



Universidad de Valladolid

CURSO 2014-2015

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**Ética y falsedad en las producciones
audiovisuales: el caso de 'Operación
Palace'**

Alumno(a): Patricia Menéndez García

Tutor(a): Marta María Redondo García

Convocatoria: Junio de 2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 Justificación del tema.....	4
1.2 Objetivos	5
1.3 Hipótesis	5
2. METODOLOGÍA	7
3. MARCO TEÓRICO	9
3.1 La cuestionada credibilidad de la imagen.....	9
3.2 Conceptos básicos.....	10
3.2.1 El documental.....	10
3.2.2 El falso documental.....	15
3.2.3 El reportaje.....	22
3.2.4 El falso reportaje.....	24
3.3 La ética en las falsas producciones audiovisuales.....	25
3.3.1 Regulación deontológica periodística internacional.....	28
3.3.2 El caso español: el Código Deontológico de la Profesión Periodística de la FAPE.....	30
4. ANÁLISIS DE CONTENIDO	32
4.1. La cosecha suiza de espaguetis.....	32
4.2. Alternativa 3.....	34
4.3. Camaleó.....	36
4.4. Operación Luna.....	39
4.5 Bye Bye Belgium.....	42
4.6 ¡Viva la República!.....	46
4.7 Operación Palace.....	50
4.7.1 Salvados: periodismo prestigioso y de rigor.....	57
4.7.2 Jordi Évole: un periodista valorado por la audiencia española.....	59

4.7.3 La ambigüedad de la promoción de <i>Operación Palace</i>	59
4.7.4 La repercusión en <i>El País</i> y <i>El Mundo</i>	60
4.7.5 La Resolución de la FAPE	62
4.8 Comparación entre <i>Operación Palace</i> y el resto de falsas producciones.....	63
5. CONCLUSIONES	66
6. BIBLIOGRAFÍA	69
7. WEBGRAFÍA	74

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

La Resolución 1003 del Consejo de Europa sobre Ética del Periodismo, aprobada el 1 de julio de 1993 y considerada el documento más importante en materia deontológica periodística, establece en su cuarto principio que “la emisión de informaciones debe realizarse con veracidad, a través de las actividades verificadoras y comprobadoras oportunas” (Nuñez Encabo, 1995:264). La Constitución Española, en su artículo 20.1.d, reconoce de igual forma el derecho de todos españoles a comunicar y recibir información veraz por cualquier medio de difusión (Constitución Española, 1978).

Las falsificaciones audiovisuales, por tanto, violan uno de los principales enunciados de la ética periodística, así como uno de los derechos y libertades más anhelados en España tras los años de censura dictatorial, al difundir informaciones que no se ajustan a la realidad, en muchos casos, con una pretensión de engaño intencionado.

Estos subgéneros tienen una larga vida a sus espaldas. Ya en 1938, Orson Welles atemorizó a la población estadounidense con su ficción radiofónica de *La guerra de los mundos*, en la que simulaba que el país estaba siendo invadido por marcianos (Santos, 2013). Jordi Évole, con su *Operación Palace*, impresionó también a buena parte de los españoles la noche del 23 de febrero de 2014 con la realización de un falso documental en el que, a través de entrevistas a autoridades de diversos campos, destapaba que el intento del golpe de Estado del 23-F había sido un montaje. La emisión fue un éxito en el *prime time* de aquel domingo, cosechando una audiencia de más de cinco millones de espectadores, lo que supuso para *La Sexta* una cuota de pantalla del 23,9% (*La Vanguardia*, 2014).

También resulta llamativo el hecho de que *Operación Palace* fuese denunciada ante la Comisión de Arbitraje, Quejas y Deontología de la FAPE y que, a pesar del descontento mostrado previamente por parte de este organismo hacia la producción, finalmente decidiese desestimar la apertura de expediente al falso documental.

La presente investigación pretende repasar las falsificaciones audiovisuales emitidas en las televisiones europeas a lo largo de las últimas seis décadas, para centrarse posteriormente en el caso concreto de *Operación Palace*, y descubrir con qué fines se realizan, qué vulneraciones de la ética periodística producen y cómo construyen el

engaño mediante la hibridación de contenidos pertenecientes a la ficción con otros correspondientes a los géneros informativos.

La elección de *Operación Palace* viene motivada por la repercusión de su emisión, con cifras de audiencia como las señaladas y con un gran revuelo generado en las redes sociales, donde se convirtió en el programa más comentado de la noche (*El Mundo*, 2014). Así como por el reconocimiento que ha obtenido, al haber sido elegido Mejor Programa Documental –a pesar de que no pertenece a este género- en los XVII Premios Iris de la Academia de la Televisión (*Academia TV*, 2015).

1.2 Objetivos

El objetivo general de esta investigación es comprobar si el falso documental *Operación Palace* en concreto, y las falsificaciones audiovisuales en general, vulneran algunos de los principios éticos periodísticos fundamentales recogidos en códigos deontológicos nacionales e internacionales. También se tratará de inferir si la mezcla de contenidos reales y ficticios resulta clave en estas violaciones éticas.

1.3 Hipótesis

La presente investigación tratará de verificar o refutar las siguientes hipótesis a partir del análisis de contenido de siete producciones audiovisuales emitidas en televisiones europeas:

H1- Las falsificaciones audiovisuales llegan a espacios televisivos que tienen como objetivo la generación de productos “pseudo-informativos” impactantes que satisfagan a un público masivo y sirvan para incrementar la audiencia con un claro fin economicista.

H2- El engaño de las falsificaciones audiovisuales se genera mediante la hibridación de contenidos de ficción y no ficción y la utilización de técnicas pertenecientes a ambos géneros.

H3- El falso documental *Operación Palace* vulnera principios pertenecientes a la ética periodística que se encuentran recogidos en los principales códigos deontológicos, tales como la veracidad, la obtención de la información a través de medios lícitos o la responsabilidad social del periodista.

H4- *Operación Palace* supone un claro engaño para el espectador y puede generar desconfianza en la audiencia sobre los contenidos audiovisuales y minar la credibilidad de los periodistas involucrados en esta producción.

2. METODOLOGÍA

La técnica empleada para la realización de esta investigación es el análisis de contenido, entendida como “una técnica centrada en el análisis de mensajes por lo que puede considerarse el método por excelencia de investigación en comunicación” (Igartua, 2014:6).

La muestra elegida consta de siete producciones: los falsos documentales *Alternativa 3*, *Operación Luna*, *Bye Bye Belgium* y *Operación Palace*; y los falsos reportajes *Camaleó* y *La cosecha suiza de espaguetis*. La elección de esta muestra se justifica mediante parámetros geográficos y temporales, puesto que las obras se difundieron en países europeos durante las últimas seis décadas; y mediante la forma de emisión, realizada en todos los casos a través del soporte televisivo.

Una vez seleccionada la muestra, se ha realizado un análisis cualitativo a partir de una ficha de análisis dividida en cuatro apartados que contienen:

- Elementos característicos de las obras de ficción, tales como el uso de un guion creado, la interpretación a cargo de actores, la utilización de técnicas narrativas como el suspense o el narrador omnisciente y la invención de referencias que legitimen la información.
- Elementos característicos del género informativo de los que se apropian estas falsificaciones, tales como el uso de la voz en *off*, de imágenes de archivo o de entrevistas; el envejecimiento del filme a través de escenas en blanco y negro o con grano; la utilización de escenificaciones o reconstrucciones; la exposición de pruebas que avalan el discurso; el uso de técnicas de grabación propias del género documental; y la introducción de detalles reales que legitiman el origen de la información.
- Implicaciones éticas de los falsos documentales y los falsos reportajes, tales como la veracidad y la adhesión a la realidad de la información, la existencia de material falsificado y de hechos distorsionados malintencionadamente, la revelación de la naturaleza ficticia en algún momento de la obra, la licitud de los medios utilizados para la obtención de los datos, el cumplimiento de la responsabilidad social por parte del periodista, la sensibilidad social del tema que se aborda, y el recurso a la autoridad derivado del prestigio del espacio en el que se emite y del conductor de la obra.

- Objetivos que persiguen estas producciones, tales como: atraer a la audiencia, engañar o manipular, provocar la reflexión en el espectador, criticar el género documental o generar un producto humorístico

Puesto que este estudio se centra en el caso de *Operación Palace*, también se ha realizado una comparación entre este reportaje y las otras seis producciones, con el objetivo de esclarecer sus similitudes y divergencias. A su vez, se han analizado la relación del programa *Salvados* con *Operación Palace*, la figura de autoridad de Évole dentro de la producción, la promoción que se realizó en los medios de comunicación de este falso documental, las informaciones que recogieron las ediciones digitales *El País* y *El Mundo* –seleccionados estos dos por ser los diarios nacionales generalistas más leídos-¹ y la resolución de la FAPE sobre la denuncia interpuesta contra el programa.

Como metodología complementaria, se intentó obtener una entrevista con Jordi Évole, director de *Operación Palace*, y con Ramón Lara, Juan Luis de Paolis y David Pico, sus guionistas, a través de diversos correos electrónicos a distintas direcciones e incluso a través de las redes sociales Facebook y Twitter. De esta forma, se pretendía conocer de primera mano las razones que llevaron a elaboración de esta obra y las opiniones en torno a sus posibles vulneraciones de la ética periodística. En ninguno de los casos se obtuvo respuesta.

¹ Dato obtenido de: AIMC. *Datos EGM. Resumen General*. AIMC. Disponible en: <http://www.aimc.es/-Datos-EGM-Resumen-General-.html> Última consulta: 19 de junio de 2015.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 La cuestionada credibilidad de la imagen

Frente a la convención que señala que la imagen no miente, la realidad va más allá de aquello que se presenta en el discurso visual, abarca mucho más incluso que la apariencia visible. “La visión es el campo del engaño; el saber está siempre más allá de sus límites” (González Requena, 1997:306). Este engaño se traslada también a la imagen televisiva, que se configura como una sombra, una huella, de la realidad en formato audiovisual. Una sombra que ha sido trabajada, modificada, editada y/o montada por especialistas para ser puesta en escena y lograr rentabilidad televisiva mediante la captación de espectadores (Canga y González Requena, 2002).

Esta imagen televisiva procesada tiene dos características principales: la verosimilitud con que se presenta y la facilidad para llegar a las emociones de la audiencia. Mezclados, estos dos rasgos dotan a la imagen audiovisual de total credibilidad para un espectador que asimila las escenas que ve en pantalla y las interpreta como la realidad objetiva, existente, única y verdadera (Cuenca, 2013), puesto que el ser humano tiende a reconocer todo aquello que percibe mediante el sentido de la vista como la verdad inalterada (Obach, 1997).

Es lo que Jean Baudrillard, en su obra *Cultura y simulacro* (1978), explica en términos de la metáfora del espejo: la televisión transmite un simulacro de la realidad que es asumido por la masa. Un simulacro que, lejos de conformar lo real en su integridad, se configura como la huella de la que habla Requena (1997), una realidad parcial, sesgada, escenificada e interpretada por el medio audiovisual a la que la audiencia dota de total credibilidad (Baudrillard, 1978).

La mente del espectador no ofrece resistencia a esta realidad simulacro, puesto que las imágenes en movimiento son capaces de impactarle, producirle emociones y afectar a su sensibilidad, de forma que la audiencia no solo cree en aquello que ve, sino que además asume estas referencias ofrecidas por los medios de comunicación y las utiliza para construir su propia realidad en base a lo que ha percibido (Cuenca, 2013).

Tal es la fuerza de la credibilidad que el espectador adjudica al trabajo periodístico televisivo que, según indica Cuenca (2013), la aproximación a la verdad a través de las imágenes audiovisuales confiere a la audiencia la creencia de que aquello que no aparece en televisión, simplemente no ha sucedido. Y desde luego, también se produce

el efecto inverso: aquello que aparece reforzado por imágenes se relaciona inmediatamente como la más absoluta e importante de las realidades.

3.2 Conceptos básicos

3.2.1 El documental

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), el término documental hace referencia a aquello que se funda en documentos o se refiere a ellos, o al dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.

Son muchos los teóricos que realizan esta misma asociación entre género documental y representación de la realidad. Es el caso de Coronado, Rueda, Roekens y Rochet (2010), Plantinga (2007) o Vallejo (2007), autores que coinciden en que el documental es sinónimo de veracidad y de reproducción fidedigna de la realidad: “cuando un realizador anuncia que su obra es un documental, parece asegurar que lo que verá el espectador son ejemplos precisos de lo que ocurrió delante de la cámara, y que lo que se afirma o insinúa son verdades del mundo real” (Coronado et al., 2010:1).

El documental pues, desde su misma definición, se contrapone de forma clara a la ficción y queda circunscrito dentro de los géneros de no-ficción (Weinrichter, 2004). De este modo, posee características propias en su modelo de producción y de representación, todas ellas vinculadas a su razón de ser: la voluntad de documentar la realidad y, por tanto, alejadas de cualquier aspiración de generar espectáculo (Guardia, 2011). De hecho, para Weinrichter (2005), el documentalista tiene por vocación acudir al escenario de los hechos, observarlos, registrarlos en su cámara y mostrarlos tal y como han sucedido.

El teórico norteamericano Bill Nichols (1995) define el documental desde tres perspectivas distintas: el realizador, el texto y el espectador. El realizador de este tipo de producciones, a diferencia del de ficción, solo controla algunos de los aspectos relativos a la preparación, el rodaje y el montaje, mientras que ciertas variables, como la iluminación, están presentes pero con imposibilidad de control puesto que responden a las condiciones que la realidad depara.

Desde la perspectiva del texto, Nichols entiende que los documentales poseen una estructura narrativa general basada en la lógica informativa, que incluye la exposición

de un problema, la presentación de sus antecedentes, la muestra de las circunstancias actuales y, finalmente, una clausura que aporta una solución a la cuestión inicial. Todo esto incluyendo más de un único punto de vista para no ofrecer una información sesgada. El teórico norteamericano entiende las imágenes y los sonidos como parte del discurso documental, y apunta que deben tomarse y sostenerse como pruebas de realidad y no como meros elementos de una trama, dándose, por tanto, prioridad a estos componentes puesto que, mientras las historias ficticias se basan en mundos imaginarios, el documental aborda temáticas que suceden en la realidad. Por tanto, se entiende que el texto, la narración, queda supeditada a estos aspectos discursivos tomados directamente de la realidad y su elaboración es posterior a la obtención de los documentos visuales. Con respecto a ésta narración textual, Nichols considera que juega un papel muy importante dentro del documental, ya que aporta aún más autenticidad y veracidad a las imágenes que acompaña.

Por último, el autor considera el documental según el punto de vista del espectador, teniendo en cuenta que la audiencia desarrolla una actitud y una interpretación para entender la producción. Este desarrollo estará íntimamente ligado a cuestiones ideológicas y se basará en la deducción de los espectadores a partir de sus experiencias previas y del propio texto del documental.

Precisamente, según defiende García de la Riva (2008), es el público quien traza un acuerdo tácito con el autor que conduce al espectador a interpretar las producciones documentales como obras veraces con una clara intencionalidad informativa. Estas convenciones pueden hallarse tanto en el continente -puesto que producciones como un reportaje o un documental implicarán para el público, a priori, la expresión veraz de la realidad-, como en el contenido, a través de rasgos estilísticos propios del documental que confirman esa convención de veracidad preestablecida. Es el caso del uso de documentos de archivo; de entrevistas; de la voz en off; de información explícita que certifica que la producción está basada en hechos reales; de muestras de la construcción tales como la aparición de las cámaras, el micrófono o la interacción de los personajes con los realizadores; etc.

A pesar de esta aparente nitidez en los conceptos, el documental contemporáneo se caracteriza por lo difusas que resultan sus fronteras. De esta forma, los formatos híbridos parecen proliferar haciendo uso de convenciones propias de la no-ficción y mostrando, a menudo, recursos atribuidos a relatos factuales, aunque, sin embargo,

desarrollen historias ficticias. Estas producciones son las que, generalmente, llevan la etiqueta de falsos documentales (López Ligeró, 2012). Según explica Delgado (2012), las hibridaciones del documental abarcan tantas formas que resulta imposible recogerlas todas y continuarán aumentando a medida que pase el tiempo debido a esta creciente tendencia de hibridación. Algunos de los formatos híbridos que menciona este autor son:

- El docudrama. Género híbrido que narra acontecimientos verdaderos mediante imágenes construidas y, por tanto, no tomadas directamente de la realidad. A menudo incide en un tratamiento amarillista de hechos noticiosos y de la manipulación emocional. Ha encontrado una buena base en el mundo periodístico televisivo.
- El falso documental. Una ficción que adopta las formas narrativas y retóricas de un documental.
- El *Rockumentary*. Tipología del falso documental que narra la historia ficticia de grupos de rock, desde su nacimiento hasta su caída. Tuvieron un gran auge en los años 70.
- La Telerealidad. Es un concepto que se aplica a una gran variedad de programas que poseen en común el hecho de hacer espectáculo a partir de la grabación de personas reales mientras llevan a cabo acciones o conversan sobre hechos que también pertenecen a la realidad. Programas como los *reality shows* o los documentales de observación encajarían en esta categoría (León, 2009).
- El *Mockumentary*. Falsificación con ánimo satírico o paródico que muestra en todo momento la verdadera naturaleza de la producción y no tiene como fin el engaño del espectador (Cerdán y Torreiro, 2005).

Es necesario remontarse a los orígenes del cinematógrafo de los hermanos Lumière – cuyo nombre patentaron en 1895- para encontrar la génesis del género documental. Por aquel entonces, esas primeras pequeñas películas únicamente pretendían mostrar la capacidad técnica de captar y atrapar escenas cotidianas de la realidad (Guardia, 2011). Tras este nacimiento del cine como documentación de la sociedad parisina de finales del siglo XIX, el cinematógrafo da el salto a Rusia en 1896 para rodar la coronación del zar Nicolás II. Será ya a principios del siglo XX cuando la actualidad se incorpore al cine y se configure éste como un testimonio de la memoria histórica del hombre (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012). Hasta 1903 hay que entender el documental como

sinónimo de noticiarios y, no es hasta la llegada de la ficción, cuando puede contraponerse a ésta la no-ficción (Pineda, 2007).

Dziga Vertov fue el primero en apreciar el potencial de estos noticiarios cinematográficos como género informativo. En 1922 comenzó a experimentar en su teoría sobre el cine y dio lugar a la propuesta conocida como ‘Cine-ojo’, producciones que prescindían del uso de guiones previos, de maquillaje, de actores, decorado, iluminación, del drama cinematográfico y, en resumen, de todo aquello que pudiese alterar de una u otra forma la realidad. El soviético apostaba por la capacidad de la propia cámara para captar los acontecimientos de la vida tal y como sucedían. Un ejemplo de este tipo de obra es *Tres cantos a Lenin* (1934), una producción en la que el soviético introduce la entrevista filmada y se adelanta, así, a la modalidad del *cinema verité* (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012).

Alexander Medvedkin, por su parte, utilizó el cine como una eficaz herramienta de lucha política a partir de 1927. Medvedkin, apoyado y financiado por el Estado ruso, descubrió en el documental una forma masiva de hacer llegar al público denuncias y acusaciones que permitiesen el avance de la revolución bolchevique. Sus producciones, que sentaron las bases del cine militante de los años 60 y 70, pueden calificarse como propagandísticas y fiscalizadoras, por esa función acusadora de quien no seguía los pasos del régimen (Guardia, 2011).

En 1930, Jean Vigo presentó *Sobre Niza*, un cortometraje crítico y satírico que analiza las desigualdades sociales de la época y que es considerado el primer documental social francés (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012). Vigo indicaba ya por aquella época que, en el documental, “el personaje deberá ser sorprendido por la cámara, de lo contrario hay que renunciar al valor ‘documento’ ” (Guardia, 2011:116).

Robert Flaherty supone otro de los referentes de estos primeros gérmenes del género documental. El norteamericano fue más allá del hasta entonces cine pasivo que se limitaba a recoger la realidad, para profundizar durante las décadas de los años 20, 30 y 40 en un documental con intención cuyos temas centrales serían el hombre de otras culturas, el exotismo y la antropología. Flaherty concebía el documental como “una representación de la vida bajo la forma en que se vive” y consideraba que lo que separaba a este género de todo lo demás era la filmación en el lugar de los hechos (Romanguera y Alsina, 1998).

A pesar de que los personajes de Flaherty eran escogidos de la realidad, el director los sometía previamente a un entrenamiento convirtiéndolos en actores que interpretan su propia vida, técnica que sería aplicada más tarde en los docudramas de los años 70. Su obra más conocida es *Nanuk, el esquimal* (1922), un documental en el que utilizó recursos propios del cine de ficción y que narra la vida de personas anónimas, un germen que supone el eje central de los programas de telerrealidad de hoy. La influencia de la obra de Flaherty pone fin a la prehistoria del documental con la formulación concreta del género y el asentamiento de sus bases estéticas por parte del director norteamericano (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012).

