, un cambio de registro muy significativo que nos adelanta que las cosas van a cambiar de un momento a otro.

También son importantes los planos a la hora de contar una historia. Durante todo el falso documental, solo se utilizan tres tipos de planos en las entrevistas:

primerísimo primer plano, primer plano y un plano medio amplio, sin llegar a ser plano americano, siendo este último el menos utilizado.

El más significativo de todos va a ser el primerísimo primer plano, que se utilizara para enfatizar situaciones o informaciones. Temas como la decisión de realizar un falso golpe de estado, la posible reacción del Rey ante la propuesta o el planteamiento de la dimisión de Suárez, van a ser enfatizados mediante esta técnica, pasando de medios planos a planos muy cerrados en los que prácticamente solo se verán los ojos, la nariz y la boca del informador.

4. **Voz en off**

La voz de Pablo Tena, profunda y serena, es la voz ideal para dirigir al espectador a través de esta farsa. Como sucede en la mayoría de documentales (y falsos documentales), esta voz en *off* nos sirve de guía entre suceso y suceso, entre información e información, aclarando y cerciorando declaraciones de los entrevistados o haciéndolas él mismo en base a información que se muestra en forma de documento oficial, no oficial, periódico o vídeo.

Esta voz es la que nos creará dudas, creará expectación y hará que deseemos nos siga explicando lo que aconteció. Todo cargado, como se ha mencionado antes, de un notable sensacionalismo que, probablemente realizado con toda la intención del mundo, nos recuerda a veces más a un programa del corazón o de “sociedad” que a un puro ejercicio de investigación.

Sin embargo, que una voz, por muy persuasiva que pueda ser, nos señale información que no sabemos de dónde viene (en el siguiente apartado se aclarará mejor este punto) suele ser contraproducente, aunque en este caso pareció importarles poco.

Otro de los puntos importantes es la naturalidad con la que se cuentan las cosas. Si los participantes en este proyecto se mostrasen inquietos o no expresasen nada con sus textos, la sensación de falsedad aumentaría considerablemente. Así, durante las intervenciones de cada uno esa naturalidad se verá reflejada en gestos, expresiones e incluso titubeos, que generan en el espectador mayor credibilidad.

El hecho de que Jorge Verstryngge, ex Secretario General de Alianza Popular, resople mientras recuerda el momento en la que el entonces vicepresidente

Mellado propone la realización de un falso golpe de estado no solo genera más tensión, sino que le da un aire de realismo al ser una reacción humana ante una situación de ese calibre. O que Iñaki Anasagasti, de la Ejecutiva del PNV, utilice una expresión popular como “mentar la bicha” al hablar también de la realización de esa farsa. Son pequeños detalles como estos los que marcan la diferencia y harán que las probabilidades de que el espectador crea lo que está viendo y oyendo aumenten.

5. Legitimación del origen

Se trata de la gran ausencia en este falso documental, al menos antes de la aparición de los títulos de crédito. A excepción de contadas ocasiones, nunca aparece el origen de nada de lo que aparece en pantalla. No podemos conocer la fuente ni de los documentos presentados, ni de los vídeos de material de archivo. Ni siquiera aparecen rótulos en las noticias de los periódicos que utilizan para afianzar ciertas informaciones (aunque en algunos puedes adivinar de qué periódico se trata y su fecha de impresión).

Una vez terminado el falso documental, mientras van hablando los protagonistas de esta farsa, los títulos de crédito darán cuenta de las fuentes que han utilizado a lo largo del filme. Entre ellas, periódicos como *Abc*, *El País* o *El Heraldo Español*, instituciones como el Ministerio de Defensa de España o el Archivo Multimedia de la OTAN o personal de la sociedad anónima Ediciones Primera Plana.

El planteamiento más lógico para la ausencia de fuentes en imágenes, es que el propio Évole fuera el que decidiese no ponerlas para comprobar hasta qué punto este tipo de información es importante para los espectadores, siguiendo así con su experimento social.

6. Metraje de archivo

A pesar de que lo normal en los falsos documentales sea la utilización de metraje de archivo alterado, en este caso la mayoría de las escenas y fotografías sacadas de contexto son bastante mínimas. La mayoría de los casos en los que se ha alterado el significado original de ese material es debido a una descontextualización de la imagen.