El documental, concebido como fiel representación de la realidad, se origina tras el cine mudo y experimenta un gran impulso en Europa con la aportación de las vanguardias y las innovaciones técnicas. John Grierson acuñó el término ‘documental’ al utilizarlo por primera vez en una reseña sobre la obra *Moana* (1926) de Flaherty. El documental de Grierson, considerado por el propio autor como un medio para llegar a las masas y educarlas, se basó en tres puntos fundamentales:

- El relato vivo, por su atención al mundo natural frente al que podía ser creado en el interior.
- La elección de escenas y protagonistas reales.
- La emisión de acciones captadas tal cual suceden y no interpretadas.

Bajo estas tres premisas, el autor británico realizó documentales que capturaban la realidad de forma aún más directa que los de Flaherty e inició el movimiento del Realismo, cuyo principal objetivo es mostrar la vida tal y como sucede (Piñeiro, 2011)

Por aquel entonces, la Escuela Británica incorporó dos avances expresivos. Por un lado supuso la llegada del cine-encuesta, una innovación metodológica basada en una exhaustiva documentación por parte del realizador y en un intenso trabajo de análisis y de organización del material recogido. Esta técnica se utilizará más adelante en los reportajes televisivos bajo el nombre de entrevista o totales. Ejemplo de este tipo de obras es *Pescadores a la deriva* (1929), de John Grierson. Por otro lado, el documental comienza a dotarse de un ingrediente persuasivo que conducirá al uso del género como herramienta política propagandística. Ya durante el periodo de entreguerras, Leni Riefenstahl, documentalista oficial del régimen nazi, desarrolló el documental

propagandístico e ideológico con obras como *El triunfo de la voluntad* (1935), una manifestación a favor de Hitler (Piñeiro, 2011).

Frank Capra y su reportaje bélico fueron los protagonistas del género durante la II Guerra Mundial, junto con las crónicas de William Wylder y John Huston (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012).

La forma narrativa del documental influye también en el cine de ficción, así, en la década de los 50, surgen en Francia el *cinema-verité* –considerado a partir del documental *Chronique d'un été* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin (García y Ortega 2008)- y en Canadá el movimiento conocido como Ojo-inocente. Ambos compartían la finalidad de mostrar la vida cotidiana y consideraban el cine como una forma de registrar la realidad (Vázquez-La Hoz y Román-Portas, 2012).

En los últimos años el documental se ha mostrado muy influenciado por las vanguardias y se configura como una forma de mostrar la realidad y de actuar sobre ella, aunque, según Guardia (2011), el hecho de acceder a la realidad para captarla ya supone una modificación por la participación del director. Estas influencias permiten plantear una redefinición de los fenómenos audiovisuales en la que se enmarcaría el falso documental (Alonso García, 2002).

La gran evolución que ha sufrido el género ha permitido a los autores adentrarse en un documental dotado de una mayor libertad expresiva y ha brindado la posibilidad de realizar un tratamiento de la realidad mucho más creativo, adhiriéndose incluso a la hibridación de géneros que ya experimentan otros formatos audiovisuales, como es el caso del reportaje televisivo. Una de estas tendencias híbridas sería el género objeto de este trabajo: el falso documental.

3.2.2 El falso documental

“Se denomina falso documental a aquel texto ficticio que utiliza las técnicas del documental, así como sus códigos y convenciones, para aparentar ser éste, y que durante su transcurso o al final demuestra cuál es su verdadera naturaleza al espectador” (Roscoe y Hight, 2001:2).

Según autores como García de la Riva (2008), Alonso García (2002), Coronado et al. (2010), García Martínez (2007), Mamblona (2012) o Pineda (2007), el concepto falso documental hace referencia a toda aquella producción que asemeja ser un documental,

pero que realmente se configura como una obra de ficción aunque se atribuya las convenciones propias del género documental, puesto que, en lugar de utilizar secuencias fieles a la realidad, muestra hechos ficticios propios de cualquier película de ficción.

López Ligeró (2012) considera que el falso documental es un género presente tanto en cine como en televisión, que suele inscribirse dentro de la comedia y que se vale de recursos propios de la no-ficción. A pesar de esta definición, para otros autores, como es el caso de Díaz Gandasegui (2012) o Delgado (2012), el falso documental es un subgénero resultado de la hibridación del documental y, por tanto, no se configuraría como un género en sí mismo.

En esta línea, Coronado *et al.* (2010) apuntan que el documental, que ha gozado durante muchos años de una enorme credibilidad entre el público, ha ido experimentando un proceso de hibridación e incorporando algunas técnicas más propias del cine de ficción, como es el caso de los falsos documentales. En ellos, la sensación de objetividad se alcanza mediante la mezcla de imágenes verdaderas con personajes falsos, datos reales o científicos y el realismo del estilo, una actividad reforzada por las nuevas tecnologías, que no hacen más que aportar verosimilitud al género e impedir al espectador que sea consciente de la manipulación (Weinrichter, 2004).

Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, en su obra *Documental y Vanguardia* (2005), distinguen dos corrientes de opinión en relación al debate sobre el falso documental. La primera de ellas tendría claro que las raíces de estas producciones se adentran directamente en el origen del género documental y que su naturaleza cambiante produce confusiones. Una segunda corriente consideraría al falso documental únicamente como un texto ficticio, cuya distinción del resto de obras de ficción residiría en la apropiación de las convenciones del documental. Para estos autores el falso documental no deja de representar un ejemplo que apunta a la fe posmoderna en la imagen (Cerdán y Torreiro, 2005).

El objeto central de estas falsificaciones, pues, no es otro que sembrar el germen de la duda acerca del propio género documental al poner al descubierto sus verdaderas pretensiones y evidenciar que todas las producciones de este género pueden ser falsas y presentar una realidad relativa, aunque no siempre su uso resulte legítimo: “el falso documental se ha mostrado un recurso muy apropiado, por ejemplo, para contenidos cómicos, -caso de los *mockumentaries*- (...) lo cual no quiere decir que la adopción del

punto de vista del falso documental resulte siempre oportuna, dependerá de cada historia en concreto” (García de la Riva, 2008:15).

En cuanto a su clasificación, Roscoe y Hight (2001) y Weinreichter (2004) indican que pueden distinguirse tres tipos de falso documental si se tiene en cuenta su intención: paródica, crítica o falsificación y de deconstrucción:

La tipología paródica advierte en todo momento de su naturaleza de ficción y el espectador es consciente de la mentira. Las razones de apropiación de las convenciones del documental son únicamente cómicas y estilísticas.

El falso documental crítico o de falsificación supone una mirada hacia el interior del propio género documental en la que se cuestionan tanto la veracidad del discurso como la práctica que ejercen los medios de comunicación respecto a la realidad. Es una modalidad reflexiva, analítica y denunciante que construye una tesis defendida con todos los argumentos que brinda el documental, y que puede mostrar elementos que permitan intuir la falsedad de las imágenes durante el desarrollo de la obra, al final o, simplemente, no hacerlo.

Por último, el falso documental de deconstrucción se centra totalmente en poner en evidencia las características del género y hacer una crítica hacia la ética de estas producciones y la credibilidad del documental.

Dentro de esta categorización existen otros términos que designan a los falsos documentales, como es el ejemplo de *mofumental*, una producción que se ubicaría en la tipología paródica.

En lengua inglesa es común encontrarse con las expresiones *hoax*, *fake documentary* y *mockumentary*, todas ellas acepciones que se incluyen dentro del falso documental, pero que poseen connotaciones distintas, por lo que en el ámbito anglosajón se produce una categorización en base a estos términos, siendo el *mockumentary* el más extendido de todos (García de la Riva, 2008).

Mockumentary, contracción de las palabras *mock* (burla, imitación, caricatura) y *documentary* (documental), es una expresión propuesta por Roscoe (2001) que hace referencia al carácter paródico de estas falsificaciones sobre el propio género documental. Cerdán y Torreiro (2005) consideran que es necesario diferenciar a los *mockumentaries* de otros tipos de falso documental cuya única pretensión es engañar

con la intención de intoxicar, y de los docudramas, que se valen de actores y guiones para reconstruir unos determinados hechos reales previamente documentados. En cambio, en el *mockumentary*, hay en todo momento una evidencia que revela la verdadera naturaleza de ficción de la obra, por lo que el espectador no resulta engañado o confundido, y una dimensión humorística. Para López Ligeró (2012) el *mockumentary* incluye, además, elementos reflexivos sobre la sociedad contemporánea y la representación que los medios de comunicación hacen de ella.

Se habla de *hoax*, sin embargo, cuando se hace referencia a falsos documentales que no advierten a los espectadores de que se trata de un contenido ficticio, ni siquiera de forma implícita (Roscoe, 2001).

En otras ocasiones también se les llama *fake documentray* (documental de fraude o engaño) a aquellas falsificaciones que inducen a engaño y que están construidas por medios de comunicación, haciendo referencia al largometraje *F for Fake* (Orson Welles, 1974), uno de los referentes de este cine que intenta llevar al engaño mediante una estructura aparentemente informativa. A pesar de la variedad de términos, lo más correcto sería denominar a estas falsificaciones como ‘documentales de ficción’, ya que “el texto no puede despegarse de una lectura documentalizante, pero se sabe claramente que su contenido es inventado” (López Ligeró, 2012:66).

Diversos autores han analizado los mecanismos que utilizan las falsificaciones para generar una sensación de realidad a ojos del espectador. Para García Martínez (2010) hay diversas herramientas de las que el falso documental se sirve para tergiversar la realidad y conseguir que los espectadores creen la mentira que tienen ante sus ojos. No todos los directores usan todos estos instrumentos, sino que cada producción escoge algunos según sus necesidades, cuestión que imposibilita crear una clasificación exacta. Las herramientas propias y comunes de estas falsificaciones descritas por el autor son las siguientes:

- El guion creado. Es su primera característica, el uso de un guion cerrado frente a los hechos escogidos directamente de la realidad que presenta el documental. En el caso del género documental el guion solo existe a posteriori, cuando ya se han obtenido las grabaciones de la realidad.
- Actores profesionales. Frente a la capacidad del documental de mostrar aquello que personas reales han hecho o vivido, el falso documental se nutre de

actuaciones que pueden resultar más o menos convincentes, según la intención de engaño o de despertar la burla o la crítica que tenga el director.

- *Voz en off*. Es otra de las características que los espectadores suelen identificar con los géneros de no-ficción. Transmite sensación de objetividad y conocimiento y, por tanto, genera también una impresión de veracidad en la mente de la audiencia. En el documental la voz en *off* corresponde al narrador omnisciente que conoce los hechos de primera mano tras haberlos investigado y que se encarga de transmitirlos al espectador.

- *Metraje de archivo real*. Algunos falsos documentales utilizan escenas de archivo reales que dotan de verosimilitud un discurso y, al ser mezcladas con las imágenes fingidas, hacen que sea difícil separar unas de las otras, generando esa impresión de completa realidad.

- *Recreación de texturas*. El falso documental trata de envejecer sus películas mediante el uso del blanco y negro, rodando con varios formatos, quemando los negativos, aumentando el grano en la imagen, etcétera.

- *Entrevistas*. Constituyen una de las principales fuentes de muchos documentales y otorgan autoridad cuando el entrevistado es un experto. Los falsos documentales suelen hacer uso de entrevistas falsas con actores que dotan de autenticidad al discurso.

- *Presentación a cargo del director o periodista*. De esta forma el profesional ejerce su propio simulacro, basado en su verdadera identidad. Así se dota a la obra de una autoridad y autenticidad en el discurso, puesto que el responsable asume su papel y se presenta como tal.

- *Métodos seguidos en la forma de grabación*. Es el caso de los movimientos de cámara, el uso del zoom, la técnica de la cámara al hombro o una iluminación defectuosa que evite la sensación de una escena preparada, todas ellas técnicas que emulan las circunstancias y los métodos de grabación del documental.

- *Estrategias narrativas y reflexivas*. Aunque las falsificaciones se sirven de ciertos recursos de las grabaciones reales, como la exposición de pruebas, en ocasiones también utilizan aspectos narrativos de la ficción como, por ejemplo, el suspense o el narrador omnisciente.

- Legitimación del origen. Los falsos documentales acumulan una gran cantidad de datos y detalles en su contenido (cifras, porcentajes, lugares reales, años, etcétera) cuya finalidad es dotar de credibilidad y reforzar la mentira.
- Intertextualidad. Consiste en inventar autores, citas, referencias e incluso libros que nunca existieron. Las falsificaciones acuden a opiniones de expertos y a referencias de otras obras para legitimar la información que transmiten, referencias que también son falsas, creadas posteriormente por el realizador.

Un rasgo común del falso documental afectaría también a la recepción del mismo por parte de los espectadores. Resulta curioso cómo las películas de ficción se aceptan como ‘mentiras entretenidas’ o incluso como ‘mentiras sobre la verdad’, pero no ocurre lo mismo con el falso documental. Incluso cuando una película dice pretender relatar de forma fiel unos acontecimientos, el público asume que no va más allá de una leyenda basada en hechos reales. Pero cuando se produce el cambio de género, ese mismo público no tiene la misma actitud al enfrentarse a un documental, puesto que presupone que acredita o demuestra la realidad (San Román, 2005).

García de la Riva (2008) indica que hay que establecer una diferenciación entre aquello que puede ser considerado como ficción, y aquello que es falso. En una ficción, los espectadores conocen la verdadera naturaleza de la obra y el autor no finge con ánimo de engaño. Por el contrario, en el falso documental, las convenciones previas establecidas entre la audiencia y el autor se rompen para hacer que todo apunte hacia un discurso factual, aunque realmente el contenido de la producción resulta simulado.

Los orígenes del falso documental datan de los años setenta del siglo XX, si bien ya se encuentran ejemplos anteriores como *The War Game* (Peter Watkins, 1965), una producción de la cadena británica *BBC* que narra las semanas anteriores y posteriores de un ataque nuclear soviético a Gran Bretaña, o *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), considerado como el primer falso documental que alcanzó al gran público, cuenta la falsa historia autobiográfica de un joven que realiza un documental sobre su vida. Desde ese momento, un gran número de obras pretendieron hacerse pasar por no-ficción mientras narraban historias ficticias (García Martínez, 2007).

En los setenta los *rockumentaries*, -falsos documentales que narran la historia de una banda de rock, desde su nacimiento hasta su caída- tuvieron un gran auge. Es el caso de *The Rutles: All you Need is Cash* (Eric Idle y Gary Weis, 1978), que narra la

experiencia de cuatro jóvenes que consiguen el contrato musical de sus vidas y alcanzan la fama a pesar de poseer nulas aptitudes musicales, o *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), la historia de una banda de *heavy metal* a la que la falta de éxito conduce a su fin (Delgado, 2012).

A pesar de ello, para muchos la retransmisión radiofónica de *La Guerra de los Mundos* que realizó Orson Wells con la compañía Mercury Theatre en la noche de Halloween de 1936 supone el primer falso documental de la historia, puesto que muchos espectadores no se percataron de la naturaleza ficticia y el relato funcionó de igual forma que lo hace una falsificación, a pesar de que se emitiese en un programa semanal en el que Wells y otros actores interpretaban obras clásicas y de que, durante su difusión, se advirtiese en varias ocasiones de que se trataba de una representación (García de la Riva, 2008).

Díaz Aznarte (s.f.:1) va más allá e indica la existencia de ‘pioneros involuntarios’, como es el caso de *The Truth About of the North Pole* (1912), obra en la que Frederick Cook realizó una reconstrucción que sirviese como respaldo de su supuesta llegada al Polo Norte en 1908.

En los últimos años, estas falsificaciones se han incrementado en gran medida tanto en el cine como en la televisión, probablemente porque, además de la reflexión sobre la realidad a la que invitan y de abordar temas cercanos y relevantes para el público, hacen del espectador un agente activo frente a la historia que presencia (Luca Franco, 2003:8, citado en Coronado *et al.*, 2010).

En España también hay ejemplos de falsos documentales, aunque se trata de casos aislados y que se han emitido, generalmente, por televisión. Gaudí se considera el primer caso de este tipo de producciones, es un falso documental dirigido por Manuel Huerfano en 1987 que relata la vida del arquitecto catalán a través de entrevistas e imágenes de la época inventadas (García Martínez, 2007).

Una de las muestras más representativas españolas son las reconstrucciones y falsas realidades que utilizó Basilio Martín Patino en su tv-movie *La seducción del caos* y en la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, emitida por Canal Sur en 1996, y que pretendía mostrar la cultura de la comunidad andaluza a través de una mentira por capítulo que se disimulaba a través de herramientas para construir un documental verosímil y aparentemente objetivo. Destaca el ejemplo de *Casas Viejas*, donde el

director mezcló datos contrastados con falsas imágenes de archivo de un supuesto documental ruso desconocido (Coronado *et al.*, 2010).

Miguel Ángel Martín y Manuel Delgado fueron los artífices, en 1991, de una falsificación bajo el nombre de *Camaleó*, una especie de falso reportaje –por su conexión con la actualidad-, que presentó ante el público un supuesto golpe de Estado en la URSS a través del centro territorial de *Televisión Española* en Cataluña, y que fue recogido inmediatamente por otros medios (García Martínez, 2007).

Ya en 2008, *La Sexta* emitió en la víspera de la conmemoración de la II República el falso documental *¡Viva la República!*, dirigido por Jaume Grau. Esta producción parte del supuesto de una victoria republicana en la Guerra Civil y traza una historia de España alternativa con testimonios de historiadores y periodistas que juegan el papel de autoridad (Coronado *et al.*, 2010).

3.2.3 El reportaje

Según el Diccionario de la Real Academia Española (2014), se denomina reportaje a un trabajo periodístico, cinematográfico, etcétera, de carácter informativo, o a un conjunto de fotografías que aparecen en un periódico o revista sobre un suceso.

Delgado (2012) concuerda con esta definición al considerar al reportaje como un género periodístico informativo, que toma sus temas de la actualidad inmediata, que destaca por la simpleza de sus recursos estilísticos y que incluye la presencia del periodista que lo elabora. Con respecto a su estilo, permite más libertad que la noticia y, en cuanto a su periodicidad, cabe reseñar que no tiene una continuidad en la agenda de los medios (Fernández Parratt, 1998).

El dossier pedagógico del documental *Home* (2014) profundiza dentro de la definición de reportaje en la noción de la presencia del periodista en el acontecimiento. El profesional, habiendo sido testigo de los acontecimientos, se encargará más tarde de relatarlos y de elegir una perspectiva que sirva como hilo conductor de la pieza, siendo ésta una de las características diferenciadoras con respecto al género documental. El reportaje abordará acontecimientos particulares y que se encuentren estrechamente relacionados con la realidad.

Este género periodístico debe, según Casals (2001), ceñirse principalmente a dos normas deontológicas: solo refiere hechos reales y rechaza los contenidos opinativos.

Debe ser riguroso en la selección del tema y en su enfoque, neutral en la elección de las fuentes, debe aportar un bien social y, si está bien hecho, mostrará o explicará algún aspecto de la realidad, exigiendo tanto rigor y tal sometimiento a la realidad que muchos no estarán dispuestos a aceptarlo. Tesis que también sostiene Cebrián Herreros (1992): “Se trata de una narración que tiene los límites del sometimiento a los hechos de la realidad; no puede crear situaciones de ficción, ni de suspense o dramáticas. La realidad sobre la que trabaja ya está envuelta por sí en un fuerte dramatismo o espectáculo como para añadir otros totalmente ficticios (...) No es una narración dramática, sino informativa” (Cebrián, 1992:149).

Es un género que puede presentarse de forma descriptiva o demostrativa, según el tema a investigar y que cumple cuatro funciones principales: informar, describir, narrar e investigar. Como características propias del reportaje destacan su ineludible necesidad de veracidad y de credibilidad, la habilidad por parte del periodista para buscar una buena información y que esta investigación destaque todos los elementos importantes del tema. La introducción de la opinión del profesional puede suponer una disminución de la credibilidad en la pieza (Patterson, 2003).

Dentro de estas características propias, Mamblona (2012) y Delgado (2012) encuentran otras que resultan diametralmente antagónicas del documental. A rasgos generales, el reportaje se encarga de explicar una historia inmediata de forma objetiva, narrativa según la sucesión de los hechos, rápida, en el lugar de los acontecimientos y haciendo uso de imágenes espectaculares. Por su parte, el documental explica y divulga un proceso de forma objetiva o subjetiva, cuya relación temporal con la realidad no es tan inmediata, con una narración que puede estar segmentada mediante bloques temáticos, haciendo uso de imágenes contextualizadoras y con una velocidad normal.