Sacados de ese contexto encontramos las imágenes de Suárez siendo maquillado en su despacho momentos antes de dar el discurso televisado que coge por sorpresa a todos los españoles en el que anuncia su dimisión como Presidente del Gobierno y como Presidente de Unión de Centro Democrático, realizando así un sacrificio por un fin mayor, el bienestar de España, lo que explicaría sus escasas respuestas a los motivos de su retirada.

Otra comparecencia suya, esta vez una entrevista de 1995, también será sacada de contexto. En sus declaraciones (y actuación), se vería como casi el ex presidente “se va de la lengua” y desvela algo que había permanecido oculto, pero deja de hablar en el último momento al ser consciente de ello. Sus declaraciones: “Como consecuencia de la erosión de imagen que yo había estado sufriendo durante muchísimos años y el acoso impresionante que me fue... al que fui sometido por el partido socialista y muchos... bueno no, no voy a hablar”.

Otras imágenes manipuladas serán las supuestas actuaciones de Suárez y Mellado al permanecer sin agacharse durante el golpe al haberlo acordado así con Garci. O el audio de los gritos de Fraga de “¡Que no paso por esto! ¡Disparen contra mí! ¡No hago ningún favor! ¡Lo siento mucho quiero salir de aquí! ¡Salimos todos!” al no haber sido llamado por Tejero para confirmar que todo se trataba de una farsa.

Sin embargo, el número de metraje de archivo utilizado a lo largo del filme es más que abundante y de diferente clase. Así, encontramos ejemplos de vídeos, periódicos, documentos oficiales (y de otra índole), fotografías y audios. Conviene recordar que, al carecer de fuente de origen, hay muchos archivos que, no solo no sabemos de dónde proceden, sino que directamente no sabemos lo que son o solo nos podemos hacer una idea vaga de lo que representan.

Vídeos

El falso documental empieza con las imágenes del 11 de abril de 1983 de la ceremonia de la gala de los Oscar, en la que Luise Rainer le entrega a Jose Luis Garci el Oscar a la mejor película de extranjera. Estas mismas imágenes volverán a aparecer al final del falso reportaje.

Muchas de estas imágenes tienen relación con el Rey (como su investidura como monarca, su presencia durante el desfile de militares en el Día de la Hispanidad, él en su despacho con diferentes personalidades o el discurso tras el golpe de estado).

Otro de los elementos que más aparece en estos metrajes de archivo es el Congreso de los Diputados. La mayoría son del propio golpe de estado tales como el momento en el que se anuncia que el lunes día 23 se procederá a la votación a las cuatro y media de la tarde, imágenes rodadas desde la zona de prensa en la que se pueden ver más cámaras, los momentos más tensos, incluido el “¡Quieto todo el mundo!”. Aunque también ofrece imágenes desde fuera, como la salida de la guardia civil por la ventana o la evacuación de los diputados tras acabar el golpe.

Más fragmentos son utilizados. Iñaki Gabilondo presentando el Especial Informativo tras el discurso del Rey, los exteriores de la sede de la OTAN o escenas de *Volver a empezar* o *La Princesa y el Pirata* en la que Virginia Mayo sale cantando. También se emiten imágenes que no acaban de dejar claro qué es lo que muestran, creando así confusión en el espectador.

Periódicos

Son muchos los periódicos que aparecen a lo largo de su emisión. De hecho, en la introducción se utilizan diferentes hojas de periódicos que, a veces pegadas a una pared, a veces planeando por la sala, nos adentran en un caos de información (metáfora de la situación en esos días). Aunque son muchos los diarios que aparecen, pero pocos los que son nombrados. Tan solo el semanal alemán *Der Spiegel* (con información sobre el Rey siente simpatía por los golpistas), mientras que el resto de medios, como *El Periódico*, *Periódico de Cataluña* o *El Confidencial*, son relegados sin que aparezca ningún tipo de identificativo que nos ayude a reconocerlos. Tan solo la vista aguda del que ve las imágenes puede captar el medio e incluso el día y año de publicación, aunque sea solo en ocasiones.

Documentos oficiales (y otros)

Numerosos son también los documentos que aparece. Y también los más difíciles de verificar, no solo por no tener mencionar la fuente, sino por no

conocer con exactitud el significado de los mismos. Así, encontramos diferentes actas del Congreso (algunos documentos oficiales desclasificados que reflejan, como dicen, lo que pasó en parte), telegramas provenientes de Estados Unidos en los que aparece la conformidad con el plan que se va a llevar a cabo, una ficha de Jaime Milans del Bosch (en inglés), un documento con el texto del discurso del Rey o la carta que Milans del Bosch envía haciendo saber que hasta que el Rey no diera instrucciones los militares tomaban el control.

Es muy complicado cerciorarse de la veracidad de estos documentos sin saber, en un primer lugar, qué son o de dónde salen y en qué circunstancias, por lo que son los más difíciles de certificar.

Fotografías y audios

Englobamos estos dos ejemplos al ser los menos presentes en el falso documental. Por un lado, se ofrecen fotografías de Antonio Tejero por la calle, del locutor de la Cadena Ser Rafael Luis Díaz o de Fraga y Kerstrunge en el Congreso.

En cuanto a los audios, los únicos que parece que no tiene ningún tipo de modificación son lo que los periodistas presentes durante el golpe de estado locutaron en directo (con excepción, como hemos visto, del caso de Rafael Luis Díaz).

Cabe volver a repetir que, de todo este metraje y material utilizado, no aparece en ningún momento la fuente que ha proporcionado dicha información, ya sea en vídeo, fotografía, periódico o documento, lo que puede hacer sospechar al espectador. Tan solo aparecen rotuladas algunos escenarios y archivos como el primero de ellos, el Templete de Baco, lugar de reunión de Garci con Albajara y Sabino; la productora de Garci, *Nickel Odean*; el Casino de Madrid; el Congreso; o el Colegio de Médicos (interior).

A todo este metraje de archivo se le suman diversos vídeos de lugares del Madrid actual que ponen en situación al espectador. Tales son el caso de: el Hotel Palace (exteriores e interiores, como pasillos y la habitación 302); el Congreso de los Diputados (exteriores y diversos interiores, incluyendo el hemiciclo y varias salas); una sala de cine (butacas, pantalla...); la productora de Garci *Nickel Odean* (exteriores e interiores), el Parque del Capricho (generales y

del Templo de Baco); la Zarzuela (exteriores e interiores, como el despacho del Rey); aparatos con cables de comunicación; la Embajada de los Estados Unidos de América (exterior); el Casino de Madrid (exteriores e interiores, correspondiente a la cafetería); la fachada de una comisaría en la que se lee “Todo por la patria”; el Colegio de Médicos; imágenes aéreas de la ciudad de Madrid; y la sede de RTVE (señal de tráfico, exteriores del edificio).

7. Entrevistas

Son el punto fuerte en este falso documental. Hasta un total de 17 entrevistas, de mayor o menor importancia, nos presentan la nueva realidad entorno al 23-F. Se trata, en su amplia mayoría, de los artífices o involucrados del falso documental. Junto a la voz en *off*, nos van introduciendo los nuevos datos e informaciones que tan solo los implicados en esta farsa conocen, revelando así una “verdad” oculta durante más de veinte años de uno de los hechos históricos más importantes de la democracia española.

A lo largo de toda la grabación se nos van presentando diferentes personalidades de la política, el periodismo y otros ámbitos sociopolíticos que, aparte de ir desvelando estas nuevas informaciones, van añadiendo solidez al discurso general de todo el falso documental. Todo a pesar de la intervención de varios actores. Aunque en este filme todos lo son, añadiendo aún más empaque al mensaje de Évole sobre la incapacidad actual de un porcentaje muy alto de la población de plantearse la veracidad de las informaciones que nos llegan a diario, sobre todo a través de periodistas y políticos. Y es que, como bien comenta Andreu Mayayo en *Operación Palace*, lo que sale en televisión es verdad, lo que no sale en televisión, no existe.

Mayayo, catedrático en Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona es el único entrevistado que ni estuvo presente ni formó parte en la realización del falso golpe, pero supone uno de los grandes participantes a lo largo del filme, aportando informaciones de la aparición de los nuevos documentos y de los cambios que pueden suponer o sobre la personalidad de Tejero.