Para muchos Heródoto fue el primer reportero de la historia, sin embargo se encuentra un origen más cercano vinculado al escritor francés Víctor Hugo (1802-1885), que dudó entre *Reportages* –neologismo galo de la época- y *Choses vues* –traducido como ‘cosas vistas’- como título para uno de sus libros. En estas vacilaciones se señala ya una relación inequívoca entre hacer un reportaje y contar aquellas cosas que han sido vistas por el autor. La evolución del género hacia una práctica comunicativa se debe a la implantación de la corriente del Naturalismo. Este estilo posee rasgos característicos como la existencia objetiva de lo narrado, que pasaron a ser también aspectos identificativos del reportaje, aunque también el avance del colonialismo, el interés por

lo exótico y las nuevas tecnologías como el tren, el telégrafo o el cable fueron también determinantes en el desarrollo del género (Toro, 2007).

La consolidación del género se produce a finales del siglo XIX e inicios del XX, con la llegada de la sociedad de comunicación de masas. En los años 50 y 60 del siglo pasado, surgen el reportaje interpretativo y el reportaje en profundidad. La modalidad interpretativa nace por la necesidad que encuentran los directores de los grandes periódicos de apoyar las noticias en comentarios y se convertirá más tarde en uno de los pilares del Nuevo Periodismo. El reportaje en profundidad, por su parte, dará el salto de las revistas gráficas a los diarios. Actualmente, este género suele quedar relegado a algunas secciones no centrales de los diarios, como Cultura o Espectáculos, o incluso a los suplementos dominicales (Fernández Parratt, 1998).

3.2.4 El falso reportaje

Gabriel García Márquez aseguraba en su artículo *¿Quién cree a Janet Cooke?* que lo malo del periodismo es que un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos (Toro, 2007). Casals (2001) concuerda con el punto de vista del escritor y periodista colombiano y apunta que la diferencia entre un buen reportaje y un falso reportaje marca fronteras entre el periodismo y el espectáculo, mientras que la transgresión de la ética de la profesión anula el sentido del periodismo y enmascara intereses ocultos y falta de verdad.

Unos de los recursos más habituales de los que se sirve el falso reportaje televisivo son las escenificaciones y la reconstrucciones, consistentes en prácticas sensacionalistas que generan una nueva realidad con el objetivo de llegar más fácilmente al público masivo y con la consecuencia de plegar la verdad a las normas de la ficción (Redondo, 2011).

Según indican Redondo (2011), Vallejo (2007) y Cerdán y Torreiro (2005), las reconstrucciones, utilizadas en muchas ocasiones por la incapacidad de captar las imágenes a las que se refieren, suelen introducir rasgos característicos del reportaje riguroso en aras de mantener la confianza del espectador sobre lo que aparece en la pantalla. Así, se utilizan rótulos, cronologías exactas, infografías, mezcla de imágenes reales con otras que están escenificadas, fotografías de los protagonistas, entrevistas a testigos reales integradas con recreaciones con actores, etcétera. Incluso, en muchas ocasiones, el propio presentador insiste en la veracidad de los hechos. Por su parte, la escenificación es una “simulación realizada para hacer pasar un arreglo más o menos

intencional de la realidad por un mundo existente independiente del hecho de su grabación” (Redondo, 2011:4).

El reportaje que se vale de estas técnicas es un fraude, puesto que vende una película de ficción como si fuera real. Estas modificaciones se llevan muchas veces a cabo para convertir una realidad en televisiva, recreando unos hechos de los que se carece de imágenes y haciendo uso de actores que se encargan de reproducir una situación que presuntamente sucedió como se muestra y que los espectadores asimilan como la verdadera realidad de los hechos. Esta práctica supone una falta de ética en cuanto a la veracidad de las imágenes (Obach, 1997).

En esta línea, Toro (2007) asegura que un texto periodístico no podría calificarse como tal si aquello que enuncia no es veraz. En ese caso sería un texto periodístico falso, lo que significa una contradicción en los términos. Estos reportajes carecen de toda credibilidad, son un entretenimiento, un espectáculo; el buen trabajo periodístico no llama la atención, pero sí este pseudo-periodismo que se realiza porque aumenta la venta de ejemplares y afianza a los lectores (Casals, 2001).

Se puede observar que la construcción del falso reportaje tiene mucho que ver con los elementos de falsificación del falso documental. Sin embargo, el género del reportaje, como se ha explicado anteriormente, posee características propias diferenciadoras, como, por ejemplo, su conexión con la actualidad y con la inmediatez temporal o la rapidez narrativa.

3.3 La ética en las falsas producciones audiovisuales

Un personaje ficticio es también un personaje imaginario y, como tal, el director de una producción de ficción no tiene ninguna responsabilidad ética con respecto a estos seres que ha creado. Sin embargo, dado que, como se ha señalado, tanto el documentalista como el reportero pretenden mostrar a personas reales, sí contraen unos deberes éticos tanto con los personajes que presentan como con el público receptor, puesto que se comprometen en un contrato implícito a mostrar la realidad expresa de forma verídica y fiable (Plantinga, 2007).

Muchos teóricos, como Díaz Gandasegui (2012), Plantinga (2007), Vallejo (2007) o Nichlos (1997) consideran que conceptos como verdad, sobriedad, realidad o naturalidad son términos intrínsecos del género documental.

Bill Nichols (2007) apunta que un documental o un reportaje engañosos, que escapan al rigor de los hechos sucedidos o que usan reconstrucciones, se exponen inmediatamente a la refutación, el rechazo y la pérdida de confianza, y se convierten en espectáculo, perdiendo así su valor informativo. “Si el público descubre que la producción ha resultado ser un engaño, calificará como deshonesto al realizador y como propagandística o publicitaria a la obra, por distorsionar intencionadamente la realidad, puesto que además de ser un conjunto de imágenes y sonidos, los documentales realizan afirmaciones sobre el mundo que los espectadores creen a pies juntillas” (Plantinga, 2007:52).

La ética documental, a pesar de carecer de un código propio, debe centrarse, según defiende Nichols (2007), en proteger los intereses de dos grupos de personas: los sujetos del film y los espectadores. Para Plantinga (2007), la caracterización de las personas en sí misma ya es conflictiva, puesto que el documentalista debe mostrar interpretaciones exactas de lo que sucedió delante de la cámara o, en su lugar, testimonios verbales de qué se dijo y cómo se actuó, de forma honesta y veraz. Que un documental o un reportaje no se limiten únicamente a reproducir la realidad, no les exime del requisito indispensable de veracidad.

Con respecto al espectador, Vallejo (2007) defiende el ‘pacto de veracidad’ como rasgo distintivo del documental con respecto a los géneros de ficción. Este ‘pacto’ producido entre la audiencia y un texto etiquetado como documental, conlleva que la lectura que hace el espectador de este género, la significación que atribuye, sea totalmente opuesta a la que reciben las producciones de ficción. El hecho de que una obra sea catalogada como ‘documental’ conlleva que la audiencia le otorgue un referente de realidad al discurso que se le presenta. La catalogación de una producción dentro de la no-ficción, como es el caso del documental, conlleva una serie de expectativas, entre las que se encuentran el respeto a la verdad y a la realidad de los hechos, es decir, la lectura que el espectador realiza de la obra se basa en la atribución del valor de la verdad.

Plantinga (2007) comparte esta visión de la veracidad como obligación ética del documental. Así, este teórico considera que el deber ético fundamental del documentalista con la audiencia es la de esforzarse por alcanzar la exactitud y la verdad, y no engañar ni mentir bajo ningún concepto, puesto que, según plantea Vallejo (2007), el hecho de indexar una obra en la no ficción da pie al espectador para interpretar sus afirmaciones como verdaderas.

Además, las herramientas de digitalización plantean una nueva realidad con respecto a la ética de la imagen y ponen aún más en jaque las fronteras entre el documental y la ficción puesto que el uso de estos instrumentos dificulta en mayor medida la identificación de la imagen verdadera y de la ficticia (Mamblona, 2012). Pero, a pesar de las posibilidades que estas herramientas le ofrecen al documentalista, es obligación de éste buscar en todo momento la verdad o, al menos, intentarlo (Plantinga, 2007).

A pesar de que la labor del documentalista no pertenece únicamente al ámbito periodístico, sino también al cinematográfico, ya se ha señalado que, al igual que el Periodismo, el género documental es una narración de hechos reales, cuya vocación reside en dejar constancia de esta realidad. Pero además, y como se ha indicado anteriormente, el género documental se encuentra totalmente ligado al concepto de la no-ficción. Este concepto, tal y como explica Delgado (2012), aparece con el Nuevo Periodismo a mediados del siglo XX en Estados Unidos y hace referencia a los contenidos realizados con un discurso objetivo, es decir, que se elaboran con la pretensión de mostrar la verdad a través de una ardua investigación, con ciertos elementos también subjetivos, como es el caso de la inserción del 'yo' del periodista, para superar la concepción de los medios como meros transmisores de información.

Además de esta relación a partir de la inclusión del documental en la no-ficción, este género, que había sufrido un desarrollo propio a través de la historia del cine, se relaciona totalmente con el periodismo y lo informativo desde los años 50 del siglo XX, cuando entra a formar parte de los espacios de información televisivos. Por tanto, se produce un cambio de paradigma que convierte al documental en un género periodístico que pretende informar y mostrar la realidad, transforma al autor en periodista y se pierde el vínculo con la narrativa cinematográfica (Delgado, 2012).

Fernández Jara (2012) también señala que el documental es un género periodístico perteneciente a la no ficción, con temas informativos que versan sobre la realidad, sin ficcionalizar los hechos, ni inventar las historias a las que se refiere. Es por todo ello que, como género periodístico desde la mitad del siglo pasado y como narración veraz de hechos reales, el documental periodístico permite que se le apliquen las normas éticas que rigen la profesión periodística.

3.3.1 Regulación deontológica periodística internacional

Las distintas regulaciones deontológicas y éticas sobre el Periodismo recogen una serie de pautas, deberes y recomendaciones comunes. Estos principios generales se encuentran encabezados en un primer término por el respeto y la búsqueda de la verdad, que supone un ejercicio de investigación, de objetividad por parte del periodista, de contraste de fuentes, de oportuna diferenciación entre información y opinión y de presentar tantas versiones como existan sobre unos mismos acontecimientos (Coca, 1997).

Según lo señalado anteriormente, las falsas producciones pueden incurrir en diversas faltas éticas al configurarse mediante prácticas que se encuentran condenadas por las principales normas deontológicas internacionales y nacionales, tales como el deber de emisión de una información veraz, de obtener de la información mediante métodos lícitos, de exponer de los hechos de forma honrada, la obligación de no manipulación o de rectificación de las informaciones falsas, erróneas e inexactas. A continuación se repasan brevemente los artículos de las principales normas deontológicas a nivel internacional y nacional en relación con los principales aspectos que atañen a las producciones audiovisuales falsas.

3.3.1.1 La Declaración de Principios sobre la Conducta de los Periodistas de la FIP

La Federación Internacional de Periodistas (FIP) se considera la asociación de periodistas más importante del mundo. En ella se encuentran representados sindicatos y asociaciones profesionales de más de cien países –la FAPE representa a España y cuenta con un miembro permanente-. En 1954 aprobó la Declaración de Deberes de Periodistas, probablemente la primera norma deontológica internacional con una cierta relevancia para el periodismo. En 1986 la conocida como Declaración de la FIP, formada por nueve principios, sustituyó al texto de los años cincuenta (Escobar, 2002).

De estos nueve enunciados que conforman la Declaración, las falsas producciones podrían vulnerar hasta un total de siete:

El artículo primero establece que el deber principal del periodista consiste en respetar la verdad y el derecho que tiene el público a conocerla, mientras que, el principio número dos, de acuerdo con este primero, determina la obligación del profesional de la información de publicar con honestidad. Además, según el enunciado tres, el periodista

no informará sobre acontecimientos de los que no conozca el origen, no suprimirá datos esenciales ni falsificará documentos (Prieto, 1995).

Los artículos cuatro, cinco y ocho también podrían resultar vulnerados por las falsas producciones, puesto que indican que el periodista únicamente recurrirá a medios lícitos para obtener informaciones, fotografías y documentos; que el profesional se esforzará por rectificar las informaciones publicadas que resulten inexactas y perjudiciales; y que el periodista considerará como faltas graves el plagio; la distorsión malintencionada de los hechos y la calumnia, la maledicencia, la difamación o las acusaciones sin fundamento (Aznar, 1999).

3.3.1.2 Los Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo de la UNESCO

Los Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo fueron aprobados por la Conferencia General de la UNESCO en París en 1983. Se configura como el primer y único documento universal sobre el estatuto de los periodistas, aunque no deja de ser una mera declaración –no en vano conocida más adelante como Declaración de la UNESCO- compuesta por diez enunciados (Escobar, 2002).

Ya en su primer principio la UNESCO establece el ‘derecho del pueblo a una información verdadera’, entendiendo ésta como una imagen objetiva de la realidad a través de una información precisa y completa expresada libremente. En el siguiente enunciado se concede el deber de adhesión del periodista a la realidad objetiva, sirviendo información verídica, honesta y objetiva, y situando conscientemente los hechos en su contexto sin distorsiones, para que los receptores reciban un material adecuado que les permita crearse una imagen precisa del mundo. Además, se puede considerar que las falsas producciones vulneran también la responsabilidad social del periodista –tercer artículo de la UNESCO-, puesto que la información es entendida como un bien social, no como un producto y, por tanto, el periodismo es responsable frente al público de las informaciones vertidas (Blázquez, 1995).

Se aprecia pues, cómo las falsificaciones podrían vulnerar los tres primeros enunciados de la única declaración ética universal del periodismo.

3.3.1.3 Resolución 1003

La Resolución 1003 del Consejo de Europa sobre Ética del Periodismo fue aprobada el 1 de julio de 1993 por la Asamblea Parlamentaria de este organismo. Consta de treinta y

ocho principios y se configura como el documento más importante y completo en la materia en el ámbito de la Unión, además de ser vinculante y proceder de una organización internacional que posee una cierta capacidad coactiva (Escobar, 2002).

El principio número cuatro de la Resolución 1003 establece que “la emisión de noticias debe realizarse con veracidad, a través de las actividades verificadoras y comprobadoras oportunas y con imparcialidad (...) Los rumores no deben confundirse con noticias. Los titulares y enunciados deben subrayar lo más fielmente posible el contenido de los hechos y los datos”. Asimismo, el sexto precepto establece que ni siquiera las opiniones sobre acontecimientos o acciones deben ocultar o negar la realidad (Núñez Encabo, 1995:264-265).

El octavo enunciado hace referencia al derecho fundamental de la recepción de información por parte de los ciudadanos, quienes además pueden exigir que esta información sea emitida con veracidad y honestidad. El artículo dieciocho hace hincapié en la importancia especial que tienen los hechos vertidos a través de radio y televisión por su repercusión en la opinión pública. Además, según el vigesimoprimer principio, el periodismo no debe condicionar ni mediatizar la información veraz, imparcial y honesta para crear o formar la opinión pública, siendo estas características los límites también para el periodismo de investigación (Aznar, 1999).

Los artículos veinticinco, veintiséis y treinta contemplan que, en periodismo, el fin no justifica los medios y, por tanto, la información habrá de ser obtenida a través de medios lícitos y éticos; que los datos falsos o erróneos se rectificarán con el tratamiento adecuado y de forma automática y rápida; y que el periodismo no debe confundir aquello que es espectacular con lo verdaderamente importante desde el punto de vista informativo (Núñez Encabo, 1995).

Teniendo en cuenta lo expuesto, muchas falsas producciones podrían vulnerar casi un cuarto de los principios del texto de la Resolución 1003, aprobada por unanimidad y aún hoy el documento europeo más importante en cuanto a ética periodística.

3.3.2 El caso español: el Código Deontológico de la Profesión

Periodística de la FAPE

La Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE) es la mayor organización de periodistas de España e integra prácticamente a la totalidad de las asociaciones de la prensa nacionales. El Código Deontológico de la Profesión

Periodística de la FAPE (conocido más tarde como Código de la FAPE, simplemente) fue aprobado en Sevilla en 1993 por una Asamblea Extraordinaria de la organización. Es el documento de deontología periodística más importante de España y, en su contenido –que consta de un total de veinte principios–, sigue las líneas del texto aprobado por el Colegio de Periodistas de Cataluña (Escobar, 2002).

Ya en su segundo enunciado, la FAPE indica que el primer compromiso desde el punto de vista ético de todo periodista reside en el respeto a la verdad. El artículo siguiente complementa a éste e indica que el profesional de la información defenderá siempre la libertad de investigar y de difundir con honestidad los hechos (Petit, 1995).

En el tercer capítulo, relativo a los principios de actuación, se encuentra el enunciado trece, que señala nuevamente el compromiso de la búsqueda de la verdad y la obligación de informar únicamente de aquellos acontecimientos de los que se conoce el origen, sin falsificar documentos, ocultar informaciones esenciales ni publicar material falso, engañoso o deformado. En este mismo punto se hace referencia a la diligencia necesaria de contrastar las fuentes y de dar la oportunidad a la persona afectada a que ofrezca su versión de los hechos; así como a la corrección de errores necesaria cuando se advierte la difusión de unos datos falsos, engañosos o deformados, con rapidez y el mismo despliegue empleado en su difusión. El siguiente principio indica que el periodista, como parte de sus obligaciones profesionales, habrá de obtener cualquier información a través de métodos lícitos y dignos (Aznar, 1999).

A pesar de que los códigos y las declaraciones nacionales e internacionales varíen en cuanto al número y el contenido de los principios enunciados, todas ellas contemplan la verdad informativa como uno de los núcleos centrales de la ética y el buen hacer de cualquier periodista, sin embargo, lo que no se define con exactitud es a qué se refiere cada texto cuando habla de veracidad y de respeto a la verdad.

4. ANÁLISIS DE CONTENIDO

Para conocer las características y las vulneraciones éticas en las que incurre *Operación Palace*, así como para proceder al estudio de este documental dentro del contexto de las falsas producciones audiovisuales, se analizará el contenido de un total de siete falsificaciones.

4.1. La cosecha suiza de espaguetis

El argumento del falso reportaje *La cosecha suiza de espaguetis* se centra en una familia suiza que se dedica al cultivo de esta pasta. Las imágenes muestran cómo los agricultores recogen los frutos de los árboles para poder disfrutar luego de este plato típico de la cocina italiana.

Esta producción se emitió el 1 de abril de 1957, con motivo del *April Fool's Day*, una jornada equivalente al Día de los Inocentes que se celebra cada 28 de diciembre en España y cuya tradición consiste en gastar bromas (Fuchs, 2012). Por tanto, se puede entender la fecha de emisión como un primer indicio a disposición del público para descubrir la falsedad del reportaje.

No obstante, *La cosecha suiza de espaguetis* se emitió en el programa *Panorama* de la cadena pública británica *BBC*, un espacio informativo que gozaba de un prestigio incuestionable en aquella época. Este programa, además, se emitía en el medio televisivo, un soporte recién llegado en el que la audiencia había depositado su confianza. (Maikelnai, 2006). Asimismo, resulta importante destacar la figura de Richard Dimbleby, conductor habitual de *Panorama* y un profesional muy respetado por la audiencia inglesa. Fue el primer periodista de guerra de la *BBC* y se convirtió posteriormente en el principal comentarista de los grandes eventos en la cadena. Estas circunstancias fueron un buen caldo de cultivo para que la audiencia creyese lo que estaba viendo. (Dimbleby Cancer Care, 2015).

La cosecha suiza de espaguetis se sostiene sobre un guion creado previamente y la interpretación de la familia de agricultores a cargo de actores profesionales. En el guion se insertan ciertas referencias inventadas que legitiman la información de las imágenes. Por ejemplo, Dimbleby –narrador del reportaje–, hace alusión a las “vastas plantaciones de espagueti en el valle del Po, que muchos de ustedes habrán visto en fotos”² y a la

² Traducción propia.

perfecta longitud uniforme de todas las unidades de esta pasta, fruto de “años de esfuerzo por parte de los pacientes mejoradores, que consiguieron la producción de los espaguetis perfectos”³.



Ilustración 1. Recolectora recogiendo el cultivo de espaguetis. Fuente: fotograma de 'La cosecha suiza de espaguetis'

En cuanto a la apropiación de técnicas habituales de los géneros de no-ficción, este reportaje destaca por las narraciones de la voz en *off*, encargada de ofrecer detalles que legitiman la información falsa a través con tono serio y riguroso. También resulta reseñable la exposición de pruebas que otorgan crédito al discurso: durante los dos minutos y medio que dura la producción, se muestra a esta supuesta familia del sur de Suiza recogiendo los espaguetis de los árboles e introduciéndolos en cestas.