En el ámbito periodístico, tres profesionales: Fernando Ónega, Director de Informativos de la Cadena Ser en 1981; Luis María Ansón, Presidente de la Agencia EFE en 1981; e Iñaki Gabilondo, Director de Informativos. Son algunas

de las caras más conocidas en la narración de *Operación Palace*. Mientras que Ónega o Anson, van a centrar más sus declaraciones entorno a los hechos que se van aconteciendo (la importancia de presentar al Rey como salvador o la decisión de crear una situación ficticia para robustecer la Democracia, respectivamente), Gabilondo se va a centrar en observaciones como el hecho de que nadie sospechase que, si la toma a TVE y a Radio Nacional fuesen ciertas, cómo es que no quedó recogido nada, ni en audio ni en vídeo con todas las cámaras y micrófonos presentes en los estudios de RTVE.

Los políticos son el arma fundamental en la historia de Évole. Son ocho en total, uno de ellos actor profesional, Fernando Bartolomé en el papel de Eduard Bosch, ex diputado de Minoría Catalana, que por otro lado tiene un alto porcentaje de aparición en cámara. Jorge Verstryngge, ex Secretario General de Alianza Popular, y Joaquín Leguina, ex Secretario General de PSM-PSOE son los dos políticos (y entrevistados en general) que más veces intervienen a lo largo del filme. Una visión de derechas y de izquierdas, a la par. Federico Mayor Zaragoza, ex asesor de Adolfo Suárez, también tiene una gran presencia, que transmite fundamentalmente las opiniones y pensamientos de Suárez en realización a la pantomima y su elaboración. Los otros participantes son Felipe Alcaraz, ex diputado del Partido Comunista; Alejandro Rojas Marcos, ex diputado del Partido Andalucista (como la única persona entrevistada en el falso documental que no tenía ni idea del plan); Iñaki Anasagasti, Ejecutiva del PNG; y Joseba Azkárraga, ex diputado del PNV.

En cuanto a lo fílmico, el principal protagonista es José Luis Garci, director de cine madrileño que protagonizará la mayoría de las escenas menos creíbles (o surrealistas) de la grabación. Junto a él, Pedro Rojo, operador de cámara interpretado por Ernest Roca, cuya única función es la de reforzar la figura de Garci.

Para terminar, tres actores más. Dos de ellos interpretarán a agentes de las agencias de inteligencia española y estadounidense. Por un lado, Antonio Miguel Albajara, ex Subdirector de Operaciones del CESID (interpretado por Pedro Canal), y William Parker, ex agente de la CIA en España (interpretado por Mark Parent). Aunque Albajara sea el que más veces aparece y el que, al fin y al cabo, más información ofrece, es la figura de Parker la que convence al

espectador que la Operación Palace era de mayor importancia de la pensaba al estar el gobierno estadounidense de por medio. Y, por último, Ramon Samper, Coronel del Ejército retirado, interpretado por Manuel García Merino, que aporta el punto de vista militar, al ser la única personalidad relacionada con este sector de la sociedad.

Todo vale si el mensaje lo merece

Como vimos en las características de los falsos documentales, no todo vale si quieres hacerlo creíble. A no ser que lo que quieras sea, precisamente, llamar la atención del espectador. Esto ocurre a lo largo de varias situaciones que acontecen en *Operación Palace*, a cuál más delirante. Así, recopilamos, sino todas, las más evidentes.

1. Reagan y la OTAN. Parece que a los estadounidenses les preocupa en exceso el bienestar de España. Llega hasta tal punto el desasosiego que el propio Ronald Reagan quiere tomar cartas en el asunto y apoya y aprueba la realización del falso golpe con la condición de que, por algún motivo, España entre en la OTAN. ¿Por qué ese interés en que nuestro país? ¿Y el nuestro en tener el apoyo de Estados Unidos? ¿No sería más práctico pedirle ayuda a Francia, que está mucho más cerca?
2. Ensayo 24 horas antes del falso golpe. Para que todo salga bien se necesita ensayar. Y los políticos no son menos si tienen que interpretar un papel al día siguiente en el Congreso de los Diputados. Un ensayo imprescindible, ya que su actuación era, cuanto menos, difícil de llevar a cabo: agacharse cuando entrara Tejero. Todos agachados y escondidos, a excepción de Suárez y Mellado que permanecerían en sus posiciones originales. Una tarea por lo visto muy compleja de realizar si no se ensaya antes. Por otra parte, se hizo en el Colegio de Médicos, ¿eran ellos también partícipes? ¿Sabían algo? ¿O libraban ese día?
3. La Princesa y el Pirata. El golpe de estado del 23-F es un asunto serio, y así se estaba tomando, en líneas generales, a lo largo del falso documental. Pero llega *La Princesa y el Pirata*. Tras informarnos de que para ocupar el tiempo de emisión antes del discurso del Rey se iba a emitir esta película, Luis María Ansón se pone a hablar de lo bien que estaba Virginia Mayo, protagonista del filme, de lo guapísima que era y el ídolo que representaba cuando era

adolescente. A continuación, fragmento de Virginia Mayo cantando. Y por si no fuera suficiente, Garci declara: “Virginia Mayo cómo se movían tus tetas a caballo”. Nada más que añadir.

4. Fraga con hambre no es persona. Fraga se puso a gritar en el Congreso, supuestamente porque Tejero había prescindido de él para ratificar la falsedad del golpe. Aunque para Jorge Verstryngge es la falta de alimento: “Fraga tenía muchas virtudes, también muchos defectos, y uno de los defectos es que él necesitaba sus horas y comer bien. Por tanto no... Yo creo que no se ha tenido en cuenta este factor”. Otro momento irrisorio a lo largo del filme.
5. Homenaje a Hitchcock. “La salida era perfecta hacerla por la ventana y ya” declara Garci, “Era una especie de homenaje a la *Ventana indiscreta*. Y además era muy elegante una salida por la ventana”. Mientras, se puede ver cómo los guardias civiles procuran no caerse mientras salen por la ventana.
6. Garci en el golpe. Como buen director, Garci estaba presente a lo largo de toda la grabación del proyecto. Tan involucrado estaba que se presentó a las puertas del Congreso y se puso a observar a Tejero mientras éste les daba la mano a los guardias civiles. Y todo esto quedaría grabado para la posteridad. “Hemos buscado a Garci... Y lo hemos encontrado” dice la voz en *off*, al tiempo que una flechita señala la supuesta posición de Garci.
7. El Oscar a Garci por los servicios prestados. Si Estados Unidos se había preocupado tanto de lo que pudiera ocurrirle a España, la noticia de que todo había salido a las mil maravillas debió de encantarles. Tanto les gustó el trabajo que había realizado Garci montando la farsa que, como recompensa, le otorgan un Oscar, el galardón del cine por antonomasia.
8. La caja blanca del Rey. Aunque esta caja blanca ya aparece en escena durante la supuesta grabación del discurso del Rey (cuando el metraje se encuentra a la mitad de su emisión y durante más de diez segundos en pantalla sin nada más que la caja), es al final del falso documental cuando Évole decide dar el golpe de gracia mostrando diversas fotografías de eventos del Rey en los que la caja, claramente *photoshopeada*, aparece junto al monarca (en su yate, encima de la mesa durante el mensaje de Navidad y apoyada en un árbol en la polémica foto de la caza de elefantes). Y este es el punto en el que la venda se cae de los ojos y

nos damos cuenta (o al menos gran parte de los espectadores) de que todo ha sido una farsa.

CONCLUSIONES

Una vez concluido la labor de investigación y análisis, es la hora de comprobar cuáles de las hipótesis expuestas al principio del trabajo se han cumplido y cuáles no lo han hecho.

Tras visionar en repetidas ocasiones el *Operación Palace*, podemos confirmar que la primera hipótesis planteada se ha cumplido. Aunque es cierto que aparecen durante los títulos de créditos finales de manera escueta. Las informaciones que proporciona el falso documental de Évole no vienen justificadas por documentos u otros materiales en los que se determina su fuente de origen.

Si bien la intervención de los participantes en este documental de no-ficción no generan un tono sensacionalista (o si lo hacen son en ocasiones contadas), la voz en *off* carga a *Operación Palace* de un alto nivel de sensacionalismo creando intrigas, dudas y haciendo preguntas que bien podían haberse planteado de otra manera, generando así un tono más sobrio al filme. Segunda hipótesis cumplida.