Desde el punto de vista de la deontología periodística, esta producción vulnera principios éticos tan importantes como la difusión de una información veraz que se ajuste íntegramente a la realidad. El reportaje se construye con imágenes falsificadas, lo que a su vez conlleva que la obtención de los materiales se haya realizado de forma ilícita. Además, *La cosecha suiza de espaguetis* no muestra en ningún momento su naturaleza ficticia al espectador de forma explícita, si bien es cierto que el tema tratado puede suponer un indicio de que la difusión está siendo parte de una broma. Aun así, el periodista no cumple con su responsabilidad social al colaborar intencionadamente en una obra que pretende deliberadamente engañar a la audiencia.

Sin embargo, la justificación del reportaje vendría derivada de que su único fin es humorístico. De lo absurdo del tema planteado se infiere que solo una audiencia escasamente formada o especialmente crédula podría confiar en la información transmitida. Sin embargo, el prestigio que atesoraban el medio televisivo recién estrenado, el programa y su conductor pudieron influir como elementos de autoridad para generar la confianza del espectador.

³ Traducción propia.

4.2. Alternativa 3

Alternativa 3 es un falso documental cuyo argumento se erige en torno a una supuesta investigación periodística que descubre un plan secreto para llevar a una parte de la población humana a la Luna y a Marte ante una inminente destrucción de la Tierra. Según asegura el documental, habrían desaparecido ya como consecuencia de este proyecto 24 científicos, entre los que se encuentran Ann Clark, Robert Patterson y Brian Pendlebury, los casos concretos que se plantean en la producción.

Su emisión estaba prevista para el día 1 de abril de 1977, jornada en la que, como se ha mencionado, se celebra el Día de los Inocentes en Reino Unido. Sin embargo, se tuvo que atrasar hasta el 20 de junio de ese mismo año (La mentira, 2009), eliminando así este primer indicio para que el espectador dedujese que se trataba de una broma. Se televisó en *Science Report*, un programa basado en una serie de documentales de la cadena *Anglia Television*. Además, la presentación del programa y el desarrollo del falso documental estuvieron conducidos por Tim Brinton, un periodista reputado que ejercía como presentador habitual de este espacio y que previamente había trabajado en los informativos de la BBC (Gámez, 2008).

Alternativa 3 usa diferentes elementos característicos de las producciones ficticias, como el guion creado o la representación de los personajes por parte de actores. Además, Tim Brinton aparece interpretándose a sí mismo en su papel de presentador. Sin embargo, dentro de estos elementos cabe destacar sobre todo la invención de referencias que legitiman la información:

- Se ofrecen nombres como Ann Clark, Robert Patterson, Brian Pendlebury, Bob Grodin o el Profesor Gerstein, entre muchos otros, como argumentos de autoridad. Estas personas se corresponden respectivamente con tres científicos desaparecidos, un astronauta y un Doctor de la Universidad de Cambridge. Todos ellos autoridades inventadas, con nombres ficticios y que aparecen en las imágenes interpretadas por actores.
- Se inventan entrevistas con los familiares de las personas que han desaparecido.

- Se muestran referencias documentales, como es el caso de unos recortes de periódico y unas fotografías que demuestran que Sir William Valentine, un reputado científico ficticio, ha muerto en extrañas circunstancias.



Ilustración 2. Artículo que demuestra la muerte de un importante científico. Fuente: Fotograma de 'Alternativa 3'

También se hace un uso continuado del suspense para incrementar el interés de la audiencia. Ejemplo de ello es la reacción de una de las supuestas fuentes del caso, dispuesta a ofrecer una filtración: “Me preocupa que me pueda pasar algo; tengo que marcharme, vaya mañana a esta dirección”. En esta línea también destaca la narración del propio presentador que incide en el misterio que rodea el caso: “Recelos, temores, preguntas sin respuesta, asesinatos... ¿a qué nos enfrentábamos?”.

A estos elementos se antepone la apropiación de técnicas características de géneros informativos. Es el caso de la voz en *off* del presentador o de grabaciones realizadas con la cámara al hombro, ambos rasgos dotan de mayor verosimilitud a las imágenes que se presencian. Por ejemplo, la técnica de la cámara al hombro denota una falta de preparación previa, y parece demostrar que las escenas se han captado directamente de la realidad y no están pactadas con antelación o escenificadas. Más aún si se acompañan con narraciones como las que se pueden encontrar en *Alternativa 3* y que insisten en la veracidad del material: “os mostramos la siguiente parte de la película completa, sin montaje, tal y como la grabamos aquel día”.

Alternativa 3 comienza con entrevistas a los familiares de los científicos desaparecidos, otro de los elementos centrales de este documental. El hecho de que se personalice en

tres casos concretos hace que la historia se presente de una forma más cercana al público, que se puede llegar a identificar con sus protagonistas.

Por otro lado, destaca el uso de imágenes de archivo mezcladas con material falsificado, lo que conlleva que al espectador le resulte difícil distinguir la realidad de la ficción. Muchas de estas imágenes pertenecen a una institución tan prestigiosa como la NASA y a una autoridad política como el ex presidente Kennedy. En esta línea, también se hace uso de datos reales que legitiman el origen de la información. Es el caso de la mención al lanzamiento de la nave Sputnik en 1957 o el envío de la perrita Laika al espacio.

Asimismo, se exponen pruebas que dotan de verisimilitud a la historia:

- Se muestra el coche de una de las desaparecidas abandonado en el aeropuerto.
- Se escuchan audios reales de la NASA sacados de contexto.
- El astronauta ficticio confirma la existencia de vida humana en la Luna.

Alternativa 3 vulnera la ética periodística al difundir una historia ficticia compuesta por material falsificado, lo que supone un ejercicio irresponsable por parte del periodista. En una de sus escenas también se hace uso de cámara y micrófonos ocultos, una práctica cuestionada éticamente y que solo se encuentra justificada en contadas ocasiones para obtener informaciones de interés público legítimo. El documental aborda un tema sensible y contradice la teoría de la responsabilidad social del periodismo al inducir al miedo con expresiones tales como “Me refiero a salir de aquí mientras estemos a tiempo” o “Se produce una desaparición súbita e inexplicable (...) Ya son 400 los nombres recopilados”.

Resulta también reseñable el hecho de que en ningún momento de la obra se muestre su naturaleza ficticia al espectador, puesto que dada la abundancia de elementos que aportan credibilidad en el filme resulta complejo descubrir la mentira.

Teniendo en cuenta todos los datos aportados, se puede establecer que *Alternativa 3* tiene como fin la creación de un producto atractivo para captar el máximo de audiencia posible y provocar comentarios utilizando el engaño para tal objetivo.

4.3. Camaleó

Este falso reportaje que da cuenta de un golpe de estado en la Unión Soviética, adopta el nombre del programa que se interrumpió para emitir el especial informativo en el que se desarrolla.

Se emitió en abril de 1991, en un especial de *L'Informatiú*, telediario de la Delegación de TVE en Cataluña, y estuvo presentado por Josep Abril, conductor habitual de los informativos de esa cadena (Somos Documentales, 2014). La difusión se produjo, pues, en una cadena pública cuyo fin es garantizar una información objetiva y veraz.

Camaleó utiliza recursos habituales de las obras ficticias. Es el caso de un guion elaborado con anterioridad –en el género documental se hace a posteriori- y la interpretación de actores profesionales aunque, en este caso, los personajes se representan a sí mismos.

Resulta de gran importancia la invención de dos conexiones con los corresponsales, uno en Moscú y otro en Nueva York, puesto que, aunque se realizan de forma telefónica, este rasgo de estilo recuerda a los informativos y aporta credibilidad a la noticia. Incluso se finge una pérdida de la conexión con el corresponsal en la Unión Soviética, de forma que se incrementa la veracidad de este recurso.

Asimismo, se utilizan referencias temporales y de autoridad para legitimar la información:

- El presentador indica que “Reuters ha publicado la noticia hace 15 minutos”⁴, refiriéndose a una de las agencias más prestigiosas del mundo en lo que a información de política internacional se refiere.
- El documental llega a inventarse el presunto asesinato del líder soviético Mijail Gorbachov, y a especular con las consecuencias que podría tener el magnicidio.
- El conductor de la emisión recibe varias llamadas de la redacción, aparentando que le están llegando noticias de última hora. Esta acción transmite credibilidad e instantaneidad a la información que se ofrece.

En lo que concierne a características habituales de los géneros informativos, en *Camaleó* destaca el uso de imágenes de archivo y de detalles reales que legitiman el origen de la información. Este reportaje muestra material de archivo de militares y tanques desfilando por Moscú y, aunque se avisa en un rótulo de que se trata de escenas pasadas, el contenido sirve para alarmar a la audiencia al evocar otras similares que estarían sucediendo. Además, el rótulo aclaratorio no se mantiene en todas estas

⁴ Traducción propia.

imágenes, de forma que un espectador que se incorporase a la emisión podría entender que está presenciando lo que sucede en ese momento.

También se utilizan numerosas referencias reales que confieren verosimilitud a la noticia: el reportaje atribuye la información a medios con prestigio internacional, como las agencias *Reuters*, *EFE* y *France Press*; o las cadenas estadounidenses de televisión *ABC* y *CNN*. Y, por otro lado, se exponen pruebas que avalan el discurso. Es el caso de un ejemplar de la revista *Novedades de Moscú*, que apoya la información de la insurrección con un titular que reza “Golpe de estado: los pros y los contra”.



Ilustración 4. Ejemplar de 'Novedades de Moscú' utilizado para apoyar la información del golpe de estado en la Unión Soviética. Fuente: fotograma de 'Camaleó'

Camaleó incumple varios principios éticos de la profesión periodística al construirse sobre una información falsa que, además, se difunde en un especial informativo. Asimismo, el tema, teniendo en cuenta que se emitió en 1991 cuando aún estaba latente el recuerdo de la Guerra Fría, resulta de especial sensibilidad para la sociedad. El presentador, lejos de cumplir con su responsabilidad profesional, contribuye a la generación de alarma en la audiencia con frases tales como: “No sé con exactitud qué pasa, lo que está claro es que es algo muy serio”⁵.

En esta ocasión se produce un aviso de la naturaleza ficticia de la emisión a través de un rótulo, pero se hace al final de la producción, tras casi media hora de engaño.

⁵ Traducción propia.



Il·lustració 5. Ròtulo que se mostra al final de la obra: "Este informativo ha sido una ficción televisiva". Fuente: fotograma de 'Camaleó'

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, se infiere que *Camaleó* tiene como objetivo la crítica al propio género documental y a la credibilidad del público en lo relativo a los productos informativos.

4.4. Operación Luna

Este falso documental mantiene que la llegada a la Luna el 20 de julio de 1969 fue un engaño fraguado en un plató mediante la colaboración del Gobierno de Estados Unidos y el prestigioso cineasta Stanley Kubrick que, por aquel entonces, se encontraba trabajando en *2001: Una odisea en el espacio*.

Se emitió en la cadena francesa *ARTE France*, especializada en documentales (Vertele, 2014), el 1 de abril de 2004, fecha en la que en Francia, al igual que en Reino Unido, se celebra el Día de los Inocentes (RAR, 2012).

Es una producción que basa su discurso en dos tipos de intervenciones:

- Las interpretaciones de personajes ficticios por actores profesionales que representan un guion.
- Las declaraciones de autoridades reales que, en lugar de actuar, responden a cuestiones que no tienen que ver con *Operación Luna* y, posteriormente, se sacan de contexto. Esto sucede porque el director de la obra, William Karel, engañó a doce entrevistados para que colaborasen diciéndoles que se encontraba

grabando reportajes sobre el Watergate y sobre el cineasta Stanley Kubrick (ARTE, 2008)⁶.

Hay numerosos ejemplos de estos testimonios sacados de contexto: “Tuvimos una reunión –con Nixon- y hablamos y tomó una serie de decisiones básicamente para intentar calmar los ánimos”, comenta Donald Rumsfeld, miembro del gabinete de Richard Nixon. “Yo estaba al teléfono constantemente y en reuniones, intentando de distintas formas darle más empuje y más agresividad a aquel asunto”, añade Richard Helms, director de la CIA entre 1966 y 1973.

La legitimación de la información se produce también mediante el uso de referencias ficticias. Es el caso de varios audios que supuestamente pertenecen a Neil Armstrong durante el rodaje de las imágenes en el estudio: “En la cafetería querían cobrarme dos dólares más por la guarnición de judías”, se escucha en la grabación. Con estas frases, aparentemente inocentes, se transmite la sensación de que el astronauta se encontraba despreocupado al estar en un plató y no realmente en la Luna. Asimismo, el documental plantea que muchos de los técnicos que participaron en el rodaje de la falsa llegada a la Luna fueron asesinados por la CIA y su muerte se presentó como un accidente.

El suspense, aunque en menor medida, se utiliza a través de la narración con preguntas retóricas tales como: “¿Por qué accedieron los peces gordos de la NASA (...) a prestarle a Stanley Kubrick aquella lente única legendaria en todo el mundo?”.

Operación Luna se apropia también de elementos característicos de las producciones informativas para dotar de verosimilitud al argumento. Es el caso de la voz en *off*. Su narración acompaña a las imágenes durante todo el filme y ofrece datos concretos: “La película tendría que ser perfecta, pero el decorado no podría construirse en tan poco tiempo. El decorado de *2001: Odisea en el espacio* llegaba a su fin en un barrio residencial de Londres, ¿por qué no usar aquel espacio?”.

Por otro lado, los diálogos interpretados y las entrevistas reales sacadas de contexto se mezclan con imágenes de archivo; esta unión dificulta la identificación de este documental como un engaño. Además, el material de archivo pertenece, en su mayoría, a estamentos prestigiosos como la NASA o la Casa Blanca.

⁶ Traducción propia.

La exposición de pruebas que avalan la tesis central es otro de los puntos fuertes de *Operación Luna*:

- Se muestran unos supuestos papeles secretos que la mujer de Stanley Kubrick habría encontrado en el despacho de su difunto esposo y en los que se explicaría la forma en la que el director llegó a colaborar con el Gobierno para rodar las imágenes de la llegada a la Luna en un plató.
- Se muestra una fotografía del cineasta que habría caído por accidente en el set de rodaje y que simulaba la superficie lunar.
- Las declaraciones de los personajes ficticios también sirven para exponer pruebas que apoyan la tesis central: “Entonces uno de los consejeros del presidente (...) dijo: ‘¿Y si grabamos los primeros pasos sobre la Luna en un estudio?’”, indica la secretaria ficticia de Nixon. Otro de los personajes falsos, Dimitri Muffley, ex agente del KBG, afirma que el montaje tuvo fallos: “Nos sorprendió la cantidad de errores cometidos por la Casa Blanca, no habría engañado ni a un niño de tres años. (...) La bandera estadounidense aparece ondeando, pero en la Luna no hay viento”.

Pero no todo son invenciones. La voz en *off* presenta también referencias auténticas que refuerzan la impresión de asistir a un documental sobre hechos reales y que, además, van acompañadas de imágenes de archivo:

- Se ofrece el dato de que la NASA había comenzado quince años antes con la labor necesaria para enviar a un hombre a la Luna.
- Se dan nombres reales, como Yuri Gagarin, el primer hombre en el espacio; Serguéi Koroliov, ingeniero y diseñador de cohetes para Rusia; o Wernher Von Braun, antiguo miembro del partido nazi que cumple las mismas labores de diseño en Estados Unidos. Todos ellos aparecen en imágenes de archivo.
- Se refieren a sucesos auténticos, como la muerte de los tres astronautas del Apolo I –Grissom, White y Chafee- durante un ejercicio de entrenamiento, o la situación de gran competencia entre Rusia y Estados Unidos en la carrera espacial en los años de la Guerra Fría.

Tras este análisis se puede concluir que *Operación Luna* es una obra engañosa que se construye sobre material sacado de contexto y obtenido mediante embustes, mezclado con testimonios guionizados.

El documental muestra su naturaleza ficticia al final, mediante una serie de tomas falsas en las que se observa a los actores riéndose y repitiendo algunas escenas. Además, los créditos se intercalan entre estas escenas y en ellos aparece especificado que siete de los personajes de la obra son ficticios, precisamente los siete que aportan la información más relevante. El engaño, por tanto, no es total.

Si se tiene en cuenta la fecha de emisión se puede deducir un objetivo humorístico en la obra. Sin embargo, puesto que el tema elegido es sensible para la población mundial, dado que el documental se emitió en otros países en fechas distintas, también se infiere una finalidad de incitación a la reflexión sobre la veracidad del género documental, así como el deseo de generar un producto que atraiga audiencia.

4.5 Bye Bye Belgium

El falso documental *Bye Bye Belgium* se presenta como un especial informativo que interrumpe la programación para ofrecer una última hora: la región belga de Flandes ha proclamado unilateralmente su independencia y, como consecuencia de este suceso, los reyes de Bélgica han abandonado el país.

Bye Bye Belgium se emitió el 13 de diciembre de 2006 en *La Une*, una de las cadenas que forman la *RTBF*, la televisión pública belga. Su difusión se produjo mediante la interrupción del espacio *Front Page Questions*, un magazín semanal que abordaba noticias de actualidad. Se utilizaron el plató, la música y la cabecera de los informativos de la cadena y estuvo presentado por el conductor del telediario, el periodista François de Brigode (*El País*, 2014).

Por tanto, a priori, ningún indicio hace sospechar al espectador de que se encuentra ante un engaño. Al contrario, el hecho de que el falso documental comience con el corte de la programación normal para emitir una última hora le confiere credibilidad.

Bye Bye Belgium utiliza técnicas habituales de las producciones de ficción, como es el caso de un guion creado con antelación y su representación. En este documental, todos los personajes que aparecen son conscientes de su naturaleza ficticia y se interpretan a sí mismos. Es el caso del presentador; de los corresponsales y de todas las autoridades políticas que aparecen.

Estos testimonios de altos cargos belgas se pactaron previamente (Nouvelles de Flandre)⁷ y son uno de los elementos que más credibilidad confieren.

Pero lo que más abunda en *Bye Bye Belgium* son elementos característicos de las obras de no-ficción. A pesar de que la voz en *off* únicamente se encuentra en pequeños reportajes que se van insertando a lo largo del filme, la sustitución de este elemento se realiza mediante la voz del presentador. El periodista François de Brigode se encarga de:

- Ofrecer la noticia en el momento inicial, como si de un directo se tratase.
- Dar paso a las distintas intervenciones de corresponsales y políticos.
- Dar cuenta de la última hora que va recibiendo a través de un teléfono ubicado en plató, mediante el que, de forma ficticia, se comunica con la redacción.

Su tono y expresión son sobrios, serios y creíbles, y su discurso induce a la alarma social: “La situación es grave, perdonen por la interrupción”; “Flandes ha declarado unilateralmente su independencia de Bélgica, se presagia una crisis importante en los próximos días”.⁸

Por su parte, las intervenciones de los corresponsales cumplen la función de confirmar la noticia y de dosificar la información que se va ofreciendo:

- El enviado al Palacio Real contribuye a generar alarma al ofrecer datos tales como que “el Gobierno insta a la población a quedarse en casa para evitar los movimientos máximos de violencia”⁹ y de que el rey Alberto se dispone a abandonar el país, puesto que “se declara incapaz de reinar después de lo ocurrido”¹⁰.
- Christophe Deborsu, desde el Parlamento Flamenco, refuerza la credibilidad de la noticia al situarse delante de un grupo de manifestantes que celebran la independencia de su región y confirmar que “una inmensa mayoría ha votado a favor de la escisión y se ha aprobado una Constitución Flamenca”.
- Marianne Klaric, corresponsal en el Parlamento Europeo, informa de que allí las reacciones “son de estupefacción ante la división de uno de los países

⁷ Traducción propia.

⁸ Traducción propia.

⁹ Traducción propia.

¹⁰ Traducción propia.

fundadores”. A continuación, incluso especula con una posible expulsión de Bélgica de las instituciones de la Unión Europea.

Pero lo más importante son las intervenciones de altos cargos de la política. En la producción aparecen autoridades como José Happart, presidente del Parlamento Valón; Hernan de Croo, presidente de la Cámara de Representantes; Karl-Heinz Lambertz ministro de la comunidad de habla alemana de Bélgica; o el senador, Jean-Marie Dedecker. Todos ellos muestran sus reacciones ante la noticia y este último incluso proclama que “hoy es un día fantástico, una nueva festividad para Flandes, por fin ha triunfado la democracia”. También dan su punto de vista Pierre Defraigne, especialista en cuestiones europeas, y la cantante Axelle Red, que se desvincula de la independencia y se posiciona en contra del suceso.

Otro elemento que llama la atención es la habilitación de un número de teléfono de la redacción con el objetivo de que el público pudiera obtener más información sobre el suceso. Quienes realizaron la llamada, se encontraron con un mensaje que explicaba el engaño pero para el resto se reforzó el efecto de veracidad.