Ninguno de los involucrados en el falso documental tuvo relación directa con el golpe de estado de Tejero. Ninguno se encontraba en el hemiciclo cuando sucedió ni formaron parte de la trama, ficcionada o no. La única persona que sí tuvo una cierta relación con el 23-F fue Iñiqui Gabilondo, que presentó el informativo especial después del discurso del Rey. Por tanto, la cuarta hipótesis de la lista también queda cumplida.

Las imágenes referentes al 23-F, grabadas durante el golpe de estado y las horas posteriores, son las mismas que otros reportajes e informaciones han utilizado con anterioridad. La única diferencia es la manipulación de algunas de esas imágenes para la creación de una verdad alternativa (y falsa). Con lo que la quinta hipótesis también se cumple.

Cómo hemos podido ver en el apartado número 3, *El falso documental dentro de España*, muchos son los ejemplos de falso documental que se encuentran dentro de la filmografía española. Es cierto que la mayoría no alcanza los niveles de falso documental que *Operación Palace* ofrece, siendo *La seducción del caos* de Martín Patino el ejemplo más cercano en estilo. Si hablamos del factor periodístico, lo podríamos comparar con el caso de Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado y su falso golpe de estado en la Unión Soviética y la muerte de Mijaíl Gorbachov. En definitiva, podemos dar también como cumplida la quinta hipótesis.

A lo largo de todo el trabajo se ha podido comprobar que el falso documental se ha convertido en una de las formas de dirección que mayor auge ha sufrido durante los últimos años, despuntando sobre todo a principios del siglo XXI, ocupando todo tipo de filmografías, ya sea en la gran pantalla o en la pequeña pantalla. Lo que concluye con todas las hipótesis planteadas cumplidas.

Conclusiones finales

- Aun sin ser una excepción en cuanto a realización de falso documental se refiere, *Operación Palace* es un gran ejercicio filmográfico y sociológico. Su supuesto engaño a una gran parte de la población, existiendo sospechas de lo que este filme mostraba (y cómo lo mostraba), supone un buen análisis de cómo la población española no se plantea si una información procedente de un medio televisivo (y de una persona como Jordi Évole y su *Salvados*) puede ser verdadera o no.

- Évole supo jugar sus cartas y dejar un rastro de migas de pan a lo largo del falso documental para ver cuántas personas se daban cuenta de su fraude. Las repercusiones que generó en los días posteriores a su emisión demostraron que pocos televidentes supieron desconfiar de lo que se estaba contando, por no hablar de los que realmente no creyeron nada desde el principio.

- Uno de los grandes peligros de la sociedad actual. Como se comentaba al principio, es que todo lo que se dice en las noticias o directamente en un medio de comunicación pasa a ser verdad sin cuestionamiento alguno. Esta es la base de lo fácil que lo tienen algunos políticos y periodistas para engañar a la gente. Por suerte, éste solo era un ejercicio en el que la verdad surge al finalizar su proyección, pero debería ser un toque de atención para todos, sean más o menos desconfiados, y no creer a pies juntillas todo lo que se dice a nuestro alrededor y comprobar y/o contrastar las informaciones que nos llegan a diario.

- Aunque es una práctica arriesgada, sobre todo en casos como el de *Operación Palace*, la realización de falsos documentales en cualquiera de sus variantes y plataformas es una práctica que desmonta diversas realidades que debería poder efectuarse, no solo en el ámbito cinematográfico y con cualquier tema, siempre y cuando se desvele el engaño

una vez finalizada la emisión. La mejor manera de hacer una crítica social y hacer pensar a todos aquellos que han visto, oído o leído esa farsa y se la han creído.

BIBLIOGRAFÍA

- Blas-Corro, P. (2000). Un espacio siniestro en el cine de Buñuel. *AISTHESIS*, 33, pp.115-125. Recuperado de <http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis33/pablo%20corro%20completo.pdf>
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Espasa Libros.
- Català, J., & Cerdán, J. (2007). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos De La Filmoteca*, 0 (57), pp. 6-25. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/203/206>
- Cerdán, J. (2008). El documental en la España del tardocapitalismo: Muerte y resurrección. *Revista Digital Pausa*, 6, pp. 4-19. Recuperado de https://www.academia.edu/3588513/Revista_de_an%C3%A1lisis_f%C3%ADmico_Pausa_n.6
- de la Cuadra, E. & López de Solís, I. (2013). Imágenes de archivo en cine de ficción: cine basado en una historia. *Trípodos*, (31), pp. 11-36. Recuperado de http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/48/32
- Díaz Noci, J. (2000). Las raíces de los géneros periodísticos interpretativos: precedentes históricos formales del reportaje y la entrevista. *Área Abierta*, (6), pp. 135-152. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/ESMP0000110135A>
- García-Martínez, A. N. (2004). En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos). En Larrote Izquierdo, J., Vara Miguel, A. y Díaz Méndez, M. (Eds), *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales: actas del XVIII Congreso Internacional de Comunicación* (pp. 134-144). Pamplona: Eunate. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/14351>