Uno de los elementos más controvertidos del filme es el uso que hace de las imágenes de archivo sacadas de su contexto original, dado que en ningún momento se indica que esas escenas pertenezcan a eventos pasados. Es el caso, por ejemplo, de las imágenes en las que se observa a los Reyes abandonando el palacio: el documental muestra una sucesión de coches saliendo de las dependencias reales, unas escenas que, según indica el corresponsal en el Parlamento Flamenco, “han sido grabadas esta misma tarde”¹¹.

El uso de detalles que legitiman el origen de la noticia también es continuo, por ejemplo:

- Se mencionan en varias ocasiones las elecciones de 2007, que tendrían lugar unos meses más tarde, y las consecuencias que la independencia de Flandes tendría en ellas.
- Se muestran lugares reales, como los emplazamientos en los que se encuentran distribuidos los corresponsales de la cadena: las inmediaciones del Palacio Real, el Parlamento Flamenco, el Parlamento Valón, el Parlamento Europeo, etcétera.

¹¹ Traducción propia.

Tras el análisis se infiere que *Bye Bye Belgium* presenta un suceso político falso disfrazado de información de última hora con la connivencia de los políticos y periodistas que intervienen. El reportaje contribuye además a generar alarma, desvirtuando la obligada responsabilidad social del periodismo. En este caso, la cuestión sobre la que versa la obra es especialmente sensible para la sociedad, puesto que afecta íntegramente a la población belga, país que, desde su creación en 1830, ha sido un estado dominado por movimientos nacionalistas encabezados primero por Flandes, y luego por Valonia, que amenazan con independizarse del país (De Winter, 2011).



Ilustración 8. Tras media hora, un rótulo indica que la información es ficticia. Fuente: fotograma de 'Bye Bye Belgium'.

El engaño se conoce a partir del minuto 30 mediante un rótulo que aparece en pantalla e indica que “esto es una ficción”¹². El documental se alarga durante casi una hora más, pero este aviso aparece regularmente en pantalla. Esta confesión se produce por petición directa de un ministro belga, que llamó a la redacción de *RTBF* para pedir que se dijese la verdad a la audiencia (Sark, 2014).

Se puede deducir que la emisión de este engaño tuvo dos fines: el primero de ellos es la provocación de reflexión en los espectadores belgas para que sopesasen las consecuencias que la independencia de Flandes podría tener; en segundo lugar, hay una crítica hacia la credibilidad de la imagen en general y hacia la verosimilitud que poseen las noticias de los informativos en particular.

¹² Traducción propia.

4.6 ¡Viva la República!

¡Viva la República! se inscribe dentro del género literario de la ucronía¹³, puesto que reconstruye la historia de España partiendo de la Guerra Civil, desde la perspectiva de una hipotética victoria del bando republicano en la contienda.

Este falso documental se televisó en *La Sexta* el 13 de abril de 2008 (Youtube, 2009), con motivo de la víspera del aniversario de la Segunda República Española. Mamen Mendizábal, conductora del espacio, es una periodista conocida por su trabajo en el telediario de *La Sexta* y como moderadora del programa de infoentretenimiento *59 segundos*, de *Televisión Española* (IMDb, 2015). Por tanto, es una profesional relacionada con ámbitos del periodismo informativo, serio y riguroso.

Se trata de una producción que mezcla aspectos periodísticos y literarios, de ahí que se puedan hallar bastantes elementos de la narrativa de las obras ficticias:

- Se utiliza un guion creado de forma previa a la grabación que sirve como base para reconstruir la historia y hacer el posterior montaje de la ucronía.
- Los personajes representan un papel, puesto que deben ponerse en el supuesto de que España es republicana y ofrecer los testimonios en base a esta realidad ficticia, pero en todo momento se interpretan a sí mismos.
- Destaca el papel de Mamen Mendizábal como narradora omnisciente que conoce todos los detalles de la historia, pero también como narradora protagonista. La periodista se introduce dentro de la producción en primera persona, con frases como “Llevaba ya tiempo recopilando datos de los últimos 70 años de la historia de este país con el propósito de preparar un documental”. La presentadora intercala su vida cotidiana con la investigación, de forma que el documental muestra a Mamen Mendizábal duchándose, haciendo la maleta, paseando por Cádiz o tomando un café.

También destaca el uso referencias inventadas para legitimar la historia y otorgarle credibilidad:

- Se muestra una invasión ficticia de los nazis debido a una participación de España en la Segunda Guerra Mundial que, en realidad, nunca ocurrió.

¹³ Se conoce como ucronía la reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuestos acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder. Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española (23ª edición)*. Madrid. Obtenido de: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=ucron%EDA>. Última consulta: 11 de junio de 2015.

- Se alude a un hipotético exilio de Francisco Franco como consecuencia de la victoria de la República en la Guerra Civil. Franco habría estado en Argentina, Paraguay y Nicaragua, falleciendo en este último país el 20 de noviembre de 1975. La fecha de la muerte, verídica, es uno de los muchos ejemplos de mezcla de realidad y ficción a lo largo del filme.
- Se contempla que España habría formado parte de las Naciones Unidas desde su creación y que habría sido uno de los estados fundadores de la Comunidad Económica Europea.
- Se muestra a los alumnos de la escuela pública cantando el himno republicano.
- Se inventa que Joan Manuel Serrat fue el primer ganador español de Eurovisión, interpretando el *La la la* de Masiel en catalán.
- Se ofrecen muchas referencias ficticias en el plano político: se inventan las elecciones legislativas a la República, que habrían sido ganadas por el partido demócrata cristiano, con Joaquín Ruíz Jiménez a la cabeza, a finales de 1945; la redacción de una nueva Constitución; y el comienzo de la Tercera República Española.

Aunque el argumento del documental sea inverosímil en todo momento, *¡Viva la República!* se apropia de características de los géneros informativos que le otorgan crédito y coherencia a la tesis central. Uno de estos rasgos es el uso de la voz en *off*. El tono de esta narración es siempre serio y riguroso, y se encarga de introducir la ficción desde el principio, puesto que la obra se presenta mediante la frase “La bandera que está colgada podría ser otra si el alzamiento militar del 18 de julio de 1936 hubiera triunfado”.

El uso de imágenes de archivo sacadas de contexto es una de las claves de este falso documental. Así, por ejemplo, al mostrar una multitud de familias en una estación de tren, en la obra se dice que están huyendo del asedio nazi. También se indica que Franco se encuentra “volviendo del exilio” cuando aparece una escena suya bajando de un coche; y se muestran unos fusilamientos que estarían perpetrados por el Gobierno de la República hacia los simpatizantes del bando sublevado.

Se llegan a ofrecer, incluso, imágenes trucadas mediante programas informáticos, como unos edificios de la ciudad de Cádiz que aparecen en ruinas por el ficticio asedio nazi durante la Segunda Guerra Mundial.



Ilustración 9. Edificios de Cádiz que se presentan en ruinas mediante un programa informático. Fuente: fotografía de '¡Viva la República!'

También entran en juego las entrevistas a expertos tales como los historiadores Gabriel Cardona y Paul Preston, que aportan datos imaginados del exilio de Franco y de la participación de España en la Segunda Guerra Mundial; Giles Tremlett, corresponsal del diario *The Guardian* en Madrid, que se encarga de inventar la devolución de Gibraltar a España como muestra de gratitud por el apoyo en la contienda internacional; Román Gubern, crítico de cine, y el periodista Fernando Ónega, que apoya la tesis de la victoria de la República.

Las referencias verdaderas se presentan mezcladas con todas estas invenciones para dotar de credibilidad al discurso. De este modo, se hace alusión a sucesos como: la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, la recepción del Plan Marshall, el baño de Manuel Fraga en la playa de Palomares, el papel del príncipe Felipe como abanderado en los Juegos Olímpicos de Barcelona o su posterior enlace con la periodista Letizia Ortiz.

Los elementos ficticios del discurso aparecen avalados mediante la exposición de pruebas audiovisuales: el izamiento de la bandera republicana durante un acto oficial,

periódicos falsos que anuncian la llegada de la Tercera República, monedas de euro con la cara de Manuel Azaña, uniformes de policía con la bandera tricolor o fotografías que muestran a Gibraltar como una Comunidad Autónoma más. Asimismo, se falsean noticiarios de la República, y se inventan audios en lengua inglesa que, traducidos en el propio filme, hablan sobre la ayuda del ejército británico durante la invasión nazi.



Ilustraciones 10 y 11. Algunas de las referencias inventadas que aparecen en la obra. Fuente: fotogramas de '¡Viva la República!'

Se puede concluir que *¡Viva la República!* emite una información inventada mediante la falsificación de materiales audiovisuales. No obstante, del análisis se infiere que la distorsión de los hechos no se produce de forma malintencionada, y que Mamen

Mendizabal cumple con su obligada responsabilidad social como periodista, puesto que, desde el primer momento el argumento del documental se reconoce como ficticio.

Incluso al final de la producción, Mamen Mendizábal explica que “Lo que acabamos de ver es un juego, un juego con la historia. Hemos querido cambiar la realidad de las cosas con el fin de entender un poco mejor nuestro pasado más reciente sin ánimo de ofender a personas ni instituciones”. Y, a continuación, se ofrecen imágenes en las que se muestra cómo se elaboró todo el filme: desde los doblajes de los noticiarios, pasando por la creación de diarios ficticios, hasta la forma en la que se trucaron las imágenes.

4.7 Operación Palace

Operación Palace es un falso documental que mantiene que el intento fallido de golpe de Estado perpetrado por Antonio Tejero en 1981 fue un montaje orquestado por los principales dirigentes políticos de la época y el rey Juan Carlos, con ayuda del director de cine José Luis Garcí. El objetivo habría sido contribuir a la consolidación de la democracia y de la monarquía en España tras 40 años de dictadura franquista.

Se emitió en *La Sexta* el domingo 23 de febrero de 2014, a las 21.30 horas con motivo del aniversario del levantamiento militar. Por tanto, en la misma cadena, el mismo horario y el mismo día de la semana que se televisa el espacio periodístico *Salvados*, conocido y respetado por la audiencia por tratar temas de actualidad controvertidos (*La Sexta*, 2012).

El director y presentador de *Operación Palace* es Jordi Évole, uno de los periodistas con mayor credibilidad del panorama nacional (Pina, 2014). Saltó a la fama con su papel de ‘El Follonero’ en el programa *Buenafuente*, donde también ejerció como colaborador, subdirector y guionista. Este trabajo le permitió presentar más tarde *Salvados*, primeramente manteniendo rasgos característicos de ‘El Follonero’, y luego centrándose en un formato más riguroso que aborda la actualidad nacional y temas relacionados con la crisis económica (*La Sexta*, 2012).

El documental presenta en todo momento hibridación de contenidos reales y ficticios. Uno de los elementos característicos de las obras de ficción es la utilización del suspense:

- El filme comienza con un halo de misterio cuando Jordi Évole muestra a 15 personas un fragmento de *Operación Palace*. Tras su visionado, ofrecen sus

opiniones ante la cámara utilizando expresiones tales como: “Es muy fuerte”; “Espeluznante. Difícil de digerir”; “Jamás me esperaba algo parecido” o “Necesito saber qué pasa”.

- Jordi Évole también contribuye al suspense al explicar que “No es un documental más del 23-F. Es un documental tan diferente y se explican cosas tan diferentes que hemos necesitado un debate que se emitirá después”.
- El misterio se alimenta a lo largo de toda la obra mediante las narraciones de la voz en *off* y preguntas retóricas: “La entrega de la estatuilla cogió por sorpresa a todos, ya que *Volver a empezar* no estaba entre las favoritas, pero ¿por qué ganó la película de Garci contra todo pronóstico? La respuesta nada tiene que ver con el cine”; “Este contexto tan convulso desembocó en el golpe de estado del 23F de 1981. Un golpe que ha sido explicado una y otra vez, pero ¿fue tal y como nos lo han contado?” o “Documentos y testimonios inéditos, silenciados hasta ahora”.

Otro recurso de la ficción que se utiliza es el guion creado antes de la grabación, que construye la historia y atribuye un diálogo a cada personaje. De hecho, al final del filme se puede observar a Évole durante unas tomas falsas repasando el texto con una de las personas que ofrecen entrevistas ficticias a lo largo de la obra.

Los personajes están interpretados por actores, pero se pueden diferenciar dos tipos:

- Por un lado, hay doce personas que se interpretan a sí mismas y fingen las respuestas que aportan, sabedoras en todo momento de que la historia que se ofrece es falsa y, por tanto, partícipes consentidores de ella.

Es el caso de Luis María Ansón, presidente de la agencia *EFE* en 1981; Iñaki Anasagasti, perteneciente a la ejecutiva de PNV; Iñaki Gabilondo, director de los informativos de *Televisión Española* en 1981; Andreu Mayayo, catedrático de historia contemporánea de la Universidad de Barcelona; Federico Mayor Zaragoza, ex asesor de Adolfo Suárez; Jorge Verstryngue, ex secretario general de Alianza Popular; Joaquín Leguina; ex secretario general del Partido Socialista de Madrid; Felipe Alcaraz, ex diputado del Partido Comunista; José Luis Garci, director de cine; Fernando Ónega, director de los informativos de la *SER* en 1981; Alejandro Rojas Marcos, exdiputado del Partido Andalucista; Joseba Azkarraga, exdiputado de PNV; y Ramón Samper, Coronel del Ejército retirado.

- Por el contrario, hay cuatro personajes interpretados por actores profesionales. Son Eduard Bosch, exdiputado de Minoría Catalana, que se encuentra representado por Fernando Bartolomé; Antonio Miguel Albajara, ex subdirector de operaciones del CESID, por Pedro Grande; Pedro Rojo, operador de cámara que trabaja con Garci, interpretado por Ernest Roca; y William Parker, ex agente de la CIA, por Mark Parent.

A su vez, *Operación Palace* introduce gran cantidad de referencias inventadas:

- Se hace referencia a unos documentos inexistentes sobre lo acontecido en el 23F que habrían sido desclasificados por la CIA y el Gobierno norteamericano.
- Se inventa la celebración de una reunión secreta el 2 de enero de 1981 en el hotel Palace de Madrid con las principales figuras políticas de España de la época.
- El documental indica que José Luis Garci dirigió el intento de golpe de Estado como si de una de sus películas se tratase.
- Se informa de que Felipe González y Alfonso Guerra propusieron la dimisión de Suárez para llenar el Congreso de políticos y periodistas y realizar el montaje de forma que llegase a un público masivo.
- Los entrevistados afirman que el rey grabó su discurso condenando a los golpistas días antes del suceso.
- Se hace referencia a la entrada de España en la OTAN, que habría tenido lugar como consecuencia del apoyo de Estados Unidos en este montaje
- La obra inventa que le dieron 23 millones de pesetas a Tejero tras el levantamiento porque se sintió utilizado por los políticos.
- Se muestra un ensayo del montaje la jornada anterior al 23F y el reclutamiento de un grupo de guardias civiles para que acompañasen al golpista y controlasen sus actos.

Mezclados con estos elementos característicos de la ficción, *Operación Palace* utiliza rasgos habituales de la información, como es el ejemplo de la voz en *off*. La narración está realizada por una voz masculina con tono riguroso y serio, que interpreta los hechos: “El objetivo de la reunión es afianzar la democracia contra los golpes militares y la figura del Rey como Jefe de Estado”; “Gutiérrez Mellado propone una solución sorprendente: hacer un golpe de estado falso controlado y predestinado al fracaso”.

Las imágenes de archivo son también un elemento recurrente. El falso documental comienza con la entrega del Óscar a Jose Luis Garci por su película *Volver a empezar*, y a lo largo de toda la obra se pueden encontrar secuencias de estas imágenes pasadas, en muchos casos sacadas de contexto:

- Se observa una escena en la que Suárez, Mayor Zaragoza y Gutiérrez Mellado discuten. La voz en *off* aclara que el motivo de tal disputa es la petición de la dimisión de Suárez.
- Uno de los casos más extremos de manipulación se muestra en el material de archivo de una entrevista realizada a Adolfo Suárez. Cuando se le pregunta por su dimisión, el expresidente responde: “Como consecuencia del acoso impresionante al que fui sometido por el PSOE y muchos... Bueno, no voy a hablar”. Las autoridades entrevistadas aseguran que Suárez no habló porque el pueblo no estaba preparado para saber la verdad.
- Se emiten escenas del asalto al Congreso, de los tanques desfilando por Valencia, de la salida de los diputados tras la irrupción de Tejero y de los guardias civiles saltando por las ventanas del Parlamento, aunque Garci asegura que esa salida –como todos los sucesos del 23F- estuvo preparada porque “resultaba elegante”.

Pero, sin duda, el elemento que más destaca en *Operación Palace* es la entrevista. A lo largo de los 58 minutos del reportaje, aparece el testimonio de 17 personas que apoyan la tesis central. La credibilidad que se desprende de estas intervenciones reside, en primer lugar, de las autoridades elegidas para aparecer en la obra. Además, tres de estas personas, Antonio Miguel Albajara, Federico Mayor Zaragoza y Eduard Bosch, aseguran que estuvieron presentes en la reunión. En segundo lugar, los entrevistados aparecen de uno en uno, de forma que los cortes que se intercalan de distintas personas concuerdan y se complementan.

Estas autoridades también aportan datos de vivencias más personales con las que se intenta evidenciar la veracidad del discurso:

- Gabilondo afirma que le extraña que “nadie haya reparado en la formidable anomalía de que un asalto militar como el de Televisión Española no hubiera sido recogido por una sola cámara”.

- Jorge Verstrynge, ex secretario general de Alianza Popular, confiesa que “Fraga estaba tenso, y cuando cuenta lo sucedido en la reunión, se comprende”.
- José Luis Garci declara que: “Felipe González dijo que se quedaría de pie en su escaño (...) y recuerdo que cogí un micrófono y dije: ‘se supone que somos profesionales y lo que queremos es un bien común. ¡Que esto es una ficción, señores!’”.
- Alejandro Rojas Marcos, exdiputado del partido andalucista, indica que “había fuego real porque yo sentía los desconchones del yeso que caían sobre nosotros. Yo no estaba al corriente de esto, pero se veían cosas extrañas, como que había gente que no tenía miedo”.

Todos estos elementos se acreditan también mediante la exposición de pruebas documentales:

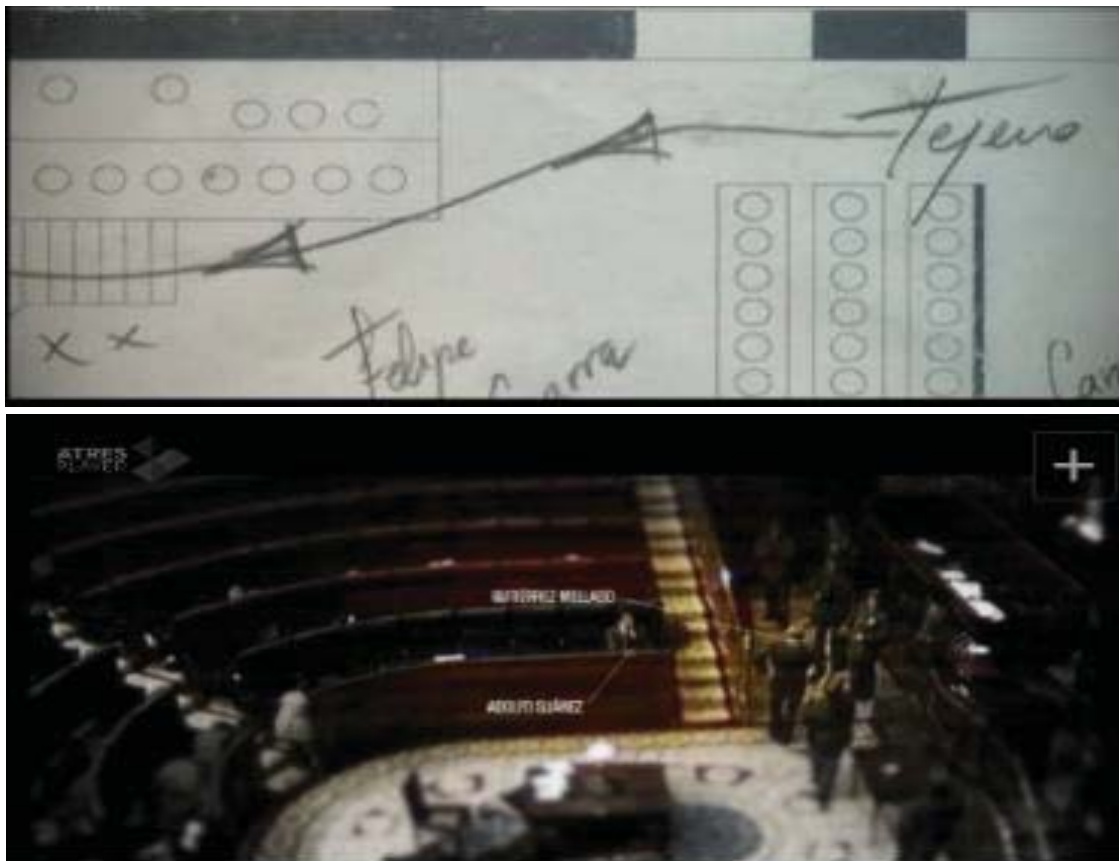
- Se muestran unos documentos secretos ficticios en los que se pueden apreciar los nombres de algunos implicados y las palabras *Operación Palace* subrayadas.
- Aparecen recortes de periódico con titulares sobre la difícil situación política que atravesaba España en esos momentos para justificar la reunión y el montaje.