- García-Martínez, A. N. (2006). Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo. *Doc On-Line: Revista Digital de Cinema Documentario*, 1, pp.174. Recuperado de [http://www.researchgate.net/publication/45221136 Realidad y representacin en el cine de Basilio Martn Patino montaje falsificacin metaficcin y ensayo](http://www.researchgate.net/publication/45221136_Realidad_y_representacin_en_el_cine_de_Basilio_Martn_Patino_montaje_falsificacin_metaficcin_y_ensayo)

- García-Martínez, A. N. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 22, pp. 301-322. Recuperado de <http://www.ehu.es/zer/eu/hemeroteca/gaia/la-traicion-de-las-imagenes-mecanismos-y-estrategias-retoricas-de-la-falsificacion-audiovisual/320>

- Gómez Martín, M. (2006). Los nuevos géneros de la neotelevisión. *Área Abierta*, (13), pp. 2 – 8. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/5014>

- González, F. (1997). Basilio Martín Patino: pensar la Historia. *Filmhistoria online*, 7 (2), pp. 141-160. Recuperado de <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12348/15108>

- Hight, C. (2007). El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico. *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, 57-58 (2), pp. 176-195. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/192/195>

- Juhasz, A. & Lerner, J. (2006) Introduction: Phony Definitions and Trounling Taxonomies of the Fake Documentary. En Juhasz, A. & Lerner, J. (Eds.), *F is for Phony: Fake Documentary And Truth's Undoing* (pp. 1-35). Minnesota: University of Minnesota Press.

- León, B. (1998). Ficcionalización de la información televisiva. Elementos dramáticos y poéticos en el discurso informativo. *Comunicación & cultura*, (5), pp. 105-116. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2901331>

- Ortega, M. L. (Coord). (2005) *Nada es lo que parece. Falsos documentales*,

hibridaciones y mestizajes del documental en España. Madrid: Ocho y medio.

- Reig, R. (2009). Bases teóricas y documentales para el estudio de la Estructura de la Información y el análisis estructural de los mensajes. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 15, pp. 385-407. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/inf/11341629/articulos/ESMP0909110385A.PDF>

- de la Riva, K. G. (2008). ¿Qué es el falso documental al fin y al cabo?. In *I+ C Investigar a comunicación [Recurso electrónico]: Invetigar la comunicación= Invetigar la comunicació= Komunikazio-Ikerketa: Actas y memoria final: Congreso Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008* (p. 178). Recuperado de <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/359.pdf>

-Ron, A. M., Artime, M. & Peláez, J. (2015). ¿Son un fraude los documentales de animales?. *QUO* Recuperado de <http://www.quo.es/naturaleza/no-todo-es-natural>

- Seguin, J.C. (2007). El documental español del tercer milenio: las formas de la transgresión. En Pohl, B. y Türschmann, J. (Eds.), *Miradas glocales: cine español en el cambio de milenio* (pp. 55-72). Madrid: Iberoamericana. Recuperado de https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=--S1Ziqc9YsC&oi=fnd&pg=PA55&dq=falso+documental+en+espa%C3%B1a&ots=rHv_oqGqo34&sig=7mbqecFbWHm2xzGb79srBHqRPaw#v=onepage&q=transici%C3%B3n&f=false

- Sellés, M. & Racionero, A. (2008). *El documental y el lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC. Recuperado de <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=QpJWI6gaeDAC&oi=fnd&pg=PA3&dq=el+documental&ots=piR3FC8Gqs&sig=x15fg3jHKJq72Jn-8GrF9-DSVtQ#v=onepage&q=el%20documental&f=false>

- Vertov, D. (1973). *El cine ojo*. Madrid: Fundamentos.