Ilustración 12. Recorte de periódico que insinúa que hay razones ocultas tras la dimisión de Suárez. Fuente: fotograma de 'Operación Palace'.

- Se observa una noticia cuyo titular indica que “Adolfo Suárez no explica las razones políticas de su dimisión”. El falso documental deja entrever que hay motivos que en su momento no se detallaron y que son los que se están explicando.
- Se ofrecen escenas que pretenden demostrar que el intento de golpe de Estado fue un montaje. Por ejemplo: un plano falso en el que se habría marcado el

recorrido que Tejero haría por el Congreso, una imagen de archivo durante la irrupción de los golpistas en la que se aprecia a Suárez y Gutiérrez Mellado sin esconderse en sus escaños, e incluso la confesión de Garci de que se le puede ver en la lejanía durante la huida de los guardias civiles.



Ilustraciones 13 y 14. Pruebas falsas que demostrarían que el intento de golpe de Estado de 1981 fue un engaño planificado. Fuentes: fotogramas de 'Operación Palace'.

- Se cita un reportaje de la revista alemana *Der Spiegel* que apunta que el rey Juan Carlos mostró simpatía por los golpistas. Esta pieza existió, al igual que los tanques circulando por la ciudad de Valencia, aunque en la producción se cuenta que en realidad eran pocos carros de combate pasando varias veces durante la misma cámara para asustar a la población.

Otra de las pruebas se muestra en forma de audio. Durante la narración de los sucesos en el Congreso, Rafael Luis Díaz, reportero de la *Cadena SER* anuncia que “la Guardia Civil irrumpe. Hay un Teniente Coronel”. En el falso documental Ónega y la voz en *off* explican que el distintivo de ese rango consiste en dos estrellas situadas en la manga del uniforme. Por tanto, el documental contempla que este periodista pudo poner en peligro el montaje porque, “obviamente desde su posición esto no se distinguía. No vio el rango, pero lo sabía de antemano y se le escapó”.

Operación Palace usa con mucha frecuencia esta estrategia que consiste en mezclar una referencia verdadera con un detalle falso, haciendo así difícil la distinción entre realidad y ficción.

En base a este análisis, se deduce que *Operación Palace* es un falso documental construido sobre testimonios pactados que ofrecen informaciones falsas; material de archivo manipulado y sacado de contexto; y la creación de pruebas falsas. Por ende, los métodos de obtención de la información no son lícitos y la distorsión de los hechos se produce de una forma malintencionada. Además, el tema que aborda *Operación Palace* es de especial sensibilidad para la población española dadas las consecuencias que podría haber tenido el triunfo del golpe.

Cabe decir que el documental muestra su naturaleza ficticia al final mediante un rótulo que reza “Nos hubiese gustado contar la verdadera historia del 23F. Pero no ha sido posible”. A continuación se ofrecen varios minutos de tomas falsas, en los que todas las personas que prestaron su testimonio utilizan expresiones tales como: “Y yo, ¿qué tengo que decir?”; “Vuelve a repetirme el principio” o “Pero yo, ¿dónde estaba?”. Una confesión tardía para aquellos espectadores que no lo viesen al completo y realizada, además, en un tono jocosos poco apropiado para un tema tan relevante.

Con todo lo expuesto, se infiere que Jordi Évole incumple su responsabilidad social como periodista, puesto que abre antiguas heridas con una información falsa sobre un hecho que varias décadas después aún no está totalmente explicado y que continúa generando controversias y especulaciones entre la ciudadanía.

El principal fin de *Operación Palace* es la creación de un producto atractivo capaz de captar el máximo de audiencia, al elegir un tema atrayente para la sociedad española. También se deduce el objetivo de provocar reflexión sobre la certeza de la información que emiten los medios de comunicación. Por otro lado, se infiere un objetivo de denuncia ante la escasez de información sobre el 23F debido a la clasificación de los documentos que podrían arrojar luz sobre el caso. Por último, y debido al hecho de que la mentira se destapa al final de la obra, se puede considerar que existe un objetivo de engaño o manipulación del espectador durante minutos en los que se argumenta una historia ficticia e incluso se aportan pruebas falsas para sustentarla.

4.7.1 Salvados: periodismo prestigioso y de rigor

Jordi Évole quiso desvincular *Operación Palace* del formato de *Salvados* incluso antes de su emisión. Así lo reflejaba en su cuenta de Twitter el 12 de febrero de 2014 con un rotundo “Operación Palace no es un Salvados”. Este discurso fue también defendido por el entorno del director a posteriori. De esta forma, *El Mundo* (2014) publicó al día siguiente de la difusión del documental una pieza donde se señalaba que “Fuentes próximas al equipo de Jordi Évole explican que este programa especial nada tiene que ver con 'Salvados', sino que se trata de un trabajo especial (...) con el objetivo de que el programa que presenta Évole no vea resentida su credibilidad y su imagen”.



Ilustración 15. Jordi Évole desvincula 'Operación Palace' de Salvados. Fuente: Twitter.

Sin embargo, la relación de *Operación Palace* con *Salvados* es evidente, puesto que no solo se emitió en la misma cadena, el mismo día y en el mismo horario, sino que ambos productos están dirigidos y conducidos por la misma persona y, además, la página web de *La Sexta* ubica el documental dentro de la sección del programa de reportajes.



Ilustración 16. Operación Palace ubicado en el apartado de Salvados. Fuente: lasexta.es

Salvados es un espacio periodístico que se emite de forma semanal en *La Sexta* desde 2008. Aunque en sus inicios abordaba los temas de cada programa con un cierto tono humorístico, poco a poco se fue desvinculando de esta nota jocosa para centrarse en la información y la actualidad. Tal y como se explica en su página web, *Salvados* ha tratado temas tan serios como la homofobia, la pena de muerte, la crisis financiera, la financiación de los partidos políticos o la memoria histórica, y ha entrevistado a personajes como Iñaki Gabilondo, Mariano Rajoy, Alfredo Pérez Rubalcaba o Artur Mas. “Busca respuestas a lo que está pasando y decodifica la información para que llegue de forma clara al ciudadano”, reza el espacio dedicado al programa en el espacio web de *La Sexta*.

Por el desempeño de este trabajo durante los últimos siete años, *Salvados* ha sido galardonado con el Premio Ondas a la Innovación y la Calidad Televisiva en 2008 y el Premio Iris 2011 al mejor programa de actualidad (*La Sexta*, 2012).

Operación Palace se sirvió del prestigio de este espacio periodístico para llegar a la audiencia, generar mayor expectación sobre el producto y para dotarlo de crédito y veracidad. Tal y como indica Eldiario.es (2014), “dado el historial de este programa, su

capacidad para poner el foco sobre determinados tema (...) la verdad es que la inmensa mayoría del público se acercó a Operación Palace pensando que se encontraría algún tipo de reportaje sobre el 23F”.

4.7.2 Jordi Évole: un periodista valorado por la audiencia española

Al igual que esta producción utilizó el prestigio de *Salvados*, lo mismo ocurrió con la figura de autoridad de Jordi Évole, director y conductor de *Operación Palace*.

Según el estudio #G20influencers elaborado por la empresa internacional *Burson-Marsteller* (2012), Évole es la persona más influyente de Twitter en España. No hay que olvidar que esta red social es un medio de comunicación e información que se encuentra en auge, y que el 58% de los internautas españoles posee un perfil en ella (Ramos, 2015).

Pero el prestigio de Jordi Évole no se centra únicamente en el mundo virtual. El periodista ha sido laureado con galardones como el Premio Ondas 2011 al mejor presentador de televisión, el Premio Iris 2011 a mejor reportero (*La Sexta*, 2012) o el Premio al Mejor Periodista del Año 2013, concedido por la Asociación de Prensa de Madrid (Antena 3, 2014). También fue el profesional de la información más valorado por la audiencia en 2014, según un estudio de Personality Media (Morales, 2014).

La credibilidad que recaía sobre su figura también fue un factor influyente a la hora de creer en la veracidad de la información. De hecho, el falso documental se presentó como *Operación Palace. Una historia de Jordi Évole* (Luján, 2014). Además, hay que tener en cuenta que esta figura de autoridad se vio reforzada en el documental por otras personalidades de prestigio nacional, como los periodistas Gabilondo y Ónega, el cineasta José Luis Garci o políticos como Mayor Zaragoza.

4.7.3 La ambigüedad de la promoción de Operación Palace

La Sexta hizo una promoción exhaustiva de *Operación Palace* durante los días previos a su emisión. El principal eslogan que se utilizó para su publicitación fue “¿Puede una mentira explicar una verdad?”.

Jordi Évole, por su parte, aseguró que el programa no sería un documental convencional sobre el levantamiento y añadió “no puedo explicar más porque si lo explico igual no lo podemos emitir”. Con estas declaraciones promocionales el periodista introduce expectación y suspense antes de la emisión, y deja entrever que *Operación Palace*

desvelará cuestiones muy relevantes sobre el 23F que, hasta entonces, habrían permanecido ocultas (Vanitatis, 2014).

Por tanto, la promoción de *Operación Palace* se sirvió de la ambigüedad de las palabras. Este juego entre la mentira y la verdad; y la posibilidad de que se pudiera censurar el contenido del filme resultaron alicientes muy poderosos para la audiencia, ya que, como confirman los datos de *share*, el programa fue visto por 5,2 millones de espectadores.

4.7.4 La repercusión en *El País* y *El Mundo*

La emisión causó un gran revuelo y los principales medios de comunicación nacionales se hicieron eco durante las jornadas siguientes del falso documental y sus repercusiones. Para comprobar el impacto mediático de la difusión, se han analizado las informaciones relativas a *Operación Palace* elaboradas por *El País* y *El Mundo* durante los dos días posteriores a su emisión.

El País publicó tres informaciones sobre el filme el 24 de febrero de 2014, día posterior a su emisión. La primera de ellas titula: “Évole bate récords con su patraña del 23-F y logra 5,2 millones de espectadores”. La cabecera de *Prisa* ya adjetiva de forma negativa desde el inicio y hace referencia al gran impacto que tuvo la producción en los índices de audiencia. El texto incide en lo inadecuado del documental: “una recreación irreal, una patraña orquestada por *La Sexta* (...) hacia la que tampoco han faltado críticas al tratar en tono satírico un episodio tan dramático de la reciente historia de España”. Y también hace referencia a la importancia de la aparición de las figuras de autoridad que aportaron su testimonio y que “pese al fantasioso argumento, su presencia daba una aparente credibilidad” (*El País*, 24 de febrero de 14).

Además, en esta primera información, *El País* lanzó una encuesta para conocer el impacto de la producción en la audiencia. Los resultados desvelaron que casi un 81% de los espectadores del programa reflexionó sobre la naturaleza de las informaciones que recibe diariamente, pero también indicó que casi un 60% creyó en la historia que se planteaba. Únicamente un 31,83% dijo haber entendido que el contenido era ficticio.

ENCUESTA



Ilustración 17. Encuesta que analiza el impacto en la audiencia. Fuente: elpais.es

Horas más tarde, la edición digital de *El País* publicó otra información, en esta ocasión titulada *Operación Évole*, haciendo referencia a la importancia de la figura del periodista en la producción. En esta pieza se planteó el dilema deontológico: “¿Es ético que se dramatice en falso sobre un acontecimiento tan delicado que estuvo a punto de echar por tierra la democracia española?”, puesto que “muchos confiaban en el historial de los programas-denuncia de Évole”. También se mostró la opinión de Amelia Valcárcel, catedrática de Filosofía Moral y Política de la UNED, que indicó que la emisión del documental fue “una broma de mal gusto sobre un tema que no es nada trivial” (*El País*, 24 de febrero de 2014).

La tercera información que se publicó en *El País* tuvo como protagonista a Cayo Lara. El político ofreció su opinión e indicó que “con el 23-F, frivolidad la justa; hubo muchas lágrimas aquella noche” (*El País*, 24 de febrero de 2014). Así, la totalidad de las informaciones publicadas por la cabecera de *Prisa* registraron críticas hacia la producción.

Por su parte, la edición digital de *El Mundo*, publicó tres informaciones al día siguiente de la emisión y

una cuarta el 25 de febrero de 2014, dos jornadas después. La primera pieza lleva el titular “La película de Jordi Évole”, haciendo referencia al carácter ficticio. En ella se indicó que la emisión del falso documental generó un intenso debate sobre los límites entre realidad y ficción, y sobre si un trabajo de este tipo podría considerarse periodismo. A continuación, se exponía una serie de *tweets* donde se contraponían opiniones de una parte de la audiencia que expresaba su agradecimiento a Évole por la realización de este producto, con otra que considera que la elaboración de *Operación Palace* había sido “vergonzosa”, “lamentable” y “decepcionante” (*El Mundo*, 24 de febrero de 2014). En este sentido, el diario se mostraba neutral y se absteniéndose de calificar al documental.

En la segunda información del día 24 de febrero, *El Mundo* (2014) da voz a Jordi Évole. La pieza se titula “Jordi Évole, sobre ‘Operación Palace: ‘Por lo menos nosotros hemos reconocido que es mentira’” y se limita a recoger las declaraciones del periodista.

La última publicación de esta jornada se basa en el éxito de audiencia cosechado. Aun así, *El Mundo* (24 de febrero de 2014) apunta que “‘Operación Palace’, que se promocionaba bajo el lema ‘¿Puede una mentira explicar una verdad?’, se ha reivindicado como ‘una mentira’”, haciendo referencia a la ambigüedad de la publicidad.

El 25 de febrero, dos días más tarde de la difusión de *Operación Palace*, *El Mundo* (2014) da voz a Jordi Évole de nuevo mediante la publicación de una entrevista realizada al periodista, donde argumenta que la producción era ajena al programa *Salvados* y que fueron “cuidadosos al jugar con la ambigüedad promocional”.

Se aprecia que *El Mundo* es mucho menos crítico que *El País* y que, además, opta por dar la oportunidad a Jordi Évole de que se explique. Evita calificar al programa y tampoco plantea las implicaciones éticas periodísticas del falso documental.

4.7.5 La Resolución de la FAPE

El contenido de *Operación Palace* resultó tan controvertido que, el 14 de marzo de 2014, Alejandro Perales, presidente de la Asociación de Usuarios de la Comunicación, solicitó a la Comisión de Arbitraje, Quejas y Deontología de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE) que se le abriese un expediente deontológico.

Perales denunciaba que la producción se había presentado con formato de reportaje, que contenía entrevistas a diversas autoridades políticas, periodísticas y cinematográficas y que vulneraba los principios deontológicos 1, 2, 4, 13 y 17¹⁴; todos ellos referidos a la veracidad del contenido del documental y a la obligación del periodista de ofrecer únicamente informaciones de las que conoce el origen, sin manipular ni falsificar material.

Dos semanas antes, Elsa González, presidenta de la FAPE, mostró una opinión negativa sobre *Operación Palace* en una información publicada por *El Mundo* (2014): "En el ámbito de la teoría y la sociología podría opinar de otra forma, pero en periodismo no se

¹⁴ Ver Anexo 1.

puede jugar con la audiencia. Es algo peligrosísimo, porque el trabajo del periodista se basa en la confianza. El periodismo es una cosa y el espectáculo es otra. Hay otros huecos para formatos como el de Operación Palace. Hacerlo sin avisar, confundiendo, de manera tan larga... No me parece correcto".

A pesar de estas declaraciones, la Comisión de Arbitraje, Quejas y Deontología de la FAPE concluyó que "*Operación Palace* es un reportaje televisivo que está más allá del periodismo y que, por tanto, no debe someterse a sus reglas". Este organismo también aseguró que la pretensión del documental no era engañar a la audiencia, sino incitar a la reflexión sobre la manipulación y captar espectadores. Por estas razones, decide absolver a *Operación Palace* de cualquier acusación.

No obstante, de forma contradictoria, la Comisión define a la producción como una "patraña alejada intencionalmente de la veracidad y de las normas que propone el Código Deontológico, que hace un uso intencionado de la credibilidad de autor". Y sugiere que los objetivos del trabajo podrían haberse conseguido con procedimientos ajustados a los principios deontológicos periodísticos, puesto que resulta "perturbador" para los periodistas cambiar "su uniforme de trabajo, de manejar la realidad a utilizar la ficción, para ganar audiencia, aunque con el riesgo de perjudicar su crédito"¹⁵.

4.8 Comparación entre *Operación Palace* y el resto de falsas producciones

La emisión de *Operación Palace* tuvo lugar en una cadena privada de televisión, igual que sucedió con *Operación Luna* y *Alterativa 3*. Las tres producciones restantes –*La cosecha suiza de espaguetis*, *Bye Bye Belgium* y *Camaleó*–, sin embargo, se emitieron en la televisión pública de sus correspondientes países. Mientras que las cadenas privadas se configuran como empresas que buscan captar consumidores para obtener el máximo beneficio, la televisión pública tiene el compromiso de ofrecer información de calidad a la audiencia, por lo que estos últimos casos resultan más reprobables.

Por otro lado, el uso de una figura periodística de autoridad para conducir la producción se produce de forma constante en todos los casos, a excepción del documental *Operación Luna*. La figura de Jordi Évole aporta más verosimilitud a la historia que los presentadores del resto de reportajes, ya que su credibilidad se ha fraguado en el ejercicio del periodismo de denuncia que saca a la luz temas controvertidos.

¹⁵ Ver Anexo 1.

En cuanto a las autoridades que aparecen entrevistadas, *Operación Palace* basa su crédito en el testimonio de periodistas, políticos, historiadores y cineastas de prestigio a nivel nacional. A excepción de tres actores profesionales, el resto de personajes se interpretan a sí mismos. Encontramos esta característica también en *Bye Bye Belgium* y *¡Viva la República!*. En el resto de falsos documentales se inventan los nombres de los personajes y éstos están representados por actores profesionales –como en el caso de *Alternativa 3-* o, como en *Operación Luna*, los testimonios se sacan de contexto.

Operación Palace, al igual que el resto de las producciones analizadas, con excepción de *La cosecha suiza de espaguetis*, se nutre de imágenes de archivo. Aunque en éste caso no se disfraza de material de actualidad, Jordi Évole hila cada referencia verdadera con una referencia inventada, de forma que la mezcla entre el mundo real y el ficticio es incluso más acusada que en el resto de ejemplos analizados.

Por otro lado, todas las falsas producciones exponen diversas pruebas para que el espectador crea mediante la recepción de imágenes y audios, reales o inventados, que la historia que se narra es verídica. La mayor diferencia que se puede encontrar dentro de esta característica es que en *Operación Palace* aparecen personalidades prestigiosas afirmando que estuvieron presentes en el montaje del intento del golpe de Estado. Por lo demás, al igual que en el resto de las producciones, se muestran documentos secretos ficticios o imágenes sacadas de contexto que legitiman el argumento.

El documental de Évole exhibe su naturaleza ficticia al final. Esto es más deseable que ocultar el engaño totalmente, como sucede en *La cosecha suiza de espaguetis* y *Alternativa 3*, producciones que en ningún momento desvelan que su contenido responde a una invención. Sin embargo, lo ideal sería que no hubiese lugar al engaño, y que el aviso se emitiese durante toda la difusión del reportaje. En este sentido el contenido de *¡Viva la República!* resulta más ético, puesto que desde el inicio del falso documental el público es consciente de que se encuentra ante una recreación ficticia.

En cuanto al tema elegido para realizar la falsificación, cabe destacar que el de *Operación Palace* es uno de los más sensibles y que más directamente afecta a la sociedad del país en el que se emitió. Únicamente *Bye Bye Belgium* aborda un asunto con consecuencias más inmediatas y de mayor relevancia para su audiencia.

En último lugar, la finalidad de *Operación Palace* es similar a la de *Bye Bye Belgium*. Sin embargo, dada su promoción, la fecha de su difusión y el programa y el periodista-

conductor que están implicados en él, el de Jordi Évole es el ejemplo con un fin comercial más claro de todos los analizados.

5. CONCLUSIONES

Mediante el desarrollo del marco teórico y del análisis de contenido correspondientes a la presente investigación, se ha llegado a las siguientes conclusiones con respecto a la ética de las falsificaciones audiovisuales:

Conclusión 1. H1 comprobada.

El falso documental es casi tan antiguo como los géneros informativos a los que imita. Sin embargo, el salto de estas falsificaciones a las televisiones europeas no se produce hasta finales de los años 50 del siglo pasado. El análisis demuestra que en todos los casos la emisión de estas producciones se realiza dentro de un programa periodístico de prestigio –o una cadena especializada en documentales periodísticos, en su defecto- que asegura la difusión hacia un público masivo. La ubicación dentro de estos espacios otorga crédito a las falsificaciones y da lugar a la creación de formatos pseudo-informativos.

De la investigación se infiere que los objetivos de estas obras comenzaron siendo humorísticos, con una naturaleza ficticia evidente, y han ido evolucionando hacia fines comerciales. Los temas que abordan los documentales tienden cada vez más hacia el sensacionalismo informativo, ya que únicamente cumplen la función de atraer al máximo número de espectadores posible. Este aspecto se observa también en el documental *Operación Palace*, y a ello contribuyen la intensidad y la ambigüedad de la estrategia promocional del espacio, su horario de emisión durante el *prime time* nocturno, y el tema seleccionado, de máximo interés periodístico para buena parte de los receptores. La captación de espectadores –tal y como confirman las cifras de audiencia del documental del Jordi Évole- y, por ende, la consecución del máximo beneficio son el fin último de todas estas estrategias.

Conclusión 2. H2. Comprobada.

El presente estudio demuestra que las falsificaciones audiovisuales se sirven de la mezcla de contenidos de ficción y no-ficción para generar el engaño en la audiencia. Todas las obras utilizan recursos propios de las producciones ficticias, como el guion creado con antelación, la interpretación de los personajes por parte de actores o técnicas narrativas como el suspense. Estos recursos se presentan combinados con elementos

propios de los géneros informativos, como la voz en *off*, las imágenes de archivo, las entrevistas o a exposición de pruebas.

Aunque la hibridación de técnicas de estos dos géneros se produce de forma constante en todos los casos, se percibe un aumento a medida que pasa el tiempo. El primer reportaje analizado, *La cosecha suiza de espaguetis*, únicamente utiliza la mención de referencias reales y la voz en *off*, mientras que los siguientes ejemplos van añadiendo otros elementos informativos, como las entrevistas y las imágenes de archivo. Estas técnicas, características de los géneros de no-ficción, constituyen el eje central del engaño, puesto que es el aumento de hibridación lo que dificulta el descubrimiento de la naturaleza ficticia de las producciones.

Esta combinación se observa también en la ubicación de las falsificaciones dentro de programas periodísticos, más aún en casos como *Camaleó* o *Bye Bye Belgium* en los que llega a fingirse un especial informativo para emitir una información falsa y generadora de alarma.

Conclusión 3. H3- Comprobada.

El análisis de *Operación Palace* permite concluir que su contenido incurre en vulneraciones de algunos de los principales enunciados recogidos en los códigos deontológicos del Periodismo. El documental de Jordi Évole realiza una mezcla continuada de elementos reales y ficticios. Asimismo, se apoya en testimonios ofrecidos por autoridades consentidoras y cómplices del montaje, en la tergiversación de imágenes de archivo y en la exposición de pruebas falsas para engañar a la audiencia.

La hibridación de técnicas, la emisión de información falsa y la manipulación y falsificación del material vulneran principios relacionados con: la completa adhesión a la realidad de los hechos, la obtención de la información a través de métodos lícitos, la emisión de datos de los que el periodista desconoce el origen, la rectificación de los mensajes inexactos, la responsabilidad social del periodista, el contraste de las informaciones y, la veracidad del mensaje.

La veracidad se contempla, además, como el elemento nuclear de los principales códigos deontológicos nacionales e internacionales, como la Resolución 1003 Sobre Ética del Periodismo, el Código Deontológico de la Profesión Periodística de la FAPE,

los Principios Internacionales de Ética Profesional del Periodismo de la UNESCO o la Declaración de Principios sobre la Conducta de los Periodistas de la FIP.

Estas vulneraciones se encuentran agravadas en el caso de *Operación Palace* por la elección de un tema tan sensible para la audiencia como es el 23-F, puesto que la clasificación de los documentos relativos a aquella jornada no permite conocer con exactitud qué ocurrió. Además, el triunfo del levantamiento hubiera supuesto graves consecuencias para la sociedad española de aquel entonces, que vivió con temor el desarrollo de los sucesos.

Conclusión 4. H4- Comprobada.

La presente investigación demuestra que el contenido de *Operación Palace* supone un claro engaño para el espectador, puesto que no se le ofrecieron los elementos suficientes para que se percatase de la mentira, tal y como confirma la encuesta realizada por la edición digital del diario *El País*. Además, la naturaleza de la obra no se revela hasta el final, de forma que la audiencia que no viese el documental completo no habría advertido la manipulación.

Del análisis se infiere que la credibilidad que suscitó la producción se basó en cierta medida en el prestigio periodístico de *Salvados* y en la autoridad de Jordi Évole, sobre los que la audiencia depositaba su confianza en base a los contenidos que desarrollan. Por tanto, el descubrimiento de la ficción puede suponer una disminución del crédito del que periodista y programa gozaban antes de la emisión de *Operación Palace*, ya que la audiencia podría extrapolar el engaño a otros contenidos audiovisuales y desarrollar un escepticismo hacia la televisión en general y el periodismo en particular.

Conclusión 5.

De acuerdo al presente estudio, se puede concluir que la Resolución de la FAPE sobre la vulneración de la ética periodística por parte de los contenidos de *Operación Palace* resulta ambigua y contradictoria con respecto a lo que promulga en su código deontológico y a las reacciones de su presidenta durante las jornadas posteriores a la emisión. La Federación desestima la apertura de expediente, sin embargo, aplica calificativos negativos al documental y afirma que la consecución de sus objetivos podría haberse logrado mediante prácticas que se encontrasen dentro de la ética periodística.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GARCÍA, L. (2002). La verdad sobre el falso documental. *La Madriguera* (47), pp.78-79. Recuperado de https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/42066/LA_MADRIGUERA_047_008.pdf?sequence=4&isAllowed=y
- AZNAR, H. (1999). *Ética y periodismo. Códigos, estatutos y otros documentos de autorregulación*. Barcelona: Paidós.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BLÁZQUEZ, N. (1995). UNESCO: principios de ética profesional del periodismo. En E. Bonete, *Éticas de la información y deontologías del periodismo*, pp. 232-252. Madrid: Tecnos.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. (2006). *Constitución Española*. Madrid.
- BONETE, E. (1995). *Éticas de la información y deontologías del periodismo*. Madrid: Tecnos.
- CASALS, M. J. (2001). La narrativa periodística o la retórica de la realidad construida. *Estudios sobre el mensaje periodístico* (7), pp. 195-219. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=776477>
- CASERO-RIPOLLÉS, A. (2014). La pérdida de valor de la información periodística: causas y consecuencias. *Anuario ThinkEPI*. Recuperado de <http://www.thinkepi.net/la-perdida-de-valor-de-la-informacion-periodistica-causas-y-consecuencias>
- CEBRIÁN, M. (1992). *Géneros informativos audiovisuales*. Madrid: Ciencia.
- CERDÁN, J., & TORREIRO, C. (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- COCA, C. (1997). Códigos éticos y deontológicos en el periodismo español. *Zer* (2), pp.107-128. Recuperado de <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer02-08-coca.pdf>
- CORONADO, C., RUEDA, J., ROEKENS, A., & ROCHET, B. (2010). Historia compartida e identidad nacional en ¡Viva la República! y Bye bye Belgium. X *Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Santander. Recuperado

de

http://eprints.ucm.es/11011/2/RUEDA_CORONADO_ROEKENS_ROCHET.pdf

- CUENCA, M. V. (2013). *Estudios de recepción televisiva del noticiero Televistazo emitido a las 20.00 horas por Ecuavisa*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- DELGADO ROJAS, C. A. (2012). *El documental híbrido: la delgada línea entre realidad y ficción*. Bogotá: Pontificia Universidad Javierana.
- DE WINTER, L. (2011). Federalismo y la sostenibilidad de Bélgica, (I) el camino de Bélgica hacia el federalismo. *Cuadernos Miguel Giménez Abad* (2). Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4047855>
- DÍAZ AZNARTE, J. (2013). El falso documental. La frontera entre documento y ficción. Recuperado de <http://metamentaldoc.com/ugranada8.pdf>
- DÍAZ GANDASEGUI, V. (2012). Espectadores de falsos documentales. Los falsos documentales en la sociedad de la información. *Athenea Digital* 12 (3), pp.153-162. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4153454>
- ESCOBAR, G. (2002). *Estatuto de los periodistas. Régimen normativo de la profesión y organización de las empresas de comunicación*. Tecnos: Madrid.
- FERNÁNDEZ JARA, L. (2013). El documental periodístico: propuesta de caracterización a través del análisis de Documentos TV y En Portada. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* (20), pp.677-694.
- FERNÁNDEZ PARRATT, S. (1998). El reportaje en prensa: un género periodístico con futuro. *Revista Latina de Comunicación Social* (4).
- FRANCÉS, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA DE LA RIVA, K. (2008). ¿Qué es el falso documental al fin y al cabo? *Investigar la comunicación: Actas y memoria final : Congreso Internacional Fundacional AE-IC*. Santiago de Compostela. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3284116>

- GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2007). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación documental. *Zer* (22), pp. 301-322.
- GARCÍA MARTÍNEZ, A. (2010). En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos). Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/14351>
- GOZÁLEZ REQUENA, J. (1997). Los límites de lo visible. *Signa. Revista de la Asociación de Semiótica de España*, 6, pp. 284-307 .
- GOZÁLEZ REQUENA, J., & CANGA, M. (2002). *La imagen televisiva: más allá de la significación, el espectáculo*. Madrid: Educación para la comunicación. Televisión y multimedia.
- GUARDIA, I. (2011). El documental de intervención y su relación con la realidad histórica. Variables en el tiempo. *Fotocinema*(2), pp.113-139. Recuperado de <http://revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path%5B%5D=59>
- HOME. (2014). Home educación, un dossier pedagógico para entenderla. Recuperado de <http://www.home-educ.org/pdf/DossierPedagogico.pdf>
- IGARTUA, J. J. (2014). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. *Lecciones del portal*. Recuperado de http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=6
- LEÓN, B. (2009). *Telerrealidad: el mundo tras el cristal*. Sevilla: Comunicación Social S.C.
- LÓPEZ LIGERO, M. (2012). Análisis de un documental: «15 días» de Rodrigo Cortés. *Aularia* 1(1), pp.63-68. Recuperado de <http://www.aularia.org/Articulo.php?idart=20&idsec=17>
- MAMBLONA, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Recuperado de http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83917/Tesi_Ricard_Mamblona.pdf;jsessionid=F2D8679B7647885B58B00B9C5FC7076C.tdx1?sequence=5
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

- NICHOLS, B. (2007). Cuestiones de ética y cine documental. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre imagen* 57-58(1), pp.29-45. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=185181>
- NÚÑEZ ENCABO, M. (1995). Código Europeo de Deontología del Periodismo (Consejo de Europa). En E. Bonete, *Éticas de la información y deontologías del periodismo*, pp. 253-271. Madrid: Tecnos.
- OBACH, X. (1997). *El tratamiento de la información y otras fábulas*. Madrid: Anaya.
- ORTEGA, M. (2005). *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ocho y medio.
- PATERSON, C. (2003). El buen reportaje, su estructura y características. *Revista Latina de Comunicación Social*(56). Recuperado de http://www.ull.es/publicaciones/latina/latina_art642.pdf
- PETIT, A. (1995). El compromiso ético del periodista y código de la FAPE. En E. Bonete, *Éticas de la información y deontologías del periodismo*, pp. 310-331. Madrid: Tecnos.
- PINEDA, C. (2007). El documental como estética. *Frame*(1), 101-112. Recuperado de <http://fama2.us.es/fco/frame/frame1/estudios/1.15.pdf>
- PIÑEIRO OTERO, M. T. (2011). *Nuevos contenidos en comunicación a partir del EEES*. Madrid: Visión Libros.
- PLANTINGA, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre imagen*, 57-58 (1), pp.46-67. Obtenido de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=185181>
- PRIETO, J. A. (1995). Código de la Federación Internacional de Periodistas. En E. Bonete, *Éticas de la información y deontologías del periodismo*, pp. 215-231. Madrid: Tecnos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Diccionario de la Real Academia Española (23ª ed.)*. Madrid. Recuperado de <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- REDONDO, M. (2011). Información televisiva y escenificación. la recreación ficcionada en el discurso audiovisual sensacionalista. *III Congreso Internacional*

- Latina de Comunicación Social*, pp. 1-11. Universidad de La Laguna.
Recuperado de
http://www.revistalatinacs.org/11SLCS/actas_2011_IICILCS/007_Redondo.pdf
- ROMÁN, J. S. (2005). Verdad y mentira en el cine publicitario y documental. En M. L. Ortega, *Nada es lo que parece: hibridaciones y mestizajes del documental en España*, pp. 235-248. Madrid: Ocho y medio.
- ROMANGUERA, J., & ALSINA, T. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.
- ROSCOE, J. &. (2001). *Mock-Documentary and the Subversion of Factuality*. . Manchester: Manchester University Press .
- TORO, H. (2007). Consanguinidad entre literatura y reportaje. *Poligramas*(27), pp.1-11. Recuperado de
<http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/2978?mode=full>
- VALLEJO, A. (2007). La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental. *Doc On-Line*, pp. 82-106.
- VÁZQUEZ-LA HOZ, B., & ROMÁN-PORTAS, M. (2012). La tradición histórica de la rellerrealidad: Callejeros y Vidas Anónimas. *Revista de Comunicación Vivat Academia*, pp.808-825. Recuperado de
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/vivataca/numeros/n117E/PDFs/Varios39.pdf>
- WEINRICHTER, A. (2005). Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo. En M. L. Ortega, *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*, pp. 83-106. Madrid: Ocho y medio.

7. WEBGRAFÍA

ACADEMIA TV: Los académicos eligen a los finalistas de los XVII Premios Iris de la Academia de Televisión, Academia TV, 21 de abril de 2015. Recuperado de:

http://www.academiavt.es/los-academicos-eligen-a-los-finalistas-de-los-xvii-premios-iris-de-la-academia-de-television/#.VY8ZBPI_tsc

AIMC. Datos EGM. Resumen General, AIMC. Recuperado de: <http://www.aimc.es/-Datos-EGM-Resumen-General-.html>

ANTENA 3: Jordi Évole, premio al mejor periodista del año 2013 por la APM, Antena 3, 18 de enero de 2014. Recuperado de:

http://www.antena3.com/objetivotv/actualidad/analisis/jordi-evole-premio-mejor-periodista-ano-2013-apm_2014011800045.html

ARTE (2008). Entretien avec William Karel, ARTE . Recuperado

de: http://web.archive.org/web/20080206115105/http://www.artetv.fr/histoire-societe/Op_C3_A9ration_20lune/William_20Karel/385476.html

BURSON-MARSTELLER: Según el estudio #G20influencers elaborado por Burson-Marsteller y Klout Los tuiteros políticos españoles sitúan a nuestro país en el 6º puesto del G20 en capacidad de influencia, Burson-marsteller, 16 de abril de 2012.

Recuperado de: <http://burson-marsteller.es/2012/04/segun-el-estudio-g20influencers-elaborado-por-burson-marsteller-y-klout/>

CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA DE 1978. Constitución Española. Recuperado de:

<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/titulos/articulos.jsp?ini=20&tipo=2>

DÍEZ, A.: Cayo Lara: “Con el 23-F, frivolidad la justa; hubo muchas lágrimas esa noche”, El País, 24 de febrero de 2014. Recuperado de:

http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/24/actualidad/1393245476_788768.html

DIMBLEBY CANCER CARE (2015). Richard Dimpleby. Recuperado de:

<http://www.dimplebycancercare.org/whos-who/richard-dimpleby>

EL MUNDO. (24 de febrero de 2014). Évole y su 'Operación Palace' se lleva el premio gordo del domingo. Recuperado el 22 de junio de 2015, de elmundo.es:

<http://www.elmundo.es/television/2014/02/24/530affa9268e3e52388b456c.html>

EL MUNDO: La película de Jordi Évole, El Mundo, 24 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/television/2014/02/24/530b0d9de2704e54298b456e.html>

FERNÁNDEZ, E.: Jordi Évole: 'Ya es hora de relativizar con la Historia', El Mundo, 25 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/television/2014/02/25/530bbb31268e3e67388b457d.html>

FUCHS, L.: La cosecha suiza de espaguetis, histórica broma de la BBC. Directo al paladar, 1 de abril de 2012. Recuperado de <http://www.directopaladar.com/otros/la-cosecha-suiza-de-espaguetis-historica-broma-de-la-bbc>.

GÁMEZ, L.: Conspiración en el espacio, Magonia, 28 de julio de 2008. Recuperado de: <http://magonia.com/2008/07/28/conspiracion-el-espacio/>

Gómez, R.: Évole bate récords con su patraña del 23-F y logra 5,2 millones de espectadores. El País, 24 de febrero de 2014. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/02/23/television/1393185565_455834.html

GÓMEZ, R. Y GARCÍA, R.: Operación Évole, El País, 24 de febrero de 2014. Recuperado de: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/02/24/actualidad/1393274943_808656.html

IMDB. Mamen Mendizábal, IMDb. Recuperado de: <http://www.imdb.com/name/nm1748616/>

LA MENTIRA: Alternativa 3, La mentira está ahí fuera, 16 de octubre de 2009. Recuperado de: <http://www.lamentiraestaahifuera.com/2009/10/16/alternativa-3/>

LA SEXTA: Salvados, La Sexta, 20 de septiembre de 2012. Recuperado de: http://www.lasexta.com/programas/salvados/sobre-el-programa/salvados_2012091200027.html

LA VANGUARDIA: 'Operación Palace' arrasa en audiencia con 5,2 millones de espectadores, La Vanguardia, 24 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/television/audiencias/20140224/54401664601/operacion-palace-audiencia-evole-lasexta-risto-mejide.html>

LÓPEZ, G.: Salvados se hace un 23F a sí mismo, El diario, 24 de febrero de 2014. Recuperado de: http://www.eldiario.es/zonacritica/Salvados-hace-mismo_6_232436779.html

LUJÁN, R.: Operación Palace: ¿qué tienen en común Garci y el 23-F?, Hobbyconsolas, 24 de febrero de 2014. Recuperado de:

<http://www.hobbyconsolas.com/noticias/operacion-palace-que-tienen-comun-garci-23-f-64107>

MAIKELNAI (2006). 49 años de la mejor cosecha de espaguetis suizos. Recuperado de: <http://maikelnai.elcomercio.es/2006/12/28/59-anos-de-la-mejor-cosecha-de-espaguetis-suizos>

M.F, J.: LaSexta blinda el especial de Salvados sobre el 23F ante la llegada de Risto Mejide, Vanitatis, 22 de febrero de 2014. Recuperado de:

http://www.vanitatis.elconfidencial.com/television/2014-02-22/lasexta-blinda-el-especial-de-salvados-sobre-el-23f-ante-la-llegada-de-risto-mejide_92486/

MORALES, F.: Jordi Évole, el presentador más apreciado por los españoles, El País, 3 de octubre de 2014. Recuperado de:

http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/02/television/1412254012_982792.html

NOUVELLES DE FLANDRE. Philippe Dutilleul, réalisateur de "Bye Bye Belgium"

Recuperado de: <http://www.francophonie.be/ndf/main/fr/pgarfr/arfr529.html>

PINA, F.: La camisa de cuadros, Ferran Pina, 27 de octubre de 2014. Recuperado de:

<http://ferranpina.com/la-camisa-de-cuadros/>

PIÑA, R.: Jordi Évole, sobre 'Operación Palace: 'Por lo menos hemos reconocido que es mentira', El Mundo, 24 de febrero de 2014. Recuperado de:

<http://www.elmundo.es/television/2014/02/23/530a6b1422601dbb1b8b456f.html>

RAMOS, D.: España ya tiene 17 millones de usuarios activos en redes sociales, Silicon News, 31 de enero de 2015. Recuperado de:

<http://www.siliconnews.es/2015/01/31/espana-ya-tiene-17-millones-de-usuarios-activos-en-redes-sociales/>

RAR. (2012). ¿Hay mensajes secretos en el film de Stanley Kubrick?. Recuperado de:

<http://www.stephenking.com.ar/revista/175/afondo.htm>

SANTOS, A.: El día que Orson Welles sembró el pánico con «La guerra de los mundos», ABC, 30 de octubre de 2013. Recuperado de:

<http://www.abc.es/cultura/20131030/abci-aniversario-orson-welles-guerra-201310300614.html>

SARK, J. (2014). Falsumentales: Puede que no todo lo que emiten sea cierto, El Receptor. Recuperado de: <http://www.elreceptor.com/2014/02/falsumentales-puede-que-no-todo-lo-que-emiten-sea-cierto/>

SOMOS DOCUMENTALES: 'Mockumentary', un género que no nació anteayer, RTVE, 25 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://blog.rtve.es/somosdocumentales/2014/02/mockumentary-un-g%C3%A9nero-que-no-naci%C3%B3-anteayer-1.html>

VERTELE.: El gran engaño de Jordi Évole: Así coló a media España su 23-F a lo 'Guerra de los mundos', Vertele, 23 de febrero de 2014. Recuperado de: <http://www.vertele.com/noticias/el-gran-engano-de-jordi-evole-asi-colo-a-media-espana-su-23-f-a-lo-%E2%80%98guerra-de-los-mundos%E2%80%99/>

YOUTUBE (2009). ¡Viva la República! Reportaje de La Sexta. Recuperado de: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL4FE185E2461A8532>

8. ANEXOS

Anexo 1. Resolución 2014/94 relativa al contenido de *Operación Palace*

RESOLUCIÓN 2014/94

Sobre vulneración de principios generales del Código Deontológico y de Principios de Actuación referidos al principio de veracidad de la información, referido al programa “Operación Palace” emitido por “La Sexta” del grupo Atres Media el 23 de febrero de 2014.

La Comisión de Arbitraje, Quejas y Deontología de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE) considera que “Operación Palace” es un reportaje televisivo que pertenece a un ámbito que está más allá del periodismo, y que no debe someterse a sus principios. Un programa que pretende provocar y experimentar, que transgrede lo convencional, pero fundamentado en mentiras, una patraña, cuyo objetivo y pretensión no es engañar al público, sino llamar la atención, obtener audiencia, inducir una reflexión sobre la manipulación y denunciar los efectos del secreto de documentos que interesan al público para conocer y explicar hechos relevantes. La Comisión entiende que tratándose de un acontecimiento como el 23F, de trascendencia histórica para la democracia en España, los objetivos del programa podrían haberse intentado con procedimientos periodísticos ajustados a sus principios deontológicos. Un programa con apariencia de reportaje informativo, con herramientas del periodismo, pero situado fuera de su ámbito profesional. Perturbador para los periodistas que cambian su uniforme de trabajo, de manejar la realidad a utilizar la ficción, para ganar audiencia, aunque con el riesgo de perjudicar su crédito.

I.- SOLICITUD

Don Alejandro Perales Albert, presidente de la Asociación de Usuarios de la Comunicación, mediante un escrito de 14 de marzo, solicita a esta Comisión la apertura de expediente deontológico al programa “Operación Palace” emitido por “La Sexta” el 23 de febrero y dirigido y conducido por el periodista Jordi Évole.

II.- HECHOS DENUNCIADOS

El contenido del programa “Operación Palace” que con “formato de reportaje narraba un supuesto complot que con aquiescencia del Gobierno, del Rey, y de los parlamentarios de todo el arco político, así como el concurso de significados periodistas y de un conocido director de cine, propició el golpe de estado que se produjo el 23 de febrero de 1981. El espacio incluía diferentes entrevistas con protagonistas y testigos de la trama, y en sus últimos minutos se desvelaba la naturaleza ficcional del mismo”

III.- DOCUMENTOS QUE ACOMPAÑAN A LA DENUNCIA

Un escrito razonado de cuatro folios así como documentación acreditativa de la representación del señor Perales.

IV.- NORMAS DEONTOLÓGICAS QUE SE DENUNCIAN COMO VULNERADAS

El escrito concreta que las normas vulneradas son los Principios Generales del Código Deontológico (apartados 1, 2 y 4) y los Principios de Actuación (apartados 13 y 17). Todos ellos referidos básicamente a la veracidad del relato contenido en el reportaje.

V.- ALEGACIONES DEL DENUNCIADO

No las ha formulado, aunque los medios han publicado numerosos comentarios.

VI.- PRUEBAS PRACTICADAS

Visionado del programa, lectura de críticas y comentarios y documentación disponible sobre programas que utilizan la ficción como recurso fundamental para el relato.

VII.- RAZONAMIENTOS DE LA PONENCIA

La primera aproximación al caso lleva a una conclusión tan inevitable como indiscutible: el reportaje “Operación Palace” es ficción sobre hechos reales y relevantes, hechos perturbadores para una parte de la opinión pública que vivió aquellos hechos con angustia y que tiene pendientes algunas explicaciones. Un relato que no se atiene a hechos probados, ni se somete a verificación; un compendio de mentiras desde el minuto 1 de emisión al 58. Se ha calificado el reportaje de patraña, y también se puede definir como bulo o infundio.

Un reportaje inventado (docu-ficción), fruto de la imaginación de sus guionistas, con la complicidad, de cuatro actores profesionales que representaron papeles útiles al guion, de siete políticos conocidos, de tres periodistas relevantes (Luís María Anson, Iñaki Gabilondo y Fernando Onega) lo cual es llamativo, de un profesor de historia y de un director de cine. Todos secundaron y contribuyeron a la patraña, que tiene como hilo conductor imágenes reales y conocidas de los hechos relatados.

El reportaje está intencionadamente alejado, ajeno, de la disciplina de la veracidad y de la verificación y de las normas de la deontología profesional que propone el Código Deontológico del periodista. Se puede sostener, lo ha dicho el propio responsable del reportaje, que la pieza no pertenece al periodismo propiamente dicho para formar parte de un “experimento televisivo”. Un crítico ha escrito: “una arriesgada apuesta ética, estética, mediática y metalingüística que, en todo caso, tan solo debería ser juzgada por su calidad puramente genérica, y nunca en función de las ampollas que fue capaz de levantar a nuestra crédula costra”. El propio director Jordi

Évole ha dicho: “al menos nosotros hemos reconocido que es mentira; mientras hay otras veces que les han contado mentiras y nadie se lo ha dicho”. Argumento que no es una justificación, aunque pudiera parecerlo, sino una explicación. Al principio del docu-ficción hay señales al espectador que insinúan la ficción, pero de forma sutil. El propio relato tenía momentos inverosímiles. Y al final dice claramente que “podía haber ocurrido, pero no fue así” No había intención de engañar pero si un uso de la credibilidad del autor para una ficción.

El programa comienza precisando que no se forma parte de la serie “Salvados”, sino que un “documental diferente” del que “no se puede perder el final”. Y ese final se materializó en los rótulos, leídos y escritos: “Nos hubiera gustado contar la verdadera historia del 23F, pero no ha sido posible. El Tribunal Supremo no autoriza la consulta del sumario del juicio hasta que hayan transcurrido 25 años desde la muerte de los procesados o 50 años desde el golpe. Esta decisión es tierra abonada para teorías y fabulaciones de todo tipo... como ésta. Posiblemente la nuestra no será ni la última ni la más fantásica”.

Évole ha sostenido que pretendía “hacer pensar a los espectadores sobre la capacidad de la televisión para manipular y convertir en verdad la mentira”. Una explicación pedagógica. El director del programa ha señalado también que es un reportaje singular, experimental, ajeno a la serie “Salvados” que dirige con éxito de audiencia y de crítica, por el que ha merecido premios profesionales. Pero es una verdad a medias, el reportaje no lleva la carátula de “Salvados” pero se emitió a la misma hora, el mismo día y con formato semejante. De hecho se almacena en el archivo de Atres Media en la carpeta de reportajes, subcarpeta “Salvados”.

El objetivo del reportaje era llamar la atención, epatar, captar audiencia, lo cual exige generar expectativas y secreto riguroso hasta concluir su emisión acerca de su naturaleza de docu-ficción, de “fake” (falso), que es el nombre con el que se califica el género. Objetivos que se alcanzaron con creces: una media de más de cinco millones de espectadores durante la hora de emisión, con máximo de 6,2 millones, en la franja de máxima audiencia (prime time), el programa más visto del día con una cuota del 24%, la mayor de las obtenidas por “Salvados”. Según datos obtenidos a través de internet, sin muestra representativa, aunque indicativos, el 80% de la audiencia valoró favorablemente el reportaje porque contribuye a reflexionar sobre la gestión de la información y la manipulación; y el 60% dice que se lo creyó hasta el final.

No estamos ante una novedad en el mundo audiovisual; existen reportajes de ficción, emitidos sin advertencia previa, que son famosos y forman parte de la historia de la comunicación, desde “La guerra de los mundos” (1938) dirigida por Orson Welles para la emisora de radio CBS sobre la llegada de extraterrestres, a la “Operación Luna” producida y emitida por ARTE en marzo del 2004, que proponía que la llegada a la luna del Apolo XI fue una patraña urdida por la administración Nixon. También pertenece al género el reportajes “Bye bye Belgium”, con la

falsa noticia de la independencia de Flandes, emitida por la radiotelevisión belga en diciembre de 2006.

De manera que se trata de una pieza que corresponde al género de reportaje-ficción o fake, que anida más allá del territorio del periodismo, aunque esté elaborada por periodistas. Un producto afectado por los límites borrosos en los que se mueven algunas prácticas periodísticas influidas por la tentación del espectáculo, por la atracción que produce lo extravagante y por la credulidad de una parte del público espectador que tiene dificultad para diferenciar la ficción de la realidad, que incluso dice que no le interesa distinguir. Es evidente que “operación Palace” discurre al margen del principio de veracidad, esencial en el trabajo del periodista. Pero calificar el reportaje como “mala práctica periodística” va más allá de lo que cabe esperar y exigir a esta Comisión. Repudiar este tipo de creaciones supone poner límites y fronteras a la imaginación, a la creatividad, al uso de recursos como la ironía, la paradoja, la comedia, el drama... que también sirven a la búsqueda de la verdad, a la defensa de las libertades y los derechos de los ciudadanos y a denunciar los obstáculos para lograrlo. Aunque es evidente que se trata de un trabajo arriesgado para un periodista con prestigio.

La intención de engañar es relevante, pero no parece que fuera esa la pretensión de “Operación Palace”. Se puede sostener que los espectadores no están obligados a atender el contenido completo del programa para saber que es ficción, pero la relevancia de su contenido aconseja atender todo el contenido. La idea de “transgresión” es interesante para el razonamiento de la ponencia. El ejercicio del periodismo es “cardo en el pantalón” (apelativo despectivo que utilizó el Presidente De Gaulle para referirse al director de le Monde, Beuve-Méry) o “piedra en el zapato” en expresión más castellana o “perro guardián de las libertades del ciudadano” según la doctrina anglosajona, y todo ello significa transgredir, ensanchar los límites. Por eso los principios no pueden limitar ciertas libertades.

VIII.- RESOLUCION

La Comisión de Arbitraje, Quejas y Deontología de la Federación de Asociaciones de Periodistas de España (FAPE) considera que “Operación Palace” es un reportaje televisivo que pertenece a un ámbito que está más allá del periodismo, y que no debe someterse a sus principios. Un programa que pretende provocar y experimentar, que transgrede lo convencional, pero fundamentado en mentiras, una patraña, cuyo objetivo y pretensión no es engañar al público, sino llamar la atención, obtener audiencia, inducir una reflexión sobre la manipulación y denunciar los efectos del secreto y la ocultación de documentos que interesan al público para conocer y explicar hechos relevantes. La Comisión entiende que tratándose de un acontecimiento como el 23F, de trascendencia histórica para la democracia en España, los objetivos del programa podrían haberse intentado con procedimientos periodísticos ajustados a

sus principios deontológicos. Un programa con apariencia de reportaje informativo, con herramientas del periodismo, pero situado fuera de su ámbito profesional. Perturbador para los periodistas que cambian su uniforme de trabajo, de manejar la realidad a utilizar la ficción, para ganar audiencia, aunque con el riesgo de perjudicar su crédito.

Madrid, 28 de mayo de 2014

Anexo 2. Plantilla de análisis

FICHA TÉCNICA		
Título:		
País:		
Director:		
Duración:		
Género:		
Canal de emisión:		
Año de emisión:		
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Uso de guion creado		
Los personajes están interpretados por actores profesionales		
Utilización de técnicas narrativas propias de la ficción:		
- Suspense		
- Narrador omnisciente		
Uso de autores, obras, referencias o entrevistas inventados para legitimar la información		
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA NO – FICCIÓN DE LOS QUE SE APROPIAN LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Voz en <i>off</i>		
Uso de imágenes de archivo reales		
Entrevistas		
Recreación de texturas para envejecer la película (blanco y negro, imágenes con grano, negativos quemados, etc.)		
Presentación a cargo del propio director		
Métodos utilizados en la grabación (zoom, cámara al hombro, iluminación defectuosa, etc.)		
Exposición de pruebas		

Uso de datos y detalles que legitiman el origen (años, cifras, lugares reales, porcentajes, etc.)		
Utilización de reconstrucciones		
Utilización de escenificaciones		
IMPLICACIONES ÉTICAS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
La información que emite es veraz, precisa y completa		
El periodista se adhiere únicamente a la realidad		
Se falsifica material y/o se ofrece de forma deformada o engañosa		
El periodista ofrece datos de los que no conoce el origen		
Utiliza medios lícitos y éticos para obtener la información		
La obra muestra en algún momento su verdadera naturaleza al espectador		
- Antes del comienzo de la producción		
- Durante la producción		
- Al finalizar la producción		
Se produce una distorsión malintencionada de los hechos		
El periodista cumple con su responsabilidad social		
Se emite dentro de un espacio de prestigio periodístico		
La persona que conduce la producción es un periodista reputado		
La obra aborda un tema sensible para la sociedad		
OBJETIVO DE LA OBRA	SÍ	NO
Fin humorístico o paródico		
Realización de un producto atractivo para captar audiencia		
Provocar la reflexión del espectador		
Engañar o manipular al receptor		
Crítica al género documental		

Anexo 3. Análisis de *Operación Palace*

FICHA TÉCNICA		
Título: <i>Operación Palace</i>		
País: España		
Director: Jordi Évole		
Duración: 58 minutos		
Género: Falso documental		
Canal de emisión: <i>La Sexta</i>		
Año de emisión: 2014		
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Uso de guion creado	X	
Los personajes están interpretados por actores profesionales	X	
Utilización de técnicas narrativas propias de la ficción:		
- Suspense	X	
- Narrador omnisciente		X
Uso de autores, obras, referencias o entrevistas inventados para legitimar la información	X	
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA NO – FICCIÓN DE LOS QUE SE APROPIAN LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Voz en <i>off</i>	X	
Uso de imágenes de archivo reales	X	
Entrevistas	X	
Recreación de texturas para envejecer la película (blanco y negro, imágenes con grano, negativos quemados, etc.)	X	
Presentación a cargo del propio director	X	
Métodos utilizados en la grabación (zoom, cámara al hombro, iluminación defectuosa, etc.)		X
Exposición de pruebas	X	
Uso de datos y detalles que legitiman el origen (años, cifras, lugares reales, porcentajes, etc.)	X	
Utilización de reconstrucciones	86	X
Utilización de escenificaciones		X

IMPLICACIONES ÉTICAS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
La información que emite es veraz, precisa y completa		X
El periodista se adhiere únicamente a la realidad		X
Se falsifica material y/o se ofrece de forma deformada o engañosa	X	
El periodista ofrece datos de los que no conoce el origen	X	
Utiliza medios lícitos y éticos para obtener la información		X
La obra muestra en algún momento su verdadera naturaleza al espectador	X	
- Antes del comienzo de la producción		
- Durante la producción		
- Al finalizar la producción	X	
Se produce una distorsión malintencionada de los hechos	X	
El periodista cumple con su responsabilidad social		X
Se emite dentro de un espacio de prestigio periodístico	X	
La persona que conduce la producción es un periodista reputado	X	
La obra aborda un tema sensible para la sociedad	X	
OBJETIVO DE LA OBRA	SÍ	NO
Fin humorístico o paródico		
Realización de un producto atractivo para captar audiencia	X	
Provocar la reflexión del espectador	X	
Engañar o manipular al receptor	X	
Crítica al género documental		

Anexo 4. Análisis de Bye Bye Belgium

FICHA TÉCNICA		
Título: <i>Bye Bye Belgium</i>		
País: Bélgica		
Director: Philippe Dutilleul		
Duración: 80 minutos		
Género: Falso documental		
Canal de emisión: RTBF (Radio Télévision Belgique Française) (Informativo)		
Año de emisión: 2006		
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Uso de guion creado	X	
Los personajes están interpretados por actores profesionales	X	
Utilización de técnicas narrativas propias de la ficción:		
- Suspense		X
- Narrador omnisciente		X
Uso de autores, obras, referencias o entrevistas inventados para legitimar la información	X	
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA NO – FICCIÓN DE LOS QUE SE APROPIAN LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Voz en <i>off</i>		X
Uso de imágenes de archivo reales	X	
Entrevistas	X	
Recreación de texturas para envejecer la película (blanco y negro, imágenes con grano, negativos quemados, etc.)		X
Presentación a cargo del propio director		X
Métodos utilizados en la grabación (zoom, cámara al hombro, iluminación defectuosa, etc.)		X
Exposición de pruebas	X	
Uso de datos y detalles que legitiman el origen (años, cifras, lugares reales, porcentajes, etc.)	X	
Utilización de reconstrucciones		X
Utilización de escenificaciones		X

IMPLICACIONES ÉTICAS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
La información que emite es veraz, precisa y completa		X
El periodista se adhiere únicamente a la realidad		X
Se falsifica material y/o se ofrece de forma deformada o engañosa	X	
El periodista ofrece datos de los que no conoce el origen	X	
Utiliza medios lícitos y éticos para obtener la información		X
La obra muestra en algún momento su verdadera naturaleza al espectador	X	
- Antes del comienzo de la producción		
- Durante la producción	X	
- Al finalizar la producción		
Se produce una distorsión malintencionada de los hechos	X	
El periodista cumple con su responsabilidad social		X
Se emite dentro de un espacio de prestigio periodístico	X	
La persona que conduce la producción es un periodista reputado	X	
La obra aborda un tema sensible para la sociedad	X	
OBJETIVO DE LA OBRA	SÍ	NO
Fin humorístico o paródico		
Realización de un producto atractivo para captar audiencia		
Provocar la reflexión del espectador	X	
Engañar o manipular al receptor		
Crítica al género documental	X	

Anexo 5. Análisis de *La cosecha suiza de espaguetis*

FICHA TÉCNICA		
Título: <i>La cosecha suiza de espaguetis</i>		
País: Reino Unido		
Director: Richard Dimbleby		
Duración: 2:28 minutos		
Género: Falso reportaje		
Canal de emisión: <i>BBC</i> (dentro del prestigioso programa <i>Panorama</i>)		
Año de emisión: 1957		
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Uso de guion creado	X	
Los personajes están interpretados por actores profesionales	X	
Utilización de técnicas narrativas propias de la ficción:		
- Suspense		X
- Narrador omnisciente		X
Uso de autores, obras, referencias o entrevistas inventados para legitimar la información	X	
ELEMENTOS CARACTERÍSTICOS DE LA NO – FICCIÓN DE LOS QUE SE APROPIAN LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
Voz en <i>off</i>	X	
Uso de imágenes de archivo reales		X
Entrevistas		X
Recreación de texturas para envejecer la película (blanco y negro, imágenes con grano, negativos quemados, etc.)		X
Presentación a cargo del propio director		X
Métodos utilizados en la grabación (zoom, cámara al hombro, iluminación defectuosa, etc.)		X
Exposición de pruebas	X	
Uso de datos y detalles que legitiman el origen (años, cifras, lugares reales, porcentajes, etc.)		X
Utilización de reconstrucciones		X
Utilización de escenificaciones		X

IMPLICACIONES ÉTICAS DE LAS FALSAS PRODUCCIONES	SÍ	NO
La información que emite es veraz, precisa y completa		X
El periodista se adhiere únicamente a la realidad		X
Se falsifica material y/o se ofrece de forma deformada o engañosa	X	
El periodista ofrece datos de los que no conoce el origen	X	
Utiliza medios lícitos y éticos para obtener la información		X
La obra muestra en algún momento su verdadera naturaleza al espectador		X
- Antes del comienzo de la producción		
- Durante la producción		
- Al finalizar la producción		
Se produce una distorsión malintencionada de los hechos	X	
El periodista cumple con su responsabilidad social		X
Se emite dentro de un espacio de prestigio periodístico	X	
La persona que conduce la producción es un periodista reputado	X	
La obra aborda un tema sensible para la sociedad		X
OBJETIVO DE LA OBRA	SÍ	NO
Fin humorístico o paródico	X	
Realización de un producto atractivo para captar audiencia		
Provocar la reflexión del espectador		
Engañar o manipular al receptor		
Crítica al género documental		